Museum

No 139 (Vol XXXV, n° 3, 1983)

Museos etnográficos: principios y problemas

museum

No. 139 (Vol. XXXV, No. 3, 1983)

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

Los autores son responsables de la elección y presentación de los datos contenidos en sus artículos y de las opiniones vertidas en ellos, las 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.

DIRECTOR
Percy Stulz

COMITÉ DE REDACCIÓN

PRESIDENTE
Syed A. Naqvi

REDACTOR
Yudhishthir Raj Isar

REDACTOR ADJUNTO
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, consejero, Agencia regional del ICOM en Asia
Luis Monreal, secretario general del ICOM, *ex officio*
Paul Perrot, Estados Unidos de América
Georges Henri Rivière, consejero permanente del ICOM
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

Cubierta: Grupo de mujeres y niños en la aldea de Kharoro Charan, distrito de Thar Parkar, provincia de Sind, Pakistan. (*Foto:* © Françoise Cousin, Colección Museo del Hombre, París.)

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.

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): 119 francos franceses;

© Unesco 1983
Printed in Switzerland
Imprimeries Populaires de Genève.

Museos etnográficos: principios y problemas

En este número... 135

ALGUNOS PRINCIPIOS

Jean Guiart — *La investigación etnológica: una riqueza sin límites* 136
Fred Lightfood — *Los museos de Europa: una nueva mirada sobre las culturas* 139
Nico Bogaart — *Hacia nuevos criterios* 145
Alpha Oumar Konaré — *Hacia un nuevo tipo de museo "etnográfico" en Africa* 146

ALGUNOS PROBLEMAS

Hugues de Varine — *Violación y saqueo de las culturas: un aspecto de la degradación de los términos del intercambio entre las naciones* 152
John E. Stanton — *Comunicación y comunicadores: algunos problemas de la exhibición en los museos* 159
Stelios Papadopoulos — *El descubrimiento museológico del campesino en Grecia* 164

ESTUDIOS DE CASOS

Joanna Papantoniou — *La Fundación Etnográfica Peloponense* 168
Adamantios Diamantis — *El Museo de Arte Popular de Chipre* 173
Irina Ivanovna Baranova — *La etnografía y el museo en la URSS* 178
Aécio de Oliveira y Mario de Souza Chagas — *Una experiencia tropical: el Museo del Hombre del Nordeste* 181
Penko Puntev — *El patrimonio etnográfico de Bulgaria: pasado y presente* 186
Annette B. Fromm — *El Museo Etnográfico del Gran Cleveland: una conciencia pluricultural* 190

CONSERVACIÓN

Richard B. Renshaw-Beauchamp, M. D. McLeod y M. E. A. McCord — *Los tejidos del Museo del Hombre de Londres* 198

ISSN 0250-4979 *Museum* (Unesco. París), nº 139, 1983



En este número...

En la aldea de Fanla, Vanuatu, 1966. Parte superior de un tambor de madera *(atingting)* tallado en el tronco del árbol del pan. La parte deteriorada fue aserrada imitando el procedimiento utilizado por un administrador colonial francés que había separado la parte superior de un tambor para que entrara en una caja de tamaño normal y pasara las aduanas sin dificultad. El tambor fue enviado a un comerciante de París, que lo envió al Museo de Arte Primitivo de Nueva York. En 1963 el presente tambor fue ofrecido a Jean Guiart, que lo rechazó porque su museo sólo adquiere objetos auténticos e intactos. Tres años más tarde era exhibido en una plataforma de piedra rodeado de arbustos ornamentales como para sugerir un uso ritual e inducir a algún europeo de paso a adquirir un conjunto "auténtico". [*Foto:* J. Guiart]

Los estudios de casos sobre los museos o sus actividades en diferentes regiones del mundo nos aportan en este número una prueba viviente —si ella fuera necesaria— de la importancia crucial del patrimonio etnográfico para la identidad de todos los pueblos del mundo, cualquiera sea su nivel de desarrollo económico o su sistema social. Las posiciones y problemas expuestos son, en algunos casos, recientes, y en otros, han sido revisados a la luz de nuevas perspectivas. Ya que si los museos etnográficos creados a fines del siglo XIX en Europa y en América del Norte eran ante todo antropológicos —es decir, vertebrados sobre el hombre de otras culturas—, hoy en día han surgido otros que quieren representar sobre todo el patrimonio etnográfico de su propio país. Estos últimos no cesan de multiplicarse y perfeccionarse; experimentan a la vez la nostalgia profunda de un mundo perdido y la voluntad de conservar, o al menos de documentar, modos de vida casi totalmente desaparecidos. A menudo echan una mirada etnográfica sobre la cultura contemporánea y presentan el entorno de la realidad cotidiana. Esta nueva generación de museos parece tener nuevos problemas de concepción y metodología que difieren de los de aquellos museos cuyas ambiciones son de naturaleza antropológica y que en los últimos diez años se han sometido a una severa autocrítica. En este número encontraremos algunos de los principios y nuevas orientaciones que surgieran de esta reflexión.

En su discurso del 13 de junio de 1979, con ocasión de la reapertura del Tropenmuseum de Amsterdam, que había sido enteramente remozado, el director general de la Unesco describía así el nuevo tipo de museo etnográfico: "El visitante se encuentra en contacto directo con los mil y un objetos que componen el universo del otro y se impregna de ellos personalmente, según su propio ritmo, reconstituyendo paso a paso el estilo de vida de un pueblo a través de sus tipos de habitación o sus instrumentos de producción; adivinando sus formas de pensamiento o su universo espiritual a través de sus objetos de culto, sus instrumentos de música o sus máscaras. Así el museo suscita múltiples acercamientos entre mundos a los que todo condenaba a ignorarse y da cuerpo progresivamente al sentimiento de la unidad de la especie por encima de la pluralidad de las culturas. Contribuye así a fortalecer la mutua comprensión entre los pueblos por encima de la diversidad de sus modos de vida y sus formas de expresión."

Fuera de la Europa industrializada, los museos etnográficos se encuentran confrontados al doble desafío de desprenderse de la impronta del colonialismo y de redefinir su papel en la conservación de culturas gravemente amenazadas por transformaciones demasiado rápidas. Muchas de estas instituciones fueron al comienzo el producto de la curiosidad del ocupante extranjero ávido de exotismo y de elementos "primitivos", más que el resultado de un interés profundo por las diferencias culturales que componían la riqueza multifacética de esas civilizaciones. Algunas de ellas adhieren todavía a los intereses de una minoría urbana cuya visión del mundo perpetúa aquella instaurada por el antiguo colonizador.

Hoy en día estos museos deben satisfacer los intereses de un público mucho más extenso y han adquirido por ello nuevas responsabilidades. Deben así transformarse en verdaderos representantes del *ethnos*: conservar las culturas materiales en vías de rápida desaparición así como los conocimientos y técnicas que han contribuido a crearlas, fortalecer la comprensión mutua entre las diversas culturas y representar las múltiples identidades culturales nacionales que son el fundamento de la creatividad de un pueblo.

El objetivo de este número es entonces presentar una selección de opiniones críticas y declaraciones de principios sobre problemas éticos y metodológicos, así como casos específicos sobre el tema general de la evolución actual del museo etnográfico.

ALGUNOS PRINCIPIOS

La investigación etnológica: una riqueza sin límites

Jean Guiart

Desde 1947 pasa la mayor parte de su tiempo en el Pacífico sur, en dos terrenos de trabajo etnológico. En 1957 fue nombrado director de estudios en la École Pratique des Hautes Études (París), en el curso consagrado a las religiones de Oceanía. Profesor adjunto en 1969 y luego titular de la cátedra de etnología general de la Sorbona. Titular de la cátedra de etnología en el Museo Nacional de Historia Natural y director del Laboratorio del Instituto de Etnología del Museo del Hombre en 1973. Encargado de la sección de artes de Oceanía en el Museo Nacional de Artes de Africa y Oceanía de París y profesor en el Instituto de Arte y Arqueología de la Universidad de la Sorbona y en la Escuela del Louvre. Ha publicado numerosos trabajos sobre Nueva Caledonia, Vanuatu y el arte de Oceanía, entre ellos: *La mythologie du masque en Nouvelle-Calédonie*, París, 1966; *Système des titres aux Nouvelles-Hébrides du Centre, d'Efate à Epi*, París, 1973 y *La terre est le sang des morts*, París, 1983.

El texto que aquí reproducimos es una versión abreviada del discurso de apertura pronunciado por el autor con motivo del primer simposio sobre "Testimonios y métodos: el investigador en su propia cultura" que tuvo lugar en el Museo del Hombre, París, los días 12, 13 y 14 de noviembre de 1982.

No hay progreso científico si no se lleva a cabo un análisis crítico de las ideas recibidas, aunque cada generación manifieste una resistencia inevitable a este ejercicio intelectual que sin embargo se practica frecuentemente en privado. Toda actividad nueva tiene por lo tanto un cierto aspecto de provocación. El único problema verdadero consiste en que una iniciativa de este tipo debe apoyarse en una documentación seria, cosa que a mi juicio intentaremos aquí en estos tres días. La impugnación del pensamiento occidental, debería decir del extremo Occidente, se hizo inevitable desde el momento en que se comprendió que el proceso oficial de descolonización y de independencia formal distaba mucho de haber eliminado los lazos de dependencia o alterado fundamentalmente la preeminencia económica del Norte sobre el Sur. En el plano material, esta impugnación se pone en evidencia a través de las grandes dificultades con que tropiezan nuestros investigadores en algunos países y del rechazo que otros les oponen. Para escapar a esta situación, una solución que se preconiza en Francia, incluso en un informe oficial, consiste en proponer que los investigadores regresen sistemáticamente a su propio país o vayan a otras regiones del mundo más hospitalarias. En un momento dado, y como consecuencia del cierre de Asia sudoriental, podía encontrarse al menos un investigador occidental en cada aldea del valle del Sepik en Nueva Guinea. Esos investigadores, sin embargo, no siempre estaban bien formados, no habían leído nada o venían a repetir de manera ridícula los viejos esquemas del siglo XIX sobre las sociedades tribales dominadas por los brujos, y todo esto con el pretexto de estudiar la salud mental de los demás.

El regresar a Francia no es una solución y se parece un poco a una huida. Si después de haber crecido en el extranjero, la etnología se rindiera porque se la pone en tela de juicio, esto equivaldría a reconocer que es un epifenómeno de la expansión colonial cuando en realidad ha pretendido siempre ser otra cosa. Podríamos pensar que la generación más joven sabrá encontrar su camino. Pero esto no es necesariamente así, dado que en nuestra sociedad los modelos de comportamiento tienden a perpetuarse. Simplificando, cabe señalar al menos las tendencias en el plano internacional. La primera procuraría ensayar y adaptar los métodos de trabajo sobre el terreno como prolongación del proceso de superación —comenzado hace mucho tiempo— de la técnica de preguntas y respuestas (con el blanco preguntando y el negro respondiendo) y cifraría sus esperanzas en el surgimiento de universitarios o investigadores nacionales con los que fuera posible establecer una colaboración entre pares. La segunda tendencia consiste en rechazar todo cuestionamiento de la ciencia occidental y reaccionar mediante posiciones intelectuales lindantes con la arrogancia, intentando reemplazar la antigua pareja del etnólogo y su informante por la superioridad del investigador occi-

dental, único capaz de llevar a cabo una reflexión teórica de calidad. Felizmente, la mayor parte de los investigadores cumple su tarea sin bombo ni platillos. Pero su suerte o la de sus continuadores puede quedar supeditada a las consecuencias de las actitudes, no siempre bien meditadas ni oportunas, de un pequeño grupo de personas poco conscientes de las interpretaciones potenciales de las fórmulas que han sido adoptadas de buena fe.

Cabría analizar las causas históricas de las dificultades con que tropieza la investigación efectuada en Occidente para adaptarse, si tal cosa es posible, a ciertas situaciones de descolonización aún no estabilizadas. Creo que dichas causas históricas son muy antiguas y remontan a concepciones impresas en las mentes desde la más tierna edad. La idea de una evolución lineal de las sociedades humanas, y de una jerarquía en los niveles alcanzados por unas u otras, causa todavía estragos en el inconsciente de nuestras clases políticas e intelectuales. El paternalismo natural de nuestras élites, al que sólo podemos escapar si examinamos cuidadosamente cada uno de nuestros gestos y palabras, es la causa profunda de la ruptura que se ha producido entre los dirigentes africanos o antillanos y los partidos que los apoyaban desde hacía tiempo.

Prosiguiendo nuestras observaciones, podemos preguntarnos si no son precisamente algunos aspectos de la reflexión teórica de Occidente sobre los pueblos, reflexión supuestamente antropológica, lo que más ha chocado a quienes de este modo quedaban transformados en objeto de especulación intelectual. Cabe recordar una vez más que, salvo en el período final de la guerra del Pacífico, en el que florecieron las teorías más extravagantes para explicar la agresividad que se atribuía a la totalidad del pueblo japonés, el Oriente no ha sido objeto predilecto de la reflexión teórica. Ante la masa de textos disponibles, Occidente se contentó con aplicar sus métodos clásicos de investigación histórica, literaria y filosófica. Pero tan pronto como se sale de las grandes zonas donde imperan las religiones reveladas, hay que explicar el fetichismo, el animismo y penetrar en el fondo del alma primitiva; y nuestras mejores cabezas dieron rienda suelta a sus locas ideas sobre el buen indígena, tanto más amado cuanto más seguro se estaba de la propia superioridad. Al finalizar la guerra, cuando la antropología angloamericana hizo irrupción en espíritus sedientos de discusión intelectual, se creyó que se trataba verdaderamente de una ciencia nueva que convenía fundar sobre una teoría definitiva. Frente a esta tentación, sentí siempre a la vez interés y desconfianza, pues nunca logré persuadirme de que estuviéramos armados para dar cuenta del lugar que ocupa cada detalle en la vida de los demás pueblos del mundo. Cualquier teoría preestablecida que debe verificarse sobre el terreno es pasible de conducir a esa situación, muy común, en la que una persona encuentra lo que está dispuesta a encontrar. Los informantes proveen todo lo necesario. Menos perjudicial era la situación creada por los funcionalistas que elegían sólo una parte de la cultura —considerada, pero sin decirlo, como noble— e ignoraban el resto.

Mi desconfianza tiene su origen en la desilusión ante el colapso de una teoría que perduró durante tres o cuatro generaciones de investigadores: la de que había razas científicamente caracterizables a las que se podía definir con tanta precisión como a las especies vegetales. Se vio rápidamente que esa teoría cuadraba mal a Francia, encrucijada de tantas invasiones, pero aplicada a otros lugares parecía funcionar perfectamente. Nunca encontré sobre el terreno la raza melanesia de mis cursos de estudiante. En cambio, observé que los médicos, convertidos en antropólogos físicos, elegían para sus mediciones los hombres y las mujeres cuya apariencia física se aproximaba más al tipo esperado, y que si los cementerios habían sido saqueados en busca de especímenes óseos, la tarea se había llevado a cabo en forma selectiva, en función de criterios definidos previamente, eliminando los supuestos casos de mestizaje. El predominio de estas ideas preconcebidas, en un sistema tan lógico como seductor, llevaba a la idea de la distinción entre hombres y subhombres y a la afirmación subyacente de que la gente de color tenía al nacer una inteligencia despierta que perdía en la pubertad debido a la irrupción de pulsiones sexuales no controladas. La teoría elaborada por maestros de buena fe provocó en los discípulos consecuencias tan imprevistas como trágicas, y cabe preguntarse, pues, con qué criterios se debe juzgar una teoría, por brillante que ésta sea. ¿Hay que pensar que se la debería poder verificar como de aplicación universal y por lo tanto aplicable a la clase intelectual del autor? Por ejemplo, nadie niega que merecería toda nuestra atención una teoría particularmente aplicable al aborigen australiano, del que tenemos sólo un conocimiento parcial. En el desierto en el que se ha visto condenado a sobrevivir, se ha prestado de buen grado a exponernos sus sistemas de parentesco y matrimonio, poniendo gradualmente ante los ojos de la curiosidad occidental los medios de confrontar las normas culturales enunciadas con la práctica efectiva; pero al mismo tiempo se las ha arreglado para asegurar la supremacía de sistemas conceptuales y religiosos de un refinamiento tal que ningún investigador ha logrado desentrañarlos.

No quisiera dejar la impresión de que rechazo todas las teorías y en particular las enseñanzas del estructuralismo. Claude Lévi-Strauss, un genio cuando desarrolla nuevas ideas, nos ha abierto más puertas de las que hemos sabido utilizar. No estoy seguro de que sus lecciones hayan sido todas bien entendidas. Tomemos por ejemplo la de las variantes. Reconocer que nunca hubo una tradición auténtica sino variantes, todas igualmente valiosas, todas igualmente válidas como objeto de estudio, todas insertadas en una cultura y cumpliendo una función social que debe descubrirse, significaba romper por fin el imperio de la tradición occidental que pretende que hay evangelios auténticos y evangelios apócrifos, personas que dicen la verdad y otras que no la dicen. Esto acabó con el investigador europeo erigido en juez, pues su tarea ya no consiste en determinar el bien y el mal —es decir, el bien y el mal en el sentido científico—, sino el significado de lo que se le dice o muestra, significado que puede estar implícito. Esto supone abandonar la tentación de elegir entre todas las informaciones recibidas aquellas que se consideran de valor, dejando de lado las que tendrían un valor escaso o nulo. También implica rechazar la idea de que la inserción de un texto recogido en una serie cronológica le daría un valor mayor o menor según la fecha que se le atribuya, fecha que se convierte ahora en una información como cualquier otra. Este rechazo de todo juicio de valor permite al etnólogo superar el romanticismo de lo exótico, y esto sigue siendo necesario, pues la partida nunca está ganada por completo.

Una lección posterior refuerza esto que acabo de decir. Se trata del reconocimiento de las zonas culturales organizadas como "sistemas de transformación", es decir, conjuntos lógicos cuyas fronteras no se pueden definir, ya que siempre cabe ir más lejos siguiendo el proceso de permutación entre las unidades simbólicas mínimas. Estos sistemas se pueden representar convenientemente centrando la reflexión en un tema dado, pero en realidad sustraen la etnología al concepto de fronteras. Así como el mar, a despecho de



La aldea Nekwé, en el valle Houailou, Nueva Caledonia, 1955. Viga del techo de una choza tradicional hecha de madera imputrescible. El jefe Mindawé, propietario de esta pieza, la había empotrado en una base de cemento para evitar la constante presión de los oficiales coloniales que querían que se las diera o vendiera. Fue robada recientemente y terminará algún día en una colección privada.

sus variaciones, es uno e indivisible, el conocimiento del hombre está constituido por una sola masa de información, coherente en todos los niveles, estructurada tanto en sentido vertical como horizontal, formada por sistemas interrelacionados indefinidamente, ya complementarios, ya opuestos, y que aun cuando estén localizados precisamente, no se superponen nunca exactamente unos a otros. A partir del examen de las diferencias, de esas diferencias que nos fascinan tanto más cuanto más nos eluden, llegamos a una concepción de la universalidad.

Empero, habrá que resignarse a reconocer que el concepto de grupo étnico se ha convertido en nuestro producto de reemplazo del concepto de raza, abandonado por su mal olor; habrá que reconocer también que las redes de intercambio no se terminan nunca en ninguna parte, ni siquiera al borde de una frontera, ya que una frontera siempre remite a otra; que los sistemas llamados matrimoniales son fluctuantes, están siempre en movimiento y son constantemente reinterpretados y readaptados a una realidad demográfica incontrolada; y que las estrategias de poder se parecen todas entre sí. Se ha descrito la hipergamia como característica de las islas Tonga, pero yo podría utilizar el mismo término para hablar del matrimonio de mis padres y no estoy seguro de no haber repetido yo mismo el modelo. Una etnología que descubre lo extraño sólo en los demás y describe como tipos específicos de comportamiento aquellos existentes en el seno de la propia sociedad, plantea el problema de la ingenuidad. El espejo de Alicia refleja y refracta. Permite ver la propia imagen y al mismo tiempo penetrar en otro universo. Para justificarse científicamente, las dos operaciones deben usar metodologías similares. No cabe la pretensión de describir y analizar la sociedad de los demás cuando se carece de la capacidad de examinar lúcidamente la propia. Equivaldría a querer romper las prohibiciones de los demás pero rodeándose de un tabú protector. Esto retomaría en el plano universal la característica del sistema colonial: una forma de protección de los privilegios mediante una pretendida ignorancia de su existencia.

Por la fuerza de las circunstancias, la etnología ha sido una disciplina occidental, marcadamente occidental. Debe convertirse en propiedad de todos o caerá en el olvido. No basta con interesarse en los demás, aun si esto constituyó durante mucho tiempo un verdadero signo de progreso. Hay que reconocer al discurso de los demás tanto valor como al propio. El reconocimiento del hombre no puede ser una noción opaca en manos de una sola escuela, pues tiene facetas indefinidamente múltiples, y su valor no emergerá de la claridad de las ideas simplistas, mortecina como en las latitudes polares, sino de la luz del sol de mediodía, de la riqueza infinita de la expresión vernácula de ideas y conductas que todos compartimos a través de las ilusiones que tenemos acerca de nosotros mismos.

Tal vez sea hora de acabar con el etnocentrismo urbano de las grandes metrópolis de Occidente y reconocer que no somos más que ignorantes de buena fe, que tratamos desesperadamente de serlo menos y que sólo podemos escapar a este sino si otros nos aceptan como amigos.

Por último, querría decir que hay un cierto egoísmo en esta tarea. Nuestras universidades nunca llegarán a formar el número de etnólogos suficiente para abarcar el mundo habitado y reunir todos los conocimientos potenciales. Hay que desconcentrar, desmultiplicar y hacer algo más que delegar la autoridad. La experiencia demuestra que cuando los hijos e hijas de aquellos que nos acogieron, nos alimentaron y nos enseñaron todo, deciden asumir a su vez el legado cultural de sus padres, ocurre algo extraordinario y no previsto por la reflexión metodológica corriente: se moviliza una información que había quedado ignorada para generaciones enteras de investigadores occidentales y se abre de ese modo la vía de una renovación de los estudios. Paciente y laboriosamente, hemos construido el mecanismo que hizo posible esta apertura. Cabe felicitarse de los primeros resultados y establecer los mecanismos apropiados para una colaboración entre iguales, para una nueva empresa de acopio y difusión de los conocimientos, para una reflexión teórica que tenga en cuenta nuevos parámetros. Para que esta empresa tenga éxito, no deberemos ser ya sus dueños exclusivos. Cada uno de nuestros invitados es parte de un movimiento de reconquista intelectual de los valores de su propia tradición y podrá decirnos cuáles son *sus* problemas y *su* visión de lo que este mundo de conocimiento universal debería ser, un mundo que en su mayor parte está basado en la confrontación permanente de toda clase de diferencias. Estamos aquí para escucharlos primero y para dialogar después.

[*Traducido del francés*]



COMMONWEALTH INSTITUTE, Londres. De la exposición *Mujeres, la jornada de 25 horas* (15 de octubre – 28 de noviembre de 1982): una jornalera india picando piedras para la construcción de carreteras. [*Foto:* Commonwealth Institute.]

Los museos de Europa: una nueva mirada sobre las culturas

Fred Lightfoot

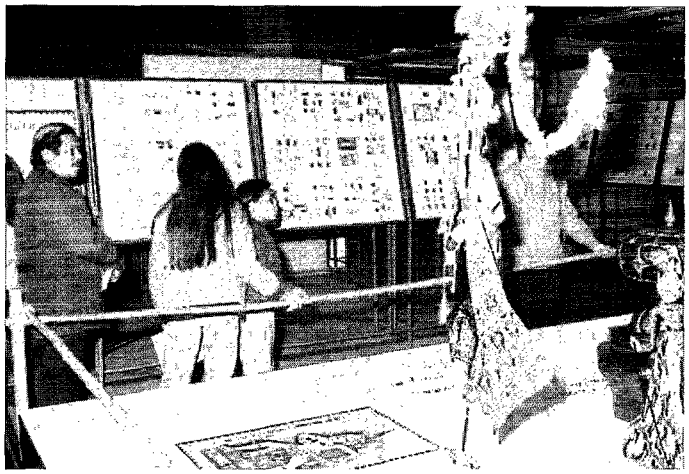
Organizador de exposiciones internacionales a gran escala. Responsable de la exhibición del Pabellón Británico de la Expo 67, Montreal. Miembro de la Sociedad de Artistas Industriales y Diseñadores del Reino Unido. De 1972 a 1982, fue director adjunto del Commenwealth Institute y desarrolló los vínculos del instituto con los círculos etnográficos internacionales. Miembro del Comité Consejero Gubernamental sobre Educación para el Desarrollo del Reino Unido, de 1977 a 1978. Miembro fundador de Artes Extraeuropeas – Comité para la Promoción de las Artes No Occidentales en Festivales Europeos. Secretario del ICOM, Comité Internacional de Museos de Etnografía (ICME).

Si uno se acerca a cualquier museo occidental, puede tener la casi completa seguridad de encontrar alguna señal de la revolución museológica que se está produciendo en el decenio actual. Si se trata de un gran museo nacional o municipal, será raro que no esté realizando una importante exposición temporal (a menos —lo que es más probable— que acabe de finalizar o que comience al día siguiente). Con frecuencia, esa exposición estará consagrada a algún aspecto de la cultura no occidental. El museo puede contar con un local de ventas. Sería sorprendente que entre los objetos en venta nuestro visitante no halle alguno que refleje un estilo cultural distinto del suyo, aunque no sea sino una postal. Muchas veces, la persona que vende las postales o los boletos de entrada o controla las pertenencias personales en el vestíbulo no es de origen occidental. Si en el museo hay un café o un restaurante, es posible que además de las comidas habituales se pueda elegir alguna especialidad no occidental.

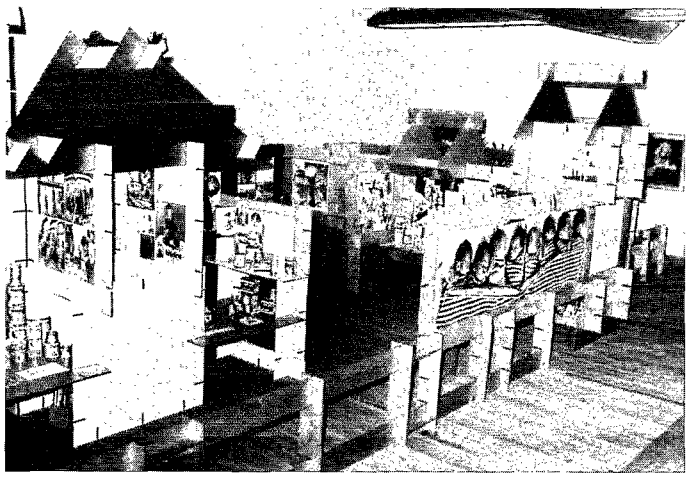
El mundo está cambiando rápidamente, y con él, el museo. El director del museo de hoy es consciente de que debe moverse en el mundo de la comunicación a través de las fronteras nacionales y raciales, tanto como en el de la erudición. En el museo etnográfico, esta toma de conciencia tiene un significado más profundo. La aparición de los medios de comunicación de masas, especialmente de la televisión, y las experiencias personales gracias al desarrollo del turismo en los últimos años han hecho que muchos de los objetos exhibidos en las vitrinas de los museos, que antes eran considerados como símbolos de mundos inaccesibles y exóticos, evoquen ahora sentimientos más familiares. Cada vez adquieren más sentido como parte de una apreciación más amplia de las diferencias y a veces de las semejanzas entre las culturas. Algunos museos etnográficos han pretendido ilustrar esas nuevas actitudes hacia las culturas no occidentales reorganizando sus colecciones, de manera que los objetos culturales aparezcan situados en su contexto como las ilustraciones de un libro. Se ha contratado personal especializado en diseño y se han seleccionado los objetos más significativos de las colecciones para destacar con claridad cada aspecto particular. Se han utilizado incluso técnicas periodísticas para suministrar al público explicaciones temáticas legibles y a menudo hasta divertidas. Todo esto puede verse como un progreso, aunque no todos los profesionales de los museos estén de acuerdo en ello. Todavía quedan por el ancho mundo algunos conservadores apegados a sus dinosaurios.

En algunos museos etnográficos se ha adelantado mucho en todo lo relacionado con la presentación de las colecciones. Se





COMMONWEALTH INSTITUTE, Londres. *Agua: la necesidad absoluta*, una exposición para señalar el inicio en el Reino Unido del Decenio Mundial del Agua de las Naciones Unidas (1981). [*Foto:* Commonwealth Institute.]



TROPENMUSEUM, Amsterdam. La exposición *Tropenpost* (12 de febrero – 21 de marzo de 1982) mostraba sellos postales con escenas de la vida y las actividades laborales en los países tropicales, así como el desarrollo y la cooperación internacional. [*Foto:* Tropenmuseum.]



UNIVERSITETETS ETNOGRAFISKE MUSEUM, Oslo. Ellen Andersson mostrando el arte de los trenzadores sami de raíces. [*Foto:* Tom Svensson.]

han creado ambientes tridimensionales, empleando técnicas modernas del teatro: luz, sonido y proyección de películas y diapositivas. (En algunos casos extremos, incluso se han reproducido olores para lograr una mayor "autenticidad".) El ejemplo clásico de esta forma de abordar el asunto se halla en el Milwaukee Public Museum de los Estados Unidos de América. Otros ejemplos son el Tropenmuseum (Museo Tropical) de Amsterdam y el Commonwealth Institut de Londres.

A decir verdad, aparte de todas estas novedades, el verdadero cambio cualitativo en el acercamiento occidental a otras culturas se ha manifestado de manera más radical cuando la totalidad de la concepción del museo ha sido conscientemente impulsada hacia adelante con miras a responder al reto fundamental. Reto que, expresado en pocas palabras, consiste en saber "cómo interpretar honrada y comprensivamente las culturas no occidentales para el público de los museos europeos". Al decir "honradamente" queremos decir sin condescendencia y al decir "comprensivamente" que la interpretación tome en cuenta las presiones distorsionadoras internas y externas que se dan en toda cultura.

Este enfoque radical "totalizante" tiene varios elementos esenciales. En primer lugar, deben darse la conciencia y el reconocimiento de que los bienes culturales, por muy imaginativa y sensiblemente que se muestren, no bastan por sí solos para retratar satisfactoriamente un estilo cultural. En segundo lugar, debe existir una voluntad, casi un ansia, de convertirse en protagonista de las culturas que el museo exhibe. En tercer lugar, se debe contar con suficientes recursos, incluidos los recursos humanos, para llevar a la práctica dicha política. Sobre estas bases, resulta posible edificar una estructura infinitamente variada de políticas y actividades, cuya finalidad es la de hacer del museo un lugar de encuentro de las diversas culturas.

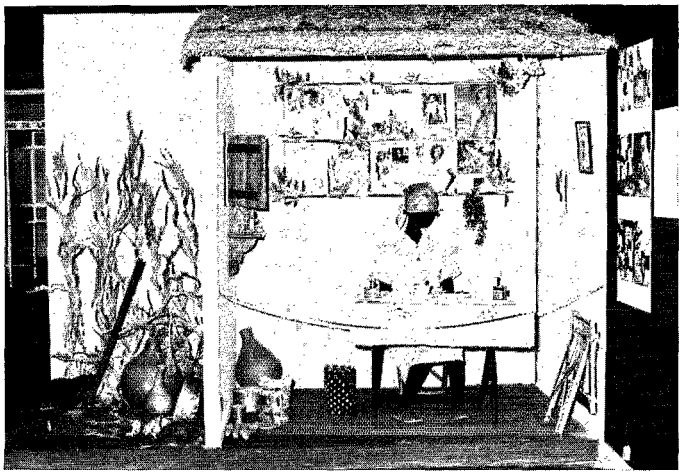
Un frente unido para la defensa de las ideas

Un grupo de instituciones y museos etnográficos de Europa septentrional que comparten este objetivo (con distinto grado de compromiso, hay que aclararlo), se han vinculado entre sí de manera informal con el fin de intercambiar opiniones y de cooperar siempre que ello sea posible hacerlo. Representantes de estos nueve

TROPENMUSEUM, Amsterdam,
Moedermelk-Poedermelk, una exposición sobre la oposición en los países del tercer mundo, entre amamantar a los bebés o alimentarlos a base de leche en polvo, organizada en colaboración con la *Unicef.*
[*Foto:* Tropenmuseum.]



La sección dedicada a Kenya en una muestra especial sobre la condición de la mujer en el mundo, organizada en el Museo Nacional de Dinamarca.
[*Foto:* Museo Nacional de Dinamarca.]





museos[1] se reúnen en principio una vez al año para discutir ideas y actitudes y examinar los progresos realizados. Esas asambleas tienen el carácter positivo de toda reunión de personas que comparten las mismas ideas y los mismos objetivos, a la vez que una hoja de realizaciones en el ámbito en que han elegido actuar. Este "club etnográfico" no tiene el menor carácter institucional. No cuenta con un acta de constitución, ni con una estructura de afiliación, ni con reglas, ni con otra política que el entusiasmo que comparten sus miembros por un nuevo tipo de museo etnográfico: el de un centro de actividades pensado para ilustrar los distintos valores y estilos de vida de otras culturas. Cada uno de los museos del "club" tiene su propio conjunto específico de políticas, y en algunos casos tales políticas figuran en las bases de constitución del museo o en declaraciones realizadas por ministros responsables de las actividades culturales. Así, en 1970 el entonces ministro holandés de la Cooperación para el Desarrollo, la Dra. B. J. Udink, al dirigirse a la asamblea anual del Real Instituto Tropical de Amsterdam, afirmó: "Desearía examinar la posibilidad de ampliar el terreno de actuación del museo para convertirlo en un centro nacional de exposiciones sobre la cooperación para el desarrollo [...], un lugar dinámico de encuentro que utilice las técnicas audiovisuales para atraer a un amplio público y que cambie constantemente los objetos exhibidos a fin de mostrar de manera clara las múltiples facetas del desarrollo a un gran número de visitantes, un centro que sea así tan vital como el propio proceso del desarrollo." Nueve años después, el recién constituido Tropenmuseum volvió a abrir sus puertas con un simposio sobre "Visión y visualización". Los visitantes pudieron comprobar personalmente la transformación operada. Actualmente, el Tropenmuseum desempeña un papel de primera línea en el combate de ideas acerca del nuevo museo etnográfico.

En Estocolmo, otro museo renacido volvió a abrir sus puertas a un nuevo

1. Los nueve museos son los siguientes: Tropenmuseum, Amsterdam, Países Bajos; Museo Moesgaard y Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague Dinamarca; Volkenkundig Museum "Gerardus van der Leeuw", Groninga, Países Bajos; Museo Etnográfico, Universidad de Oslo, Noruega; Museum für Völkerkunde, Hamburgo, República Federal de Alemania; Ubersee-Museum, Bremen, República Federal de Alemania; Ethnografiska Museet, Estocolmo, Suecia; y Commonwealth Institute, Londres, Reino Unido.

MUSEO NACIONAL DE DINAMARCA.
La exposición permanente sobre Groenlandia en el departamento de etnografía.
[*Foto:* Museo Nacional de Dinamarca.]

La sección filipina de la muestra especial sobre la condición de la mujer.
[*Foto:* Museo Nacional de Dinamarca.]

público en 1982. En una declaración de intenciones dada a conocer conjuntamente en 1979 por el consejo y el personal del Museo Etnográfico de Estocolmo se afirmaba lo siguiente:

"Un museo etnográfico es un lugar de reunión en el tiempo y en el espacio. En él, cada uno puede informarse acerca de la vida de una aldea africana o de las condiciones existentes en una villa miseria sudamericana. Se puede acompañar a las caravanas que se dirigen a China por la ruta de la seda. Se adquieren nociones sobre la vida social en el imperio maya clásico. Contemplamos nuestra propia cultura comparándola con otras maneras que tiene el ser humano de organizar su vida. El cazador del desierto de Kalahari puede ser el centro del mundo tanto como los habitantes de las grandes ciudades occidentales.

"Un museo etnográfico debería dar la oportunidad de descubir paralelismos y conexiones, de contemplar la multiplicidad cultural del mundo al mismo tiempo que de comprender las razones de las tan distintas condiciones de vida de los pueblos actuales.

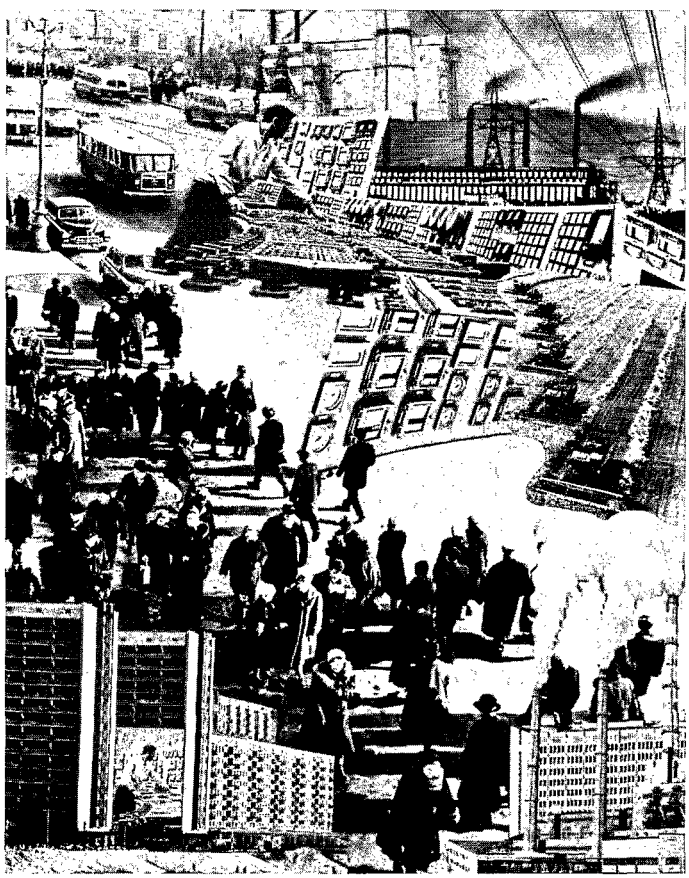
"Un museo etnográfico debería ser un instrumento de primer orden para comprender el mundo que nos rodea. Es un centro de información y documentación para el público y los investigadores suecos, y asimismo para organismos extranjeros. La cooperación con el tercer mundo reviste una gran importancia en las actividades del museo.

"Nuestra labor consiste en transmitir informaciones, vivificar el conocimiento sobre otras culturas. Tratamos de hacerlo teniendo siempre presente una perspectiva internacional, sin olvidar al mismo tiempo el respeto debido a las formas ajenas de considerar las cosas. Así nos aventuramos a intentar transmitir su experiencia y sus soluciones de los problemas sociales tal como ellas mismas las conciben, y haciéndolo así podemos al mismo tiempo plantear nuevos puntos de vista en el debate social actualmente en curso en nuestro país. Vemos la relación de este país con el tercer mundo desde muchos ángulos. Así, la actividad de un museo etnográfico debería estar siempre a la ofensiva: deberemos transmitir el conocimiento del ser humano como ciudadano social, suscitar comprensión y respeto hacia las maneras de vivir distintas de la sueca y explicar las condiciones existentes en otros países.

"Los objetos constituyen una parte importante del material de trabajo de los museos. Estamos formando nuevas colecciones en colaboración con los países de las que proceden. Trabajamos activamente en la tarea internacional de resolver los problemas para que el patrimonio cultural de otros países pueda serles devuelto. Las

MOESGAARD MUSEUM, Højbjerg, Dinamarca. La exposición sobre *Afganistán* de 1976. El bazar de la ciudad, una tienda de baratijas y una mujer afgana moderna. Organizada por museólogos junto con estudiantes y maestros del Departamento de Etnografía y Antropología Social de la Universidad Aarkus, la exposición se proponía presentar un análisis antropólogico de la sociedad afgana. En la primera parte, el bazar de la ciudad intentaba ser la "realidad no interpretada" de la vieja ciudad de Kabul. Sus calles estrechas fueron reconstituidas, y con fotografías y sonidos de fondo se lograba el impacto deseado sin la ayuda de textos escritos. La segunda parte analizaba las relaciones económicas y sociales, mientras que la tercera parte trataba los problemas contemporáneos del país.
[*Foto:* Klaus Ferdinand.]





Collage sobre la Rusia soviética, una sociedad industrial, de la misma exposición en Hamburgo.
[*Foto:* Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Hamburgo.]

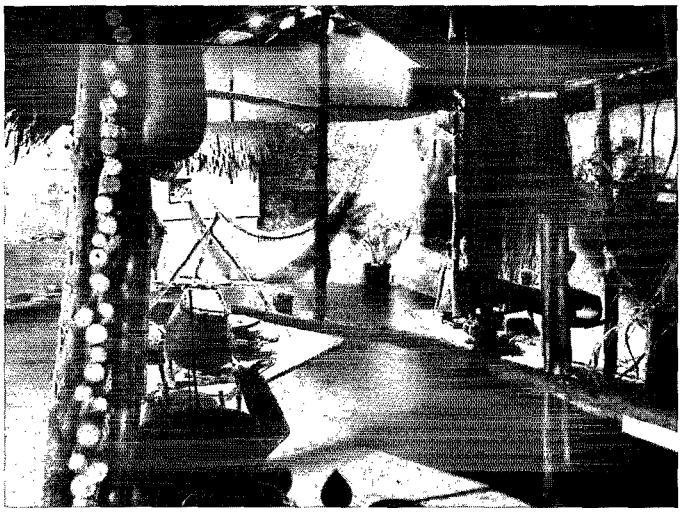
actividades de investigación del museo se elaboran en colaboración con organismos culturales y de investigación del tercer mundo. Nuestra labor debería interesar igualmente a los países en que estamos trabajando. La investigación que arrojará nuevas luces sobre el pasado, atañe también al presente."

Esta neta declaración de principios podría constituir el manifiesto del nuevo museo etnográfico.

El "club" y sus innovaciones

Entonces, ¿qué clase de actividades ofrecen los miembros del "club" y otros museos que tienen una actitud similar? Son enormemente variadas, y van desde exposiciones, demostraciones y seminarios prácticos a proyecciones de películas y espectáculos de video y actuaciones en vivo dentro y fuera del teatro. (Algunos de los miembros del "club" tienen la suerte de contar con edificios que poseen salas de espectáculos.) Algunos ejemplos tomados al azar: en 1982, el Museo Etnográfico de Estocolmo organizó una exposición de trajes de las tribus Hill del norte de Tailandia; los trajes aparecían presentados en su contexto social. En el Museo de la Universidad de Oslo se organizaron tres exposiciones sobre los sami, los yanamano y los navajos, que mostraban las zonas de fricción entre las sociedades industriales dominantes y los grupos étnicos minoritarios políticamente débiles. Este museo también opera en el terreno del renacimiento de la artesanía y presenta demostraciones en vivo. Entre éstas, un ejemplo reciente fue el del trenzado de raíces de los sami, aspecto de la cultura ártica que Ellen Andersson ilustró de manera práctica.

El Tropenmuseum de Amsterdam ha organizado exposiciones temporarias sobre muchos temas que en la mayoría de los museos serían considerados fuera de lugar. Por ejemplo ha llevado a cabo exposiciones de fotografías sobre la vida cotidiana en Viet Nam, las barriadas pobres de Karachi y el apartheid en Africa del Sur. Un rasgo característico de estas exposiciones ha sido la intervención de grupos especialmente interesados, exteriores al museo. El Museo cuenta con una oficina encargada de las manifestaciones culturales y con su propio teatro en el que personas y grupos de países en desarrollo presentan un gran número de espectáculos. Otro aspecto importante de la labor del Tropenmuseum consiste en su pericia y en su participación en el campo de la cooperación con los servicios nacionales de televisión. Frecuentemente se realizan programas de televisión sobre temas del tercer mundo en directo desde el museo, el cual contribuye al contenido de dichos programas.

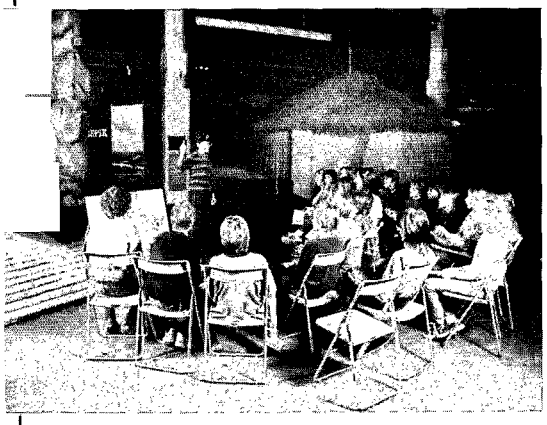


VOLKENKUNDIG MUSEUM "GERARDUS VAN DER LEEW", Groniga, Países Bajos. Exposición sobre los indios wayana del Amazonas, centrada sobre sus hábitos alimentarios. Los escolares visitantes podían probar diferentes tipos de alimentos.
[*Foto:* Volkenkundig Museum "Gerardus van der Leew", Groniga, Países Bajos.]



HAMBURGISCHES MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, Hamburgo. Exposición *El pueblo de Rusia antes y después de la revolución: minorías étnicas antes de la revolución.* Collage de H. Jorgensen y M. Treite.
[*Foto:* Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Hamburgo.]

ETHNOGRAFISKA MUSEET, Estocolmo. Escolares aprenden a enseñar. [*Foto:* Bo Gabrielsson© Etnografiska Museet.]





Exposición del pueblo de Molucca en el Volkenkundig Museum, que se proponía informar al público sobre este grupo minoritario y sus problemas en la sociedad holandesa.
[*Foto:* Volkenkundig Museum "Gerardus van der Leew", Groniga, Países Bajos.]

Desde su creación hace veinte años, pero más particularmente en el curso de la pasada década, el Commonwealth Institute de Londres se ha dedicado activamente a presentar culturas no europeas mediante programas informativos y educativos de diverso tipo, así como mediante exposiciones permanentes y temporarias, actuaciones artísticas en vivo y demostraciones de artesanía. Ya en 1952 se observó que los cambios sobrevenidos en la composición y la concepción general de la Commonwealth indicaban que las finalidades y objetivos del instituto necesitaban una revisión drástica si se quería que siguiesen siendo relevantes, y que debía hacerse mayor hincapié en las actividades sociales y culturales en el sentido más amplio de estos términos. Resumiendo, "el interés principal debería desplazarse de los productos a las personas". El Comité Tweedsmuir recomendó en su informe sobre el instituto que éste fuese reorganizado como un centro de la Commonwealth y se convirtiera en un punto radial de difusión de información sobre el desarrollo cultural en el seno de la Commonwealth.

El instituto cuenta así con una tradición bien implantada de programas de exposiciones temporales sobre temas del tercer mundo. Algunos ejemplos recientes de ello son *Agua: la necesidad absoluta*, que señaló el inicio en el Reino Unido del Decenio Mundial del Agua patrocinado por las Naciones Unidas, y *Vida en las ciudades*, que puntualizaba la creciente tendencia a emigrar de las zonas rurales a las urbanas y los problemas originados cuando las infraestructuras urbanas se utilizan hasta el límite de lo posible. Más recientemente, *Mujeres, la jornada de 25 horas* examinaba el papel de las mujeres en las economías nacionales, tanto en situaciones de desarrollo como en vías de desarrollo. La exposición comprendía una presentación audiovisual de un día de la vida de una recolectora de té de Sri Lanka y de su familia, y asimismo describía hora por hora la jornada aparentemente interminable de una trabajadora tipo.

El instituto se ha mostrado innovador en su forma de abordar muy de cerca y de manera multifacética una cultura concreta. En 1978, *Festa Malaysia* mostró un panorama muy completo de las artes, la cultura y la industria de Malasia. En 1980 se celebró un festival de máscaras, montado en torno a una importante exposición de máscaras étnicas procedentes de colecciones de todo el mundo, y las "máscaras" de la sociedad contemporánea actual (véase sobre este tema *Museum*, vol. XXXII, n.º 1, 1981). En 1981 se organizó con gran éxito un festival de Sri Lanka (véanse los artículos de J. E. van Louizende Leew y James Porter en *Museum*, vol. XXXIII, n.º 4, 1981). En 1982 el instituto participó muy activamente en el Festival de la India celebrado en Londres (véase *Museum*, vol. XXXIV, n.º 4, 1982).[2] En el transcurso de los ocho meses que duró el festival, el instituto organizó igualmente cierto número de programas sobre los aborígenes de Australia, su arte y su situación económica y social en la actualidad.

En el segundo semestre de 1982 se presentó en el instituto un ballet de máscaras tailandés, dos obras teatrales representadas por el Grupo de Arte Tara (una de las principales compañías de teatro asiático del Reino Unido), una obra musical navideña, representada por un elenco multirracial procedente del Teatro La Mama de Nueva York, con una música enteramente interpretada con instrumentos tradicionales. Las exposiciones realizadas durante ese periodo incluyeron una importante muestra de vestidos indios de Guatemala, con una tienda que vendía tejidos guatemaltecos y mexicanos y que presentaba demostraciones realizadas por un tejedor guatemalteco con un telar de bandas; *Arte Artimo en acción*, una exposición de las obras de una cooperativa artística negra de Azania (Africa del Sur); pinturas y dibujos de Tony Jadanarth, un joven de Trinidad que vive en Londres, y las obras de Kofi Kayiga, un jamaicano que actualmente reside en los Estados Unidos de América.

En el espacio de este artículo no nos ha sido posible referirnos más que a unas pocas de las múltiples actividades de un pequeño número de centros etnográficos que comparten una misma finalidad: la de hacer presente de manera viva a sus propias comunidades nacionales las realidades de culturas distintas de las suyas, en especial las del mundo en desarrollo. Se trata de una labor a menudo experimental en la que se cometen errores de los que conviene extraer lecciones y ponerlas en práctica. Simplemente señalan la dirección que pueden tomar los museos etnográficos, y quizás los museos en general: perspectivas tanto más exaltantes cuanto que desembocan en un mundo real.

[*Traducido del inglés*]

2. Un ejemplo interesante de la fertilización cultural recíproca engendrada por el "club" es la decisión del Tropenmuseum de organizar en 1985 un vasto y ambicioso "festival de Indonesia".

Hacia nuevos criterios

Los museos en general y, en especial, los museos etnográficos y antropológicos tienen sus raíces en el mundo del pasado. En su mayoría fueron fundados a comienzos de este siglo o poco antes, en una época de expansión colonial e incremento del interés científico por los "pueblos lejanos". La información sobre ellos era esencial para mantener el poder y afianzar los lazos con las colonias y dominios, y los conocimientos, cristalizados en las presentaciones de los museos, servían para satisfacer el apetito por lo extraño y lo exótico. Al producirse la descolonización, los caminos de los académicos y de los museos empezaron a separarse. Para los museos, fue el comienzo de un alejamiento gradual de la élite intelectual académica y de un acercamiento al público general: el antropólogo cultural se convirtió en intérprete de otras culturas para beneficio de un público nuevo.

El museo antropológico constituye una de las plataformas donde se expresa el interés por el hombre y sus problemas. El contacto físico, directo, con la persona que está allá afuera, con ese otro mundo, es la manera más segura de despertar una auténtica solidaridad. A falta de contacto directo, la mejor solución consiste en traer el llamado tercer mundo a Occidente mediante la comunicación de lo esencial de la vida cotidiana, los temas y los objetos que nos son familiares. A esta altura de nuestra historia cultural, los europeos estamos maduros para este tipo de presentaciones. Acostumbrados como estamos a los museos tradicionales con vitrinas llenas de objetos de arte, ha llegado el momento de dar el salto hacia otro mundo. Pero aunque abogue por un museo etnográfico moderno, comprometido con la vida contemporánea, no dejo de respetar los museos de orientación más tradicional. Aún más, diré que nuestra supervivencia institucional depende de que se produzca una simbiosis entre los dos tipos de museos y de que surjan las condiciones indispensables para convertirlos en terreno de encuentro de los dos hemisferios: Norte y Sur.

Es evidente que nuestra concepción del mundo tiñe nuestras ideas acerca del Sur e incluso las determina. Es demasiado fácil criticar las ideas de nuestros predecesores, ideas que también sirvieron para justificar racionalmente la colonización. Pero si el punto de partida etnocéntrico es indudablemente ingenuo, también lo es creer que el tercer mundo puede ser visto con ojos libres de prejuicios. Den Hollander afirmó alguna vez: "Al hablar de otro pueblo casi siempre estamos hablando de nosotros mismos o, por lo menos, lo hacemos desde nuestro limitado punto de vista."

Podríamos incluso preguntarnos si somos capaces de utilizar otras normas que las que derivan de nuestro propio mundo, o de mirar siquiera con ojos diferentes. Si no lo fuéramos, nosotros mismos nos convertiríamos en la medida de todas las cosas y estaríamos obligados a evaluar a los demás con arreglo a nuestros propios valores y normas. La operación inversa consistiría en conocernos a través del otro. Y si tratamos de ponernos en la piel del otro, ¿no significa eso muchas veces que hay que permitir que el otro se meta en nuestra piel? Con este criterio, los museos antropológicos no servirían tanto para transmitir la realidad del tercer mundo como para mostrar la manera en que los occidentales la percibimos, cuáles son los elementos y fenómenos que nos impresionan y a cuáles atribuimos importancia. Nos hablarían más de nosotros mismos que de los demás.

El reconocimiento de los problemas del tercer mundo puede también proporcionar una solución a problemas cuya esencia es simplemente el propio proceso de desarrollo. Mientras la cultura occidental fue considerada, según el punto de vista adoptado, como el cénit o el nadir de la cultura, la posibilidad de seguir otras vías no se tomó en cuenta seriamente. Nuestro razonamiento sobre el desarrollo y sus procesos está todavía dominado por supuestos exclusivamente arraigados en nuestro mundo occidental. Esta es, entonces, la experiencia que proyectamos sobre el tercer mundo.

Pero es posible que las sociedades de los otros continentes estén evolucionando en forma totalmente diferente. Como museólogos deseosos de transmitir una comprensión de esos procesos de desarrollo actuales haciendo resaltar la vida cotidiana del hombre común, nos vemos obligados a abordar varias cuestiones. ¿Cuál es la índole exacta del mundo no occidental y en qué medida coincide o difiere del nuestro? ¿Qué clase de interacción implica el cambio? Las respuestas sólo pueden obtenerse combinando diversos puntos de vista —social, económico, cultural, político e ideológico-religioso—, a la luz de la historia y el ambiente contemporáneos.

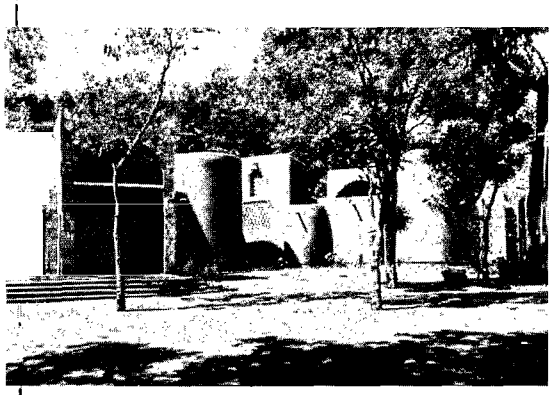
La tentativa debería conducir a un enfoque *regional* centrado en ciertos rasgos de la historia, el desarrollo socioeconómico, las pautas de conducta, etc., comunes a cierto número de sociedades y países de una determinada parte del mundo.

También cabría un enfoque *temático* que centrara la atención en cuestiones de interés universal que afectan el curso del mundo en su totalidad. Esta categoría incluye los encadenamientos de causa y efecto y los paralelos entre problemas y fenómenos similares que pueden encontrarse en regiones diferentes.

Por último, en nuestros museos debería suministrarse todo lo necesario para desarrollar *servicios logísticos y de estudio,* de modo que se puedan desplegar los componentes específicos de las colecciones para utilidad y beneficio de todos.

Nico Bogaart,
director del Tropenmuseum de Amsterdam
y presidente del ICME

Hacia un nuevo tipo de museo "etnográfico" en Africa



MUSEO NACIONAL DE MALÍ, Bamako. El nuevo edificio. El arquitecto fue Jean-Loup Pivin en colaboración con Pascal Martin Saint Léon, Moustaph Soumaré y Mamadou Dembelé. El museo está diseñado de manera de asegurar un costo mínimo de construcción, funcionamiento y mantenimiento, y emplea tecnologías ligeras (construcción a base de *banco* estabilizado —una mezcla de tierra y cemento—, empleo sistemático de la iluminación natural, uso general de la ventilación natural). Véase el artículo de A. O. Konaré, "Nacimiento de un museo en Bamako, Malí", en *Museum,* vol. XXXIII, n.º 1, 1981. [*Foto:* George Meurillon.]

Alpha Oumar Konaré

Nació el 2 de febrero de 1946 en Kayes (Malí). Ha sido jefe de la División del Patrimonio Histórico y Etnográfico de Malí y ministro de Cultura de Malí. Actualmente es profesor de historia y arqueología en el Instituto Superior de Formación e Investigación Aplicada, en Bamako (Malí).

El museo etnográfico está condenado a desaparecer y hay que reinventar otros "museos etnográficos".

El origen de este tipo de museos arranca de los primeros años del siglo XX. Fue la obra de la administración colonial en busca de objetos que pudieran ser exhibidos en las grandes exposiciones coloniales y universales con el fin de fascinar a los metropolitanos con el "exotismo" y el "folklore" de los países africanos y justificar así su presencia en ellos.

Estas colecciones incluían un variado surtido de objetos, fundamentalmente máscaras, estatuillas y ornamentos, sin la menor unidad entre sí, las más de la veces una mezcla de recuerdos reunidos por viajeros, misioneros, administradores coloniales y personal militar. Muchos de tales objetos fueron robados o confiscados a sus proprietarios: desde el principio, por lo tanto, este esfuerzo estuvo signado por la violencia y la violación de culturas y sensibilidades. No se consultó a las poblaciones locales, ni éstas consintieron tampoco en que sus bienes, despojados de su valor original, fueran exhibidos en lugares inaccesibles a sus creadores. Estos lugares que llamamos museos, concebidos para extranjeros y turistas, y que pretenden presentar el "resumen cultural" del país, fueron construidos en el estilo típico de los palacios del oficial colonial: no en vano se los denominó "moradas de los jefes". Los nuevos propietarios de estos objetos culturales los despojaron de su función original y proyectaron sobre ellos su propia visión del mundo y su propio sistema de valores: trivializaron los objetos y los redujeron a la categoría de bienes de consumo.

Al conseguir su independencia, por lo general, los países concernidos no pusieron en tela de juicio ni los objetivos del sistema educativo ni los del sistema cultural heredados de la administración colonial.

Fueron numerosos los museos etnográficos que se crearon como reflejo de la creciente necesidad que siente todo país de volver a descubrir su pasado y afirmar su identidad, hecho que implica asimismo la aparición de una tendencia a idealizar el pasado, a atribuir a la herencia cultural un valor histórico y sentimental. Pero, pese al esfuerzo realizado para formar personal técnico nacional, estos museos siguen siendo instituciones reservadas a una minoría de extranjeros, turistas e intelectuales de las áreas urbanas. Queda mucho por hacer para poner freno a la destrucción del patrimonio cultural (destrucción causada por la introducción de la economía monetaria, la intolerancia religiosa, las pésimas condiciones materiales de conservación, la desintegración de las estructuras sociales y la modernización) y controlar el tráfico ilegal de los bienes culturales. El museo tradicional ha dejado de responder a nuestras preocupaciones, ha anquilosado nuestra cultura, ha opacado buena parte de nuestros bienes culturales y ha dejado evaporarse la esencia del genio nacional.

No cabe que indiquemos aquí el modelo del mundo ideal. Cada pueblo, cada grupo étnico y cada comunidad cultural tendrá que definir a partir de sus tradiciones los tipos de estructuras de conservación que le son propios. En cualquier caso, les corresponde a los propios africanos (y no a los extranjeros, por más expertos que se pretendan) descolonizar el museo actual e inventar los tipos de museo que necesiten, liberándose de toda alienación cultural y rechazando los conceptos ajenos. Estos museos deberán crearse para satisfacer las necesidades autóctonas y no para responder a la demanda de los turistas o de otros extranjeros. Y para ello lo primero que hay que hacer es proceder a inventariar todos los tipos de estructuras de conservación.[1]

En algunos panteones familiares existen habitaciones donde se conservan las reliquias de la familia, lugares cuya entrada en ocasiones está vedada, por ejemplo, a los jóvenes. Ciertas áreas del panteón familiar son lugares protegidos porque alojan las tumbas de antepasados o el fetiche protector de la familia. Algu-

1. Véase el artículo de Keith Nicklin "Métodos tradicionales de preservación: algunas prácticas africanas", *Museum,* n.º 138, 1983.

nas comunidades familiares veneran toda un área cuando ésta representa "la gran casa", la morada del patriarca, abierta a todos los hombres y mujeres del clan. Esas comunidades con frecuencia comparten tabúes y totems y celebran conjuntamente determinadas actividades sociales (la circuncisión, la boda, las ceremonias funerarias, etc.).

Existen asimismo comunidades aldeanas que asumen la protección de ciertos espacios porque son utilizados en las ceremonias de iniciación y en los sacrificios, de manera que todos los objetos que se hallan dentro de dicha área están protegidos. Aldeas enteras son en ocasiones tenidas por sagradas y, en consecuencia, preservadas. Algunas corporaciones, determinadas asociaciones tradicionales de jóvenes y mujeres y algunas sociedades de iniciación están encargadas de la conservación de los lugares y objetos. En muchos casos, dicha conservación se entiende más en el sentido espiritual que en el aspecto material de la cultura y se refleja en la continuidad, la repetición de los gestos y la transmisión del conocimiento. No existe, en cambio, ningún lugar público abierto a todo el mundo, al que se pueda ir cuando se desee disfrutar de un bien cultural. A menudo sólo un selecto auditorio goza de este privilegio: los iniciados y los miembros de asociaciones, cada grupo ceñido por reglas estrictas que controlan su desempeño y posición.

En los raros casos en que se consiente la presencia de espectadores no iniciados, éstos deben permanecer pasivos y no participar.

Interrogantes de importancia

¿Como conciliar la jerarquización, la especialización, la compartimentación en vigor en la mayoría de la sociedades tradicionales con la necesaria exigencia de democratización y popularización de la cultura?

¿Cómo suprimir determinados tabúes que afectan a ciertas categorías de personas (las mujeres, en particular), para que puedan contemplar las máscaras y estatuillas u otros objetos de las sociedades iniciáticas masculinas?

¿Cómo habilitar a aquellos que son extranjeros a una casta para que desempeñen la actividad especializada que en principio le es ajena?

¿Puede hablarse de museo cuando no se puede entrar libremente?

¿Deberían diseñarse los museos según las categorías sociales?

Segregaciones de este tipo, basadas en el intangible principio del derecho de la comunidad a disponer de su propia cultura, deben ser condenadas, sin embargo, en nombre de la igualdad de todos los pueblos.

Las respuestas apropiadas a estas preguntas demostrarán que el modelo de museo no debe ser limitado a un solo tipo.

El museo que pretenda estar al servicio de amplios sectores populares y de las culturas nacionales no apuntará hoy en día a la "universalidad" que lo pondría en manos de los poderes del dinero.

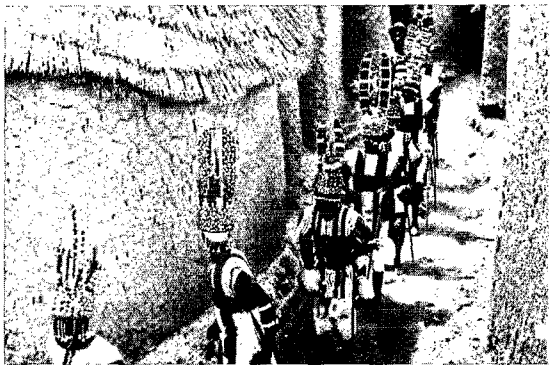
Esta manera de enfocar el asunto podría llevar a crear varios tipos de museos, incluso de museos etnográficos, especializados si es preciso. En lugar de un museo etnográfico único o un tipo único de museo etnográfico, cada país debería poseer una serie de museos que representen todas las áreas culturales extendiéndose incluso a nivel regional, más allá de las fronteras administrativas. Deberíamos tal vez desechar la palabra "museo" y utilizarla sólo para designar simplemente una faceta de las actividades de una institución más amplia, más abierta.

Formas nuevas

De los diferentes modelos de museos existentes hoy en día en Europa, lo que Africa debería sobre todo tener en cuenta es el sistema de los ecomuseos, ya que éstos representan primero y ante todo un área determinada, una población activa, el "patrimonio de la memoria colectiva" y las "actividades que representan todo un conjunto de prácticas sociales concretas en situaciones de la vida real", en suma, todo lo que hace que tales culturas estén vivas. Habría asimismo que reflexionar en torno a nuevas formas de museos etnográficos más estrechamente integrados a la población que los controlaría muy directamente, tanto en lo que respecta a su concepción y realización como a su administración. Al erigir estos nuevos museos se tomarán en cuenta los recursos de la población en cuestión, cuya participación no se basará en ninguna política impuesta desde arriba.

Estos nuevos tipos de museos (con estructuras más simples, si es preciso) podrían ser parecidos a los museos familiares y comunitarios. Tendrían que saber "salir de los museos" para ocupar las plazas públicas, las escuelas y los lugares de trabajo; tendrían que dar apoyo a las asociaciones tradicionales y animar a aquellos que se entregan a actividades modernas y

Procesión en una aldea.
[*Foto:* A. O. Konaré.]



diversificadas. Su aspecto exterior también deberá ser familiar a las poblaciones locales, según el modelo de las habitaciones tradicionales de la región. El hecho de preferir una cabaña de adobe a una construcción de piedra no indica nesesariamente escasez de fondos sino una elección dictada por el entorno, el modo de vida, la filosofía de las gentes del lugar.

Los museos etnográficos deben ser verdaderos centros culturales y colaborar con otros organismos (universidades, sociedades culturales tradicionales y modernas, archivos, etc.); deben inventariar el patrimonio, asegurar su conservación y restauración, participar en las actividades de investigación y desempeñar un papel organizador. Es urgente elaborar una verdadera "etnología de salvaguardia", con la mira puesta en coleccionar series significativas, evolutivas y comparativas, y no especímenes, pues no se trata de salvar por salvar, ni de salvarlo todo, sino de asegurar la conservación con el fin de llevar a cabo una acción preventiva y resguardar la permanencia del objeto.

Realizar actividades de investigación y de animación significa devolver su vida y su sentido al objeto y crear las condiciones necesarias para la renovación y la nueva creación.

Como centros de cultura, los museos etnográficos constituyen los mejores lugares para los intercambios bilaterales y multilaterales. Ahora bien, hay que liberar los intercambios de todo paternalismo y de todo exotismo, y deben llevarse a cabo en condiciones de perfecta igualdad. Para llegar a un acercamiento, los museos

podrán definir los puntos de convergencia y los de diferenciación. Deberán presentar al ser humano, en toda su diversidad, en su entorno social y natural: todas sus expresiones artísticas y su cultura material, su organización social, su ideología, todo aquello que existe o se está creando en este mismo instante o cuya aparición es inminente.

Los museos etnográficos no deben poner la mirada únicamente en el pasado y en el mundo rural. Deben tener en cuenta por igual a la ciudad y a la aldea. Prestarán especial atención al estudio de la sociedad precolonial y harán hincapié en la realidad cotidiana del colonialismo, denunciando las teorías racistas. Se destacarán los esfuerzos de los pueblos en el mundo de hoy para dominar su entorno y también la tecnología que les permitirá marchar al ritmo del desarrollo económico. Habrá museos del hombre o de los hombres, museos de la cultura o de las culturas y, cuando sea preciso, serán específicamente integrados a un esfuerzo de desarrollo en función de las transformaciones de la sociedad.

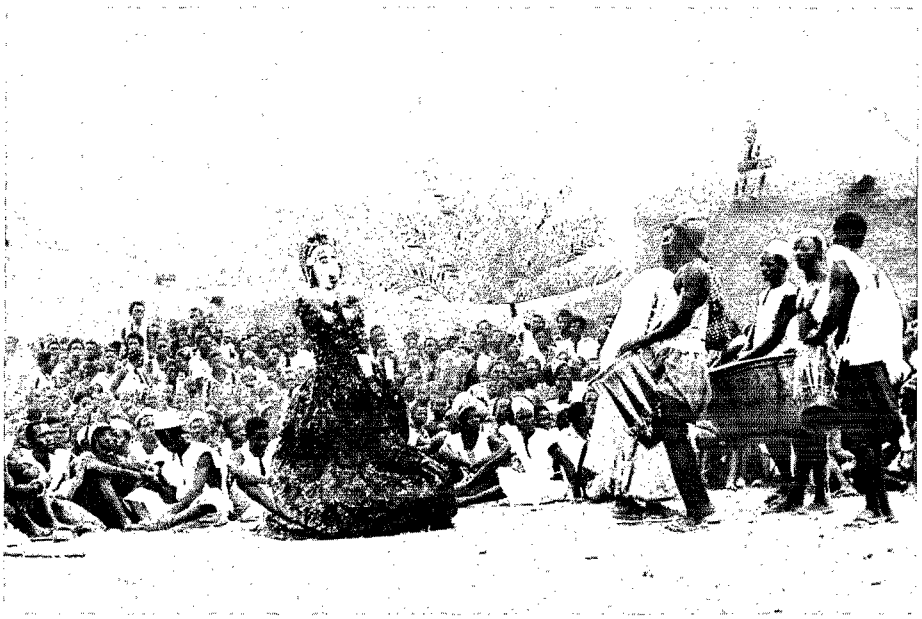
Los museos etnográficos tienden a menudo a ignorar la riqueza de la experiencia y el saber locales, y sin embargo sin este reconocimiento no se alcanzarán jamás los objetivos de democratización. Hay que dar a conocer estas "bibliotecas vivientes" impregnadas de la sabiduría popular, a los museólogos y etnólogos nacionales formados técnicamente para llevar adelante todas las tareas de los museos: colección, conservación, investigación y organización de actividades en las que participa la comunidad. Gracias a



MUSEO NACIONAL DE BAMAKO. Máscara boo. Se ha intentado animar la máscara mediante un juego de luces.
[*Foto:* G. Meurillon.]



Títere bambara "Yayoroba" en la plaza del pueblo (Markala, Malí).
[*Foto:* Ch. O. Mara.]



Títere bambara "Yayoroba" en pleno escenario (Markala, Malí). [*Foto:* Ch. O. Mara.]

su pericia, al alcance de su ciencia y a su conocimiento del medio ambiente, acabará por reconocérseles sus méritos y aptitudes. Las actividades de los museos serán más atractivas, amplias y animadas cuanto más utilicen las lenguas nacionales, puesto que el uso del lenguaje familiar es en sí mismo la expresión de una herencia cultural.

Coleccionar: ¿qué y cómo?

Es importante que sean las propias poblaciones quienes decidan qué objetos deberán incluirse entre lo que consideran más significativo y lo que están dispuestas a mostrar a los demás. Ya no se trata, pues, de formar colecciones de objetos arrancados a su contexto, despojados de su función. Pueden tomarse en cuenta seguidamente otros puntos de vista; por ejemplo, los de los vecinos o los de los extranjeros, que podrán indicar cuáles son los temas que les interesan en una cultura concreta.

En todo caso, lo determinante será la opinión de la población local. Lo que no debe hacerse es proceder a la conservación de los bienes culturales contra la voluntad de sus creadores y de sus usuarios habituales. Un objeto conservado sin el consentimiento de sus creadores se convierte enteramente en otra cosa, imbuida de otro contenido, y presenta a sus ojos un significado diferente. Aun cuando su forma material desaparezca, un objeto existe mientras el espíritu permanece.

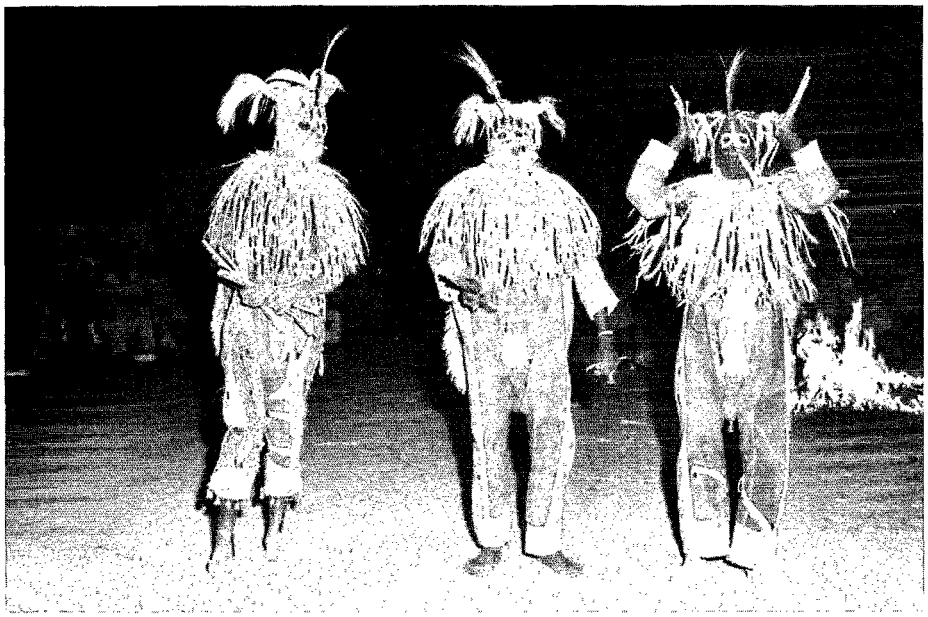
Es entonces esencial, en lo que atañe al inventario y la salvaguardia, prestar mucha atención a los artesanos que crearon el objeto cultural, pues son ellos quienes pueden recrear el objeto de acuerdo a las costumbres y las tradiciones orales. Los objetos dignos de ser coleccionados deben ser variados y representar todos los grupos étnicos de un país, para evitar el predominio de unas culturas sobre otras.

Ya no resultan esenciales como criterios de selección la curiosidad y el interés personal del coleccionista. Lo que debe prevalecer es el interés común, y poco importa la noción de cantidad de objetos a coleccionar, de la misma manera que hay que revisar la noción relativa de calidad de los objetos. La calidad está determinada por la importancia del objeto para la población local. Deben dejar de predominar los criterios de evaluación importados, particularmente en lo que a valores estéticos se refiere. Esto debiera ayudar a eliminar la piratería cultural: robos, tráfico ilegal y transacciones comerciales irracionales, al negarse a adjudicar un valor comercial a los objetos. Serán las propias poblaciones las que determinarán, de conformidad con sus costumbres, las condiciones de compraventa.

Algunas administraciones han organizado equipos de "coleccionistas oficiales", las más de las veces reclutados en las comunidades. Se trata en realidad de una verdadera banda de alcahuetes y rufianes que incitan a la "prostitución cultural". Los anticuarios africanos son por lo general verdaderos caballos de Troya de los contrabandistas extranjeros. Hay que revisar su función y considerar la posible intervención del Estado y de las colectividades. La privatización de los bienes culturales introduce la noción de derecho de propiedad en lugar de la de derecho tradicional de disfrute de los objetos culturales que, en nuestra opinión, garantizaba la mayor seguridad de protección de un objeto y la mayor diversidad de los usuarios. Por lo demás, la salvaguardia del patrimonio etnológico exige definir y adoptar determinadas medidas legislativas y reglamentarias: derecho de propiedad, estatuto de la inalienabilidad e imprescriptibilidad de los bienes muebles e inmuebles administrados por los museos y prohibición de exportar dichos bienes.

En los que atañe a las exposiciones, los objetos tienen que ser expuestos en su medio natural, creando para ello el ambiente adecuado mediante los servicios técnicos necesarios. ¡Qué diferencia abismal entre una máscara expuesta en una vitrina y esa misma máscara usada en su contexto viviente! Entre los nuevos medios técnicos, los audiovisuales son los más interesantes, ya que ofrecen nuevas posibilidades de archivo, conservación, documentación y animación a gran escala. Cumpliendo su misión de salvaguardar el patrimonio etnológico para favorecer la expansión de los individuos y de la sociedad, así como la comprensión entre diferentes pueblos, los museos tienen que democratizarse, partir de una concepción autogestionaria de la cultura, la única capaz de superar la mentalidad pueblerina, franquear los límites impuestos por las frontera territoriales —a menudo artificiales— y tener en cuenta las distintas sensibilidades y las distintas culturas, incluidas las de los grupos minoritarios. Los museos rechazarán "la burocracia y la tecnología", según la expresión de Georges Henri Rivière. Sólo una política de esta índole, deliberadamente descentralizadora, favorecerá la iniciativa y la responsabilidad cultural de individuos y pueblos.

[*Traducido del francés*]



Bailarines ataviados como *ceblences* (en bambara, aquel que abre la danza tradicional), Beledougou.
[*Foto:* Département des arts et de la culture de Mali.]



Alfarería en el mercado de Faladie, Belegoudou.
[*Foto:* Département des arts et de la culture de Mali.]

Por una etnología de salvaguardia [1]

Cuando el Comité Intergubernamental para fomentar el Retorno de los Bienes Culturales de la Unesco propuso que se efectuaran estudios de caso sobre el conjunto de problemas relacionados con esta cuestión, Malí fue uno de los primeros países en responder a la invitación. Es que ya en 1979 las autoridades malienses habían iniciado gestiones para que se realizara en su país un proyecto experimental de inventario de los bienes culturales con la colaboración de Herbert Ganslmayr, director del Museo de Ultramar de Bremen. Aunque era urgente desarrollar una verdadera "etnología de salvaguardia" —para usar la expresión de A. O. Konaré— no se trataba de salvar todo sino de asegurar una acción preventiva contra una verdadera pérdida de identidad cultural. El inventario se inició en 1982 con la asistencia económica de la Unesco. El artículo que sigue está basado en el informe de Claude Daniel Ardouin, director del Museo Nacional de Bamako, y de Kléna Sanogo, director del Museo de Ciencias Humanas, Bamako, preparado en enero de 1983.

Este proyecto experimental fue elaborado en una reunión de trabajo llevada a cabo en Bamako en enero de 1981. En él se puntualizaban los siguientes objetivos: recolectar los datos que permitieran la elaboración de un proyecto de inventario nacional, constituir un cuerpo de documentación sobre la cultura tradicional y un inventario tanto de la cultura material (objetos funcionales en manos de la población, sitios y monumentos históricos) como de la inmaterial (tradiciones orales y tecnologías tradicionales).

El inventario debía ser realizado por equipos compuestos exclusivamente de especialistas malienses, de este modo la documentación recogida podría después ser eficazmente utilizada en la lucha contra la exportación ilícita de bienes culturales.

Dos regiones del país fueron elegidas para esta fase experimental: Beledougou, situada entre el río Senegal y el río Níger, al norte de Bamako, y Bakhounou, limitada al este por el Sambourou, al oeste por el Kingi, al sur por el Dabo y al norte por Mauritania. Una misión preparatoria recorrió las dos zonas en octubre y noviembre de 1982. Sobre la base de los datos recogidos en documentos escritos y en la tradición oral se mantuvieron entrevistas con los responsables locales sobre los objetivos de la misión: el registro y la documentación fotográfica de los bienes culturales en uso entre la población, el acopio de información sobre la cultura tradicional y el reconocimiento de sitios y monumentos históricos.

La primera misión se desarrolló en diciembre de 1982 y tuvo por finalidad reforzar las relaciones de confianza y de trabajo iniciadas por la misión preparatoria y proceder a la colecta de los datos preliminares. Una vez en el terreno, los investigadores comprendieron rápidamente que les era imposible trabajar individualmente con los informantes, ya que los *griots* que en muchos países africanos son los dueños de la palabra y los informantes por excelencia son prácticamente inexistentes en Beledougou, por lo menos en las aldeas. Por otra parte, el respeto de la jerarquía hace que ninguna otra persona se permita hablar de las tradiciones locales sin la autorización de los ancianos. Deci-



Moussa Sidibe: tejedor soninké en su taller, Bakhounou.
[*Foto:* Département des arts et de la culture de Mali.]



Cerradura de la puerta de una habitación, Dina, Bakhounou.
[*Foto:* Département des arts et de la culture de Mali.]

dieron entonces trabajar con las asambleas de ancianos de cada aldea, y era precisamente el jefe de la aldea, por lo general el de más edad, quien repondía a sus preguntas.

Inmediatamente después, dos investigadores procedían a registrar los objetos funcionales, de culto o rituales accesibles, y a visitar los sitios históricos y los lugares de culto señalados en el curso de las entrevistas. La tarde y la noche se dedicaban en general a las manifestaciones tradicionales organizadas para colaborar con su trabajo. Los objetos, los lugares de culto, los sitios y la manifestaciones tradicionales eran fotografiadas y grabadas.

La abundancia de objetos todavía en uso y la buena disposición de la población facilitaron la tarea de los investigadores. Así pudieron establecerse en Beledougou las fichas de identificación de 101 objetos cuya eventual adquisición para formar una colección de museo no parecía plantear ningún problema. La sola dificultad encontrada en esta región fue el total mutismo observado por los habitantes a propósito de los objetos de culto. Fue igualmente imposible obtener datos precisos sobre las sociedades secretas, las que sin embargo habían sido señaladas.

En Bakhounou el trabajo se realizó igualmente según un orden determinado: entrevistas con el jefe de la aldea y sus consejeros para explicar los objetivos de la misión y para responder a las eventuales preguntas; preliminares indispensables para obtener el acuerdo del jefe de la aldea sin el cual el trabajo hubiera sido imposible.

Se pedía autorización para que los investigadores pudieran ser admitidos en las familias, a fin de proceder al inventario. Un guía los conducía entonces a las familias cuyos jefes habían dado su aprobación. Después los museólogos recuperaban la iniciativa y podían establecer contactos con los artesanos o cualquier otro informante de su elección. En lo que concierne a los bienes de utilización masiva (utensilios, objetos domésticos, etc.) se consignaron muestras de cada serie. Así en Bakhounou se establecieron 112 fichas de identificación referidas a objetos o series debidamente inventariados y fotografiados.

Esta primera misión fue positiva e instructiva en más de un sentido ya que permitió a los investigadores reunir una documentación importante y comprobar la eficacia de la metodología adoptada. Esto les permitió también formular de inmediato algunas observaciones concluyentes: será muy difícil obtener informaciones profundas sobre los objetos y ritos ligados a las religiones tradicionales (los no islamizados los rodean del silencio propio de las sociedades secretas, los islamizados tienen el complejo de hablar sobre eso) y los problemas encontrados en las dos zonas exploradas pueden ser trasladados a escala nacional, según la región esté o no islamizada. El inventario de todos los otros aspectos de la cultura material es factible a condición de que la próxima misión contribuya a fortalecer las relaciones de confianza iniciadas por las precedentes. La cultura material de las zonas visitadas es de una riqueza inestimable.

[*Traducido del francés*]

ALGUNOS PROBLEMAS

Violación y saqueo de las culturas: un aspecto de la degradación de los términos del intercambio cultural entre las naciones

Hugues de Varine

Nació en 1935 en Metz, Francia. Licencia de historia, en 1955. Diploma de estudios superiores de historia, en 1957. Escuela del Louvre, 1956-1958. Director del Centro de Documentación Cultural y Técnica de la Misión Cultural Francesa en el Líbano, 1958-1960. Director adjunto del ICOM, 1963. Director del ICOM, 1965-1974. Director de investigaciones en el Servicio de Estudios e Investigación, 1975-1981, y responsable de la célula Empleo, de la Dirección de Desarrollo Cultural en el Ministerio de Cultura, París, 1981-1982. Es en la actualidad director del Instituto Francés de Lisboa, Portugal. Autor de *La culture des autres*, París, Ediciones du Seuil, 1976.

Entre 1969 y 1974, el Consejo Internacional de Museos, del que el autor de este artículo era entonces director, concentró una gran parte de su actividad en la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales y en la promoción de una ética de la adquisición entre los profesionales de los museos. Al terminar este periodo, Hugues de Varine trató de hacer un balance de la experiencia acumulada y proponer en cierto modo un análisis del fenómeno de la tranferencia de patrimonio de los países pobres hacia los países ricos.

En el catálogo de una reciente exposición (Collections Passion) *que tuvo lugar en el Museo de Etnografía de Neuchâtel, Suiza, (véase el recuadro), se reproducen párrafos substanciales de este análisis que, en su opinión, ha perdido muy poco de su actualidad.*

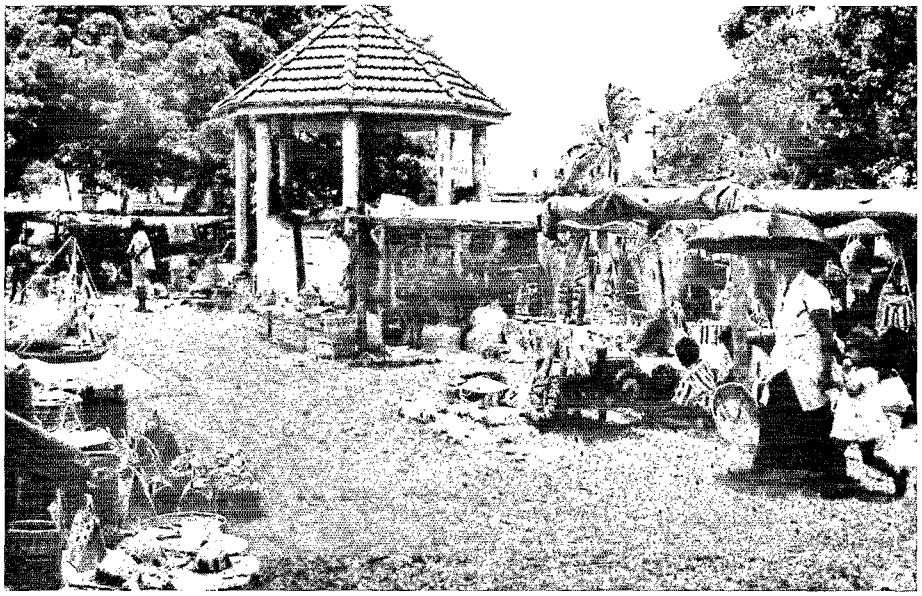
El autor sigue convencido de que la acción debe enfocarse sobre la demanda, es decir sobre la pulsión coleccionista que en el mundo rico acompaña la desaparición de los valores espirituales y la pérdida de la capacidad creadora. En cuanto a la oferta, tan frecuentemente vinculada a la miseria de los oprimidos, de nada sirve reprimirla recurriendo a la ley y a la policía mientras los traficantes se sientan alentados en su fructífero comercio por la existencia de compradores públicos y privados, cuya limpidez de conciencia se ve reforzada por la certeza de estar contribuyendo al "intercambio cultural" entre los pueblos. [1]

Este argumento es desarrollado en las páginas siguientes, que constituyen una versión abreviada del texto publicado en el catálogo de Collections Passion. *Agradecemos al autor y al señor Jacques Hainard, director del Museo de Etnografía de Neuchâtel, el habernos permitido reproducir estas páginas en* Museum.

Escritores, médicos y psicólogos han dicho repetidas veces que una de las causas fundamentales de la envergadura catastrófica que ha adquirido el tráfico y la utilización de la droga reside en una cierta desintegración de la sociedad postindustrial, sobre todo entre la juventud. ¿No hay acaso un problema análogo en la raíz del súbito incremento del tráfico ilícito y de los robos de objetos de arte, antigüedades y otros bienes culturales en todo el mundo contemporáneo? Trataremos aquí no ya de delinear la evolución de una tendencia, sino de comprender una situación actual más compleja de lo que parece a simple vista, porque no se trata de uno sino de varios fenómenos que deberemos tomar en consideración.

El fenómeno primordial —el que en realidad condiciona todos los demás— es la aparición del concepto de bien o propiedad cultural. Es paradójico que a partir del momento en que esos bienes han sido despojados de su finalidad intrínseca, perdiendo su utilidad funcional primaria, son llamados bienes culturales a condición de que se les juzgue merecedores de ser conservados, admirados, es decir utilizados para otra función secundaria. Este puede ser el destino de un crucifijo, de la música de una danza ritual, de una máquina de vapor, o de un incunable. Este concepto de propiedad cultural está estrechamente relacionado con los de "valores tradicionales", de interés por la continuidad, de búsqueda de las "raíces culturales". Precisamente es esta combinación la que ha presidido el nacimiento de la mayor parte

1. El autor señala sin embargo que "ello no significa que los investigadores, los etnólogos y los museólogos deban renunciar a estudiar y presentar la cultura de los demás. Su difícil tarea es cada vez más necesaria: a condición de no ser confiscados sino intercambiados los objetos siguen siendo la mejor mediación entre los pueblos".



Nuknalofa, Tongatapu, Tonga, 1974. Mercado de recuerdos donde se venden mercancías de hojas de pandáneo hechas sobre todo por mujeres y ofrecidas a los turistas en un barco crucero de Australia y Nueva Zelandia: alfombras, faldas de hierba, canastas, cajas, sombreros y figuras de animales.
[*Foto:* J. Guiart.]

de las colecciones públicas o privadas, de la clasificación de los monumentos, de las sociedades científicas de tipo histórico. Más aún, la rareza misma de estos testimonios del pasado origina una valorización tanto en términos intelectuales ("lo que es raro es bello"), como económicos ("lo que es raro, o escaso, es caro").

Aquí se plantea una cuestión: ¿son acaso los bienes comúnmente llamados culturales el objeto de una transformación cultural? ¿Acaso una cosa creada por el hombre con un fin determinado y luego descartada no es recreada por otro hombre (o por la sociedad) con otro fin? Es entonces cuando el museo y su función deben ser considerados. Cabe distinguir dos tipos de museos: los que presentan objetos aislados de su contexto (llamados en general, significativamente, "obras") y los que, artificial pero tan fielmente como es posible, reconstituyen conjuntos que podrían llamarse unidades ecológicas. La tranformación que se produce en el primer caso tiene todas las posibilidades de inspirar en el espectador una interpretación sacralizadora del objeto que lleve a la doble valorización antes mencionada. Por consiguiente, si seguimos este argumento, el museo (que refleja en realidad la tendencia principal de la educación contemporánea en el campo del arte, la literatura y la historia) no hace sino crear un nuevo bien de consumo, del que sólo la materia se toma prestada a ese vestigio del pasado que se ha querido presentar.

Otra ilustración de esta confusión entre bien cultural y bien de consumo puede encontrarse en la evolución reciente del llamado arte "contemporáneo". El binomio económico museo-galería (esta última entendida en su sentido comercial) actúa no tanto como instrumento de desarrollo cultural sino como soporte publicitario para una producción de naturaleza esencialmente comerciable. Aquí encontramos una vez más, disimulados bajo otros vocablos más nobles, los conceptos de promoción, comercialización, difusión, producción —en serie o no— y de progreso técnico, que caracterizan la totalidad del sistema económico moderno.

Un segundo fenómeno, también de naturaleza esencialmente moderna, es el auge de la circulación internacional de personas y de bienes que posibilita, a un público cada vez más amplio y no preparado, el conocimiento de sociedades y de culturas que, de otro modo, permanecerían para él envueltas en una bruma más o menos legendaria. Tales intercambios, tan favorables a la comprensión, a la coexistencia y a la cooperación entre los individuos y los pueblos, tienen aspectos no menos negativos, aunque por razones evidentes se ha tratado hasta el momento de mantenerlos ocultos. Esta actitud nos parece un error en la medida en que hay que conocer lo que no se puede impedir a fin de encontrar para ello remedios o paliativos.

El tercer fenómeno, producto directo de la colonización política primero y económica y cultural después, podría definirse brevemente como una aculturación artificial de lo exótico. De los dos fenómenos ya mencionados se deriva una profunda incomprensión de los valores reales de las culturas no europeas por parte de los europeos, que se combina con el rechazo cada vez más acentuado de esos mismos valores por parte de los no europeos sometidos, en nombre del desarrollo, a un bombardeo intensivo de conceptos y técnicas importadas. Esto llevó a un súbito descubrimiento del "arte primitivo" en el momento en que los poseedores de esas artes se apartaban de ellas para tratar de adquirir los símbolos de la civilización llamada moderna. De este modo, la tendencia a conferir valor material a los bienes culturales, iniciada en Europa y en los Estados Unidos de América, se extiende casi instantáneamente al resto del mundo.

¿Debemos indignarnos o incluso asombrarnos ante este hecho? En un mundo en que los ricos no conciben más que el poder del dinero y en que los pobres se ven reducidos a la explotación de los miserables recursos de que disponen, parece perfectamente normal que todos los factores antes citados se combinen para llegar primero a la desacralización o a la desfuncionalización en masa de los productos de las culturas antiguas o actuales y, por último, a su destrucción o a su revalorización económica como resultado de su resacralización y también de su monetarización.

Intencionalmente, empleamos aquí el término "monetarización". En efecto, durante la década de 1960, hubo en los países ricos un movimiento de diversificación de los medios de ahorro, de especulación y de inversiones rentables que ganó terreno rápidamente. Una de sus consecuencias fue el descubrimiento de la rápida valorización de las "obras de arte" primero, y del conjunto de "bienes culturales" después, que para algunos parece haber venido a ocupar el lugar del oro y de las piedras preciosas como fuente de ganancias. La rarefacción de esos bienes, sumada al creciente interés que suscitan entre pueblos cada vez más intelectualizados, las diferencias en las cotizaciones entre países productores y países consumidores (el tercer mundo y los países indus-

trializados, Europa y América del Norte, Asia Sudoriental y Japón, para mencionar los tres sistemas privilegiados de intercambio), el escaso volumen de las mercancías de que se trata y el hecho de que son poco afectadas por las devaluaciones monetarias han sido argumentos de peso cuyas incalculables consecuencias deberán analizarse algun día.

El cuarto y último fenómeno, muy antiguo también, ha sido el esnobismo que impulsó a muchos a convertirse en coleccionistas, provocó el extraordinario enriquecimiento de algunos museos, suscitó la organización de exposiciones asombrosas y con frecuencia artificiales y estimuló la publicidad dada a los precios alcanzados en las ventas en subasta pública y al importe de los seguros. En las clases sociales más favorecidas, la posesión de obras de arte adquiridas a precio de oro, incluso ilegalmente, constituye una patente de nobleza, la prueba de pertenencia a una "cultura superior". Así, podemos decir, a riesgo de simplificar excesivamente un problema complejo, que el conjunto de bienes culturales pasa del campo cultural al campo económico y, por consiguiente, está desde ahora sometido a las leyes de este último.

La demanda

Naturalmente la demanda de bienes culturales, esencialmente en los países liberales capitalistas, no guarda, en principio, una relación directa con el carácter lícito o ilícito de la oferta. Asimismo podemos considerar que tiene un carácter principalemente normal, honrado, fruto de una concatenación de causas y circunstancias que antes hemos tratado de enumerar.

Esta demanda es generada por algunas categorías de personas. Ante todo, los *investigadores* que, para realizar su trabajo, necesitan de materiales que puedan utilizar directamente: objetos y especímenes, obras de arte, documentos recogidos en el terreno, manuscritos, etc. Cuando son extranjeros, estos investigadores tienden a querer llevar a su lugar habitual de residencia y de trabajo el material recogido, a fin de iniciar su estudio en las mejores condiciones intelectuales y técnicas. A veces esto hace que se recurra a prácticas ilícitas, pero es la intensificación de las investigaciones la que debe tomarse en cuenta por encima de todo. Un descubrimiento relativo al neolítico anatolio, una tribu de las Filipinas o un asentamiento maya que antaño hubiera quedado circunscripto a un número muy restringido de especialistas, científicos en su totalidad, hoy día es conocido casi inmediatamente por millares o incluso millones de personas cuyo interés no es ya puramente profesional, sino movido sobre todo por la curiosidad y a veces la codicia o el esnobismo.

Segundo, los *museos*, estrechamente vinculados a la investigación y a las diversas disciplinas científicas, se ecuentran en una situación análoga, pero están mucho más abiertos a la curiosidad pública. Su papel en la transmisión de la información y en la formación del gusto es mucho mayor.

La mayoría (podría decirse la casi totalidad) tiene pocas posibilidades de enriquecer sus colecciones si no es mediante compras ocasionales en subastas públicas, en el mercado privado o gracias a donaciones de coleccionistas. En realidad, cabe observar que el museo constituye el destino normal de todo bien cultural que ha sido desacralizado y desfuncionalizado.

Por consiguiente, de por sí el museo no constituye más que una proporción ínfima y a veces despreciable (en cantidad si no en calidad) de la demanda global de bienes culturales, aunque, sin embargo, en cierto sentido constituye su justificación. Esto es así sobre todo en los Estados Unidos, debido al trato excepcionalmente favorable de que son objeto las donaciones desde el punto de vista fiscal. No debe concluirse, sin embargo, que el museo no ejerce una influencia directa sobre la demanda. En realidad esta adopta tres formas: las investigaciones sobre el terreno o el tipo de compras que acabamos de ver; la publicidad que se da a determinadas formas de arte y a determinadas culturas, especialmente a través de exposiciones o campañas de los servicios de relaciones públicas; y por último las relaciones con los coleccionistas privados, sobre todo, aunque no exclusivamente, en el caso de los museos privados (es decir, en los Estados Unidos).

Tercero, son los *coleccionistas* quienes constituyen el factor más importante de incremento de la demanda, especialmente de bienes obtenidos de manera ilícita. Constituyen una casta internacional cada vez más numerosa y relativamente diversificada desde el punto de vista social, económico y cultural. Cualesquiera sean las motivaciones —que pueden ser numerosas y variadas— el coleccionista es, en casi todos los casos, alguien centrado en sí mismo: su placer o su interés son los únicos criterios que lo guían dentro del límite de sus posibilidades financieras. Para nosotros este personaje adquiere la mayor importancia en la medida en que el carácter lícito o ilícito de sus adquisiciones no le afecta excepto en el caso de un riesgo mayor. Por otra parte, como el coleccionista por lo general no es un erudito ni un científico, no exige ninguna identificación precisa, ni certificado de origen, ni documentación de referencia.

En los países ricos, y entre las clases sociales altas de los países pobres, los coleccionistas constituyen por sí solos un mercado notable cuyo funcionamiento es poco conocido. Por ejemplo, uno de ellos financiará excavaciones clandestinas en el Perú a fin de surtir un museo privado con objetos de oro procedentes de tumbas (en detrimento del resto del ajuar funerario que queda destruido para siempre). Otro en las Filipinas propondrá a los sacerdotes de las regiones rurales cambiarles los muebles del culto, algo carcomidos pero antiguos, por muebles equivalentes de madera de pino o contrachapa de fabricación reciente. Otro coleccionista a principios del siglo pagó a los campesinos para que removiesen con sus arados el suelo de la Gruta de las Hadas, en Arcy-sur-Cure, a fin de retirar de allí los más bellos expecímenes de instrumentos del paleolítico, con lo que destrozó definitivamente una estratigrafía excepcional.

La posición social de esas personas constituye a menudo su mejor garantía de impunidad ante la ley. Confiere también valor ejemplar a las prácticas consagradas por el éxito y la rentabilidad. El hecho es que los coleccionistas son considerados como mecenas sin los cuales tantas obras de arte o series arqueológicas habrían sido destruidas o permanecido ignoradas. La secuencia es fácil de restablecer a partir de esos primeros resultados: del financiamiento de actos reprensibles o realmente criminales, el coleccionista pasa fácilmente al estímulo de esos mismos actos y a la consiguiente aceptación de una oferta espontánea. El riesgo para el propio coleccionista es cada vez menor, contrapartida feliz del alza de los precios que se le requiere pagar. Si a ello se añade que las mismas personas que coleccionan para sí son, con frecuencia, miembros de juntas de museos o de otras instituciones culturales, creadores de fundaciones filantrópicas, diplomáticos, conferencistas mundanos o intelectuales respetados, resulta fácil demostrar la complejidad del problema y la casi imposibilidad de luchar contra un tráfico del que son los principales responsables.

En cuarto lugar están los *turistas* que, aunque generalmente no son coleccionistas, constituyen hoy el semillero y la escuela. En cuanto el viajero sobrepasa la

etapa del "recuerdo" de mal gusto, lo asalta el deseo de comprar un objeto "auténtico" y antiguo que adquirirá valor de prestigio al regresar a su casa. Los países que alimentan el turismo son parcialmente responsables de ello al no velar por la calidad de la producción artesanal moderna, permitiéndole degenerar en ese "arte de aeropuerto", estigmatizado por los mejores especialistas pero siempre vivo. Claro está que el objeto antiguo comprado en los mercados de México, Lagos, Delhi o incluso de Italia meridional o Estambul es, en la mayoría de los casos, una falsificación más o menos hábil. Pero el fenómeno existe y la intención de comprar es la misma.

Se añade a esta satisfascción de traer consigo un recuerdo de calidad, el placer culpable (porque el turista sospecha con frecuencia que se trata de un acto ilegal) de escamotear un objeto prohibido ante los funcionarios de aduana excesivamente atareados, insuficientemente informados o corrompidos.

Los coleccionistas y los museos sólo rara vez tienen la posibilidad de adquirir en la fuente, en parte porque en verdad tal adquisición es ilegal y porque no disponen de la infraestructura logística necesaria para la acción clandestina. Si en algunas ocasiones no hay intermediarios involucrados, como sucedió en 1969 en el caso del Rafael negociado y al parecer transportado por miembros del personal del Museo de Boston, lo más frecuente es sin embargo que el comprador realice sus operaciones a través de comerciantes especializados. Por lo tanto, si los comerciantes constituyen esencialmente uno de los engranajes principales del mecanismo del tráfico —que se estudiará más adelante— son también uno de los componentes de la demanda de bienes culturales. Como disponen de recursos cuantiosos, a menudo son "creadores de tendencias en el gusto". Los más conocidos de ellos son también coleccionistas, mecenas, académicos, miembros de juntas de museos, por lo que sin demasiados riesgos pueden permitirse el lujo de hacer caso omiso de la ley, si no de su propio país, al menos de la de otros países. No se ensucian las manos en negocios turbios y aparecen (o se muestran a sí mismos) como benefactores de la humanidad que revelan culturas y obras de arte al gran público.

Conjuntamente con los museos, los comerciantes de arte se han convertido en los verdaderos promotores de esta demanda que constituye en el sistema de economía liberal el motor de todo mercado. Claro está que son también, porque el concepto de investigación científica sobre el terreno les es a la vez desconocido e inconcebible, los autores de la transformación del bien cultural en bien de consumo. Para ellos, el objeto artístico, etnográfico o arqueológico no significa otra cosa que lo que un bistec para un carnicero o un collar para un joyero: un objeto para la venta, para lucrar, aunque posiblemente más noble que otro.

Nada de lo que antecede es nuevo, excepto lo que se refiere al impacto del turismo. Quizás mucho más grave, puesto que no sabemos qué desarrollo puede tener en el futuro, es el fenómeno más reciente de los fondos de inversión en valores artísticos. En los últimos años se han creado numerosas sociedades de este tipo, primero en los Estados Unidos, después en Europa, a veces en paraísos fiscales, lo que evidentemente aumenta a la vez la rentabilidad y la impunidad. Estas sociedades actúan como compradores y vendedores en todos los mercados, disponen de organismos de previsión económica y de grandes medios de publicidad.

El peligro es grande, puesto que se puede prever un desarrollo rápido de la proporción del patrimonio así sustraído del mercado actual, la creación de un mercado paralelo entre fondos de inversión, el establecimiento del secreto sobre las transacciones (facilitado por el anonimato de los socios), la utilización sistemática de los plazos de prescripción (de cinco a treinta años) para "legalizar" objetos robados o exportados clandestinamente del país de origen. Lo que de todos modos hay que temer de una manera todavía más cierta es la influencia ejercida por estas sociedades en el incremento de la demanda y en la monetarización de los bienes culturales, que lleva a su vez a la transformación final del bien de consumo en un sustituto de un billete de banco o de un lingote de oro, intercambiable indefinidamente como moneda corriente pero adquiriendo un valor de prima como consecuencia de la explosión cultural moderna.

La oferta

En toda economía de mercado, la oferta sigue, o trata de seguir, a la demanda, al menos en principio, porque existen medios para provocar artificialmente esta demanda. Estos medios no han sido todavía plenamente desarrollados en lo que se refiere a los bienes culturales, aunque sin embargo se pueden distinguir medios voluntarios (manipulación de la opinión por parte de las galerías de arte y de algunos críticos, exposiciones con fines de promoción) e involuntarios (política de exposiciones bilaterales organizadas por los gobiernos por razones de prestigio, el llamado turismo "cultural").

Por consiguiente, la oferta tiende a seguir a la demanda, aunque rara vez llegue a alcanzarla porque el curso de los valores artísticos aumenta mucho más rápidamente que el de los demás valores, incluso cuando se han tenido en cuenta los riesgos y la inflación. Basta visitar las salas de ventas, bazares o zocos y tiendas de anticuarios para darse cuenta de la cantidad y variedad de objetos propuestos al comprador, ya sea éste un museo, un coleccionista apasionado o un especulador. Ahora bien, esos comerciantes de la cultura no son sino intermediarios sin escrúpulos, aunque indispensables, entre los campesinos analfabetos y las personalidades de las finanzas, entre los aristócratas arruinados y los museos norteamericanos, entre los avezados delincuentes y las cajas fuertes de los bancos suizos. Estimulan la oferta aunque no son proveedores. No obstante, el papel que desempeñan es esencial, porque sin ellos es absolutamente imposible concebir que los labriegos de Anatolia o los pastores de los Andes conozcan las tendencias del gusto en las grandes ciudades del Occidente industrial.

La mayoría de los países que son hoy los más pobres del mundo son también los más ricos desde el punto de vista cultural, tanto por la complejidad de sus valores espirituales y humanos todavía vivos como por la estratificación de civilizaciones que han venido sucediéndose desde hace siglos y aun milenios. Ahora bien, debido precisamente a que sus culturas actuales están en perpetua evolución, estos países todavía no han adquirido el sentido de la sacralización del pasado que, como acabamos de ver, lleva directamente a la monetarización del bien cultural. Para la mayoría de los africanos, asiáticos o latinoamericanos, el objeto despojado de sus funciones y con mayor razón aún el que se encuentra oculto en la tierra pierde toda significación y puede ser tranquilamente utilizado de nuevo, ya sea para entrar a formar parte de un tesoro con virtudes simbólicas o míticas o, más frecuentemente, con un propósito enteramente nuevo. Así, por ejemplo, se emplearán las piedras de un templo para construir casas modernas o se saquearán las tumbas de los antepasados para apoderarse del oro, como en el caso de todas las civilizaciones de la antigüedad mediterránea. En ningún caso el objeto adquiere

MOESGARD MUSEUM, Højbjerg. La exposición *Afganistán* de 1976 incluía esta presentación de elementos etnográficos en su contexto moderno, aquel del turista buscador de curiosidades y de la venta al por mayor de arte y artesanías al resto del mundo. [*Foto:* Klaus Ferdinand.]



una significación cultural. Queda en cierta forma destruido. Asimismo, los cambios violentos de régimen político traen aparejadas en su comienzo destrucciones considerables como resultado de la transformación impuesta a los valores culturales.

Estos hechos tienen en sí mismos un valor cultural, porque el hombre tiene perfecto derecho a volver a utilizar su propia obra para un nuevo edificio que marcará una etapa de su evolución. Esto no tiene nada que ver ni con la inserción de bienes en un mercado nacional ni mucho menos internacional. Por el contrario, el fenómeno que analizamos aquí es mucho más grave porque es esencialmente negativo; además, se produce en un momento en que la pobreza relativa de los países del tercer mundo se acrecienta de manera vertiginosa, sobre todo en lo que atañe a los sectores más pobres de su población. Cuando una situación de esta índole se combina con la existencia de una demanda acuciante, resulta normal que se ofrezcan objetos sin valor utilitario en grandes cantidades, porque no hay ninguna regla de moral natural que se oponga a ello. Por qué invocar leyes nacionales sobre las que el pueblo sabe poco o nada o un pretendido deber de protección del patrimonio nacional inventado por intelectuales: esos criterios no pueden penetrar el mundo del pobre y del analfabeto. ¿Acaso se le puede pedir a un campesino que renuncie por razones jurídicas o éticas a redondear sus ingresos con la venta ocasional de cerámicas encontradas en el surco hecho por su arado? Ahora bien, del hallazgo afortunado y provechoso a la colecta sistemática de tales objetos no hay más que un paso, que se da rápidamente cuando el intermediario venido de la ciudad o el "amo" coleccionista insisten en comprar cada vez más. De esta manera, decenas de miles de campesinos costarricenses consideran que es más remunerativo consagrarse a la arqueología clandestina que a la agricultura tradicional; los serranos peruanos se apresuran a destruir millares de tumbas incas para entregar sólo las joyas de oro al millonario Mujica Gallo, cuyo famoso Museo del Oro constituye la admiración de los turistas, indiferentes a los fragmentos de documentos y objetos echados al vertedero público, y las esculturas rituales de los yorubas de Nigeria se convierten temporalmente en propiedad de comerciantes hausas de Ibadán.

Cabe decir que en algunos casos los propios funcionarios de los museos, desde el director hasta el asistente, venden las colecciones que tienen a su cargo. Lo que sorprende no es que existan estos funcionarios, sino que sean tan pocos. No olvidemos que todavía hay directores de museo que ganan veinte dólares mensuales, incluso cuando tienen obligaciones y responsabilidades superiores a las de un profesor universitario. Nadie nos puede venir a decir de buena fe: "Aquí no hay nada que hacer porque esa gente vende sus propios museos; sus objetos estarían mejor conservados y serían más respetados en nuestros países". Es por lo tanto absolutamente normal que los países pobres no sólo sean explotados por su patrimonio cultural, sino también que sus pueblos se hagan cómplices de esta explotación. Nosotros mismos, en varias ocasiones, en Africa, en Medio Oriente y en otros lugares hemos podido observar el desprecio que los responsables e intelectuales del país formados en Europa sienten por sus propias culturas tradicionales que consideran a la vez poco dignas de ser mostradas al extranjero y un obstáculo a la modernización de su sociedad. Seguramente, estos mismos personajes no vacilan en repetir en las reuniones internacionales, los estribillos clásicos acerca de la exportación ilícita de bienes culturales. Pero cuando regresan a su país, ¿qué hacen para poner fin a esta exportación, para mostrar su orgullo del pasado, para conducir a sus pueblos en ese continuo proceso de creación del hombre por el hombre, hecho de tradiciones, influencias externas y tecnología útil, y que es el único verdadero proceso de desarrollo?

No debe suponerse, sin embargo, que son sólo los países pobres los que proveen de bienes culturales al mercado internacional. La demanda que esta oferta provoca desconoce los criterios geográficos y económicos. Los países ricos padecen igualmente, por razones no menos variadas pero extremadamente distintas, este mal moderno. En primer lugar, la existencia de un mercado de arte y antigüedades en cada país, la movilidad de los bienes culturales e incluso su exportación son fenómenos largamente establecidos y perfectamente naturales que desde hace algunos decenios no han hecho más que acrecentarse hasta escaparse de las manos, debido a la organización y generalización del mercado, así como al carácter cada vez más artificial del concepto de obra de arte u objeto de arte, vinculado además a los conceptos de museo y de sacralidad de la cultura.

Esta oferta, condicionada como está por una demanda creciente y por lo general situada fuera de las fronteras, no basta

para hacerse una idea de la situación real. El desarrollo simultáneo del gangsterismo cultural, la circulación internacional lícita de los bienes en forma de exposiciones espectaculares, la espiral de los precios en los grandes mercados de arte inevitablemente entrañan la intervención de las compañías de seguros. Los valores involucrados (en términos monetarios) son tales que nadie, ya se trate de un museo o de un particular, aceptaría correr el riesgo de la destrucción o del robo sin una cobertura apropiada. De ahí que aparezca una nueva forma de tráfico, que no entra en las categorías precedentes: el secuestro de obras de arte, obligando a las compañías de seguros a pagar un rescate por la devolución del objeto robado o reclamando la recompensa por su recuperación. Si hasta ahora sólo se conocen dos casos recientes de chantaje político, uno en Italia por razones sociales, el otro en beneficio del pueblo de Bangladesh (robo de la *Carta de amor* de Vermeer, en Bruselas), en los últimos años los casos de extorsión criminal sólo por motivos de lucro se han multiplicado, después del robo espectacular del *Wellington* de Goya en Londres, a principios de la década de 1960. Habitualmente las negociaciones se llevan a cabo en secreto, de modo que el público en general, incluso los especialistas, desconocen la razón del descubrimiento de las obras robadas transcurrido un periodo más o menos largo. El aspecto más inquietante de este proceso es el peligro al que generalmente son expuestas obras de arte de la más alta calidad, pues no se trata de revenderlas en buen estado, sino de restituirlas a sus propietarios. Como en todos los casos de extorsión, tales operaciones parecen ser realizadas por individuos aislados, poco equilibrados y mal organizados, cuya acción es imprevisible y, por consiguiente, inevitable.

Para concluir con un ensayo de apreciación moral, permítasenos subrayar la responsabilidad fundamental de los países, museos y colecciones que integran la demanda, una responsabilidad que no cabe atenuar por el hecho de que también existen proveedores. Estos siempre surgirán cuando se les ofrezca la posibilidad de obtener un beneficio rápido y, al parecer, sin consecuencias graves. La regla según la cual, en una sociedad dominada por el capitalismo liberal, la oferta es la que provoca la demanda de bienes de consumo por medio de la publicidad no puede aplicarse a los bienes culturales. En el caso que nos ocupa, la publicidad de los bienes culturales va dirigida efectivamente a los consumidores potenciales, pero la hacen los museos y galeristas en sus propios países, so pretexto de educación para unos y de operaciones de promoción comercial normal para los otros.

[*Traducido del francés*]



Islas Trobriand. Papua y Nueva Guinea. Maza de la colección del MUSÉE NATIONAL DES ARTS AFRICAINS ET OCÉANIENS, París. Esta pieza que se encuentra en uno de los mayores museos de colecciones internacionales y que figura en todas las obras sobre arte de Oceanía resultó ser una construcción puramente intelectual, imaginada por la gente del lugar para satisfacer la demanda europea de objetos fáciles de transportar y de colgar en una pared. Tales mazas no existían antes de que los europeos llegaran. Desde entonces, los escultores de Trobviand han comenzado también a producir mesas de comedor, pero en este caso los museos no les siguieron la corriente.
[*Foto:* J. Guiart.]

Collections Passion

Encontrar el artículo de Hugues de Varine en el catálogo de una exposición puede resultar sorprendente. Pero Collections Passion *fue una exposición fuera de lo común, una tentativa de análisis del fenómeno mismo de coleccionar, sobre todo tal como se ha desarrollado en la sociedad occidental, esa "parte del mundo que se dedica a museografiar a la otra..." En la introducción del catálogo, Jacques Hainard, conservador del Museo de Etnografía de Neuchâtel, que concibió y dirigió* Collections Passion *(del 5 de junio al 31 de diciembre de 1982). explica las ideas y métodos aplicados en la exposición: los párrafos citados a cotinuación son suficientemente elocuentes. El catálogo, con sus 285 páginas, merece una especial atención pues está lejos de ser tan sólo una guía escolar de los objetos exhibidos. Los veintiséis textos publicados analizan de diversas maneras los diferentes aspectos de la conducta coleccionista: la museología, claro está, pero también la historia social e intelectual, la antropología cultural y la psicología social y hasta la "turosemiología" o ¡estudio semiológico de los envases de quesos! En resumen, una serie de reflexiones que contribuyen ampliamente a nuestra comprensión de esta necesidad de coleccionar, sus formas y sus consecuencias. Se puede obtener el catálogo de la exposición en el Musée d'Ethnographie, 4 rue St. Nicolas, CH-2006, Neuchâtel, Suiza. (Precio: 20 francos suizos.)*

El hecho de que la administración del pasado —que parece tener el futuro asegurado— sea una actividad floreciente y la comprobación de que las colecciones de los museos se diversifican de manera extraordinaria hicieron casi natural que nos detuviéramos a reflexionar sobre las causas que inducen a una parte de la humanidad a poner a la otra en los museos.

El primer punto a considerar era el vínculo entre las colecciones y las instituciones en que se las conserva. Esto nos condujo a examinar el coleccionista privado y su pasión de coleccionar (de ahí el título de la muestra), en un intento de comprender y explicar sus motivaciones.

Hay algunos que explican el coleccionar en términos de deseo de posesión, de afán acumulativo, de búsqueda de placer estético, de prosecución de conocimiento científico o histórico y, por supuesto, no ignoramos el hecho de que la posesión de una colección confiere prestigio, notoriedad y poder, y es testimonio, en muchas ocasiones, de riqueza y dominio.

Existe también el argumento de que las colecciones actúan como un espejo, reflejando la imagen ideal que el coleccionista desea tener y dar a otros de sí mismo. Un espejo que, a diferencia de aquél de la madrastra de Blancanieves, respondería siempre: ¡Tú eres el más hermoso, el mejor y el más grande coleccionista!

Entonces ¿qué decir de la teoría que afirma que coleccionar es un arte perverso, pretextando que excluye a otros de la posesión del objeto codiciado? ¿O sobre aquellos que consideran el coleccionar como una forma de especulación, un intento de triunfar sobre la muerte? En resumen, cuando dejamos de lado las ideas preconcebidas no sabemos cómo explicar este fenómeno.

¿Coleccionan los animales? ¿Los milanos negros juntan porque sí los objetos heterogéneos que colocan en sus nidos, sin ningún propósito estructural? ¿Son acaso coleccionistas tipo? El hortelano de Oceanía decora su lecho nupcial con magníficas "colecciones" para atraer a la hembra: una manera de coleccionar que obedece claramente a un impulso sexual. Y el hámster, que almacena comida en enormes cantidades, de diez a cuarenta veces más de lo que puede consumir, ¿"colecciona" movido por una necesidad alimentaria?

Estos ejemplos nos permiten pasar directamente a considerar la conducta del hombre, con su tendencia a acumular y coleccionar. Coleccionar ¿implica disponer de un excedente? El comportamiento de los coleccionistas en ciernes echa una cierta luz sobre los motivos que pueden tenerse: los niños no son los únicos en atesorar sus hallazgos preciosos, la edad tiene poco que ver en esto, los adultos a veces actúan de manera parecida. ¿Es que acaso coleccionar puede ser considerado como un primer intento de ordenar el mundo?

La colección y la economía. Nuestra sociedad incita a coleccionar mediante las ventas en los kioscos: caramelos, masticables y viñetas publicitarias están en el origen de este fenómeno entre los niños y los adolescentes, tan extendido como para crear un enorme mercado.

Y en relación con el mercado, la colección de copias, el problema de lo verdadero y lo falso, el aspecto monetario, y los contactos establecidos entre coleccionistas mediante periódicos y sociedades especializadas se añaden a este primer conjunto de interrogaciones.

¿Qué se colecciona? Todo o casi todo. Hemos querido demostrarlo sin tener necesidad de decirlo, exhibiendo objetos preciosos entremezclados deliberadamente con otros considerados triviales y vulgares: fósforos, sacacorchos, un Buda coreano del siglo VII, ranas y sapos chinos del siglo XVIII... o un collar berebere junto a extraños objetos de la vida diaria exhibidos fuera del contexto de su utilidad práctica.

Las colecciones y las instituciones. En este espacio ilustramos algunos de los grandes momentos de nuestra historia, y también de nuestra prehistoria, con los ejemplos de Auvernier y de Cortaillod planteando los principios mismos del coleccionar. Utensilios funerarios egipcios, ofrendas votivas del mundo grecorromano, reliquias y objetos sagrados, tesoros principescos y colecciones de antigüedades, todos llevan de las tumbas a los museos, pasando por catedrales y castillos hasta llegar a la época del renacimiento y de los grandes descubrimientos que desencadenaron el inexorable proceso de coleccionar el mundo y la humanidad.

Linneo y su sistema de clasificación abren el camino: al tomar como modelo las ciencias naturales, las colecciones privadas se vuelven públicas y nace el museo etnográfico, descendiente directo del gabinete de curiosidades. La invención de la fotografía hace posible "coleccionar" a los hombres con mayor precisión, ya que este tipo de documento, existente en varias copias, lleva el sello de la autenticidad.

La misión Dakar-Djibuti (1931-1933) constituye un momento importante en la historia de las colecciones etnográficas y científicas, y muy especialmente de las colecciones públicas. Hemos ilustrado este episodio con documentos de la época y con objetos traídos por la misión, entre ellos el famoso "lechoncillo" del culto *Kono*, cuya "adquisición" describe Michel Leiris en *L'Afrique fantôme.*

Se plantea por último el problema del papel desempeñado por el museo, lugar en el que todas las colecciones son santificadas y donde, mediante el ritual de ingreso, el inventario y las fichas descriptivas con fotografías, los objetos exhibidos alcanzan un estatus de privilegio.

Una tercera sección está dedicada a los coleccionistas privados que satisfacen su pasión reuniendo muñecas, abanicos, ranas, pesas y balanzas o especímenes de *art-déco.* Destacamos un caso ejemplar: la colección George Amadruz del Museo Etnográfico de Ginebra, que constituye un modelo para el estudio del almacenamiento, acumulación, clasificación, sistematización, obsesión, dominación y posesión —todas las facetas de la pasión de coleccionar— y que tanto da respuestas como vuelve a plantear nuevas preguntas.

En una cuarta sección seguimos algunos signos del espíritu coleccionista; allí el nexo con el resto de la exposición está constituido por una colección de cámaras fotográficas que evocan la imagen del otro, capturado, fijado y conservado.

Para acentuar el hecho de que el museo se ha liberado de su función etnográfica tradicional, invitamos a artistas contemporáneos a ilustrar su visión de las colecciones y del papel de los museos. "El museo en cajones" de Herbert Distel constituye una admirable introducción al problema de la clasificación, conservación y encasillamiento del conocimiento.

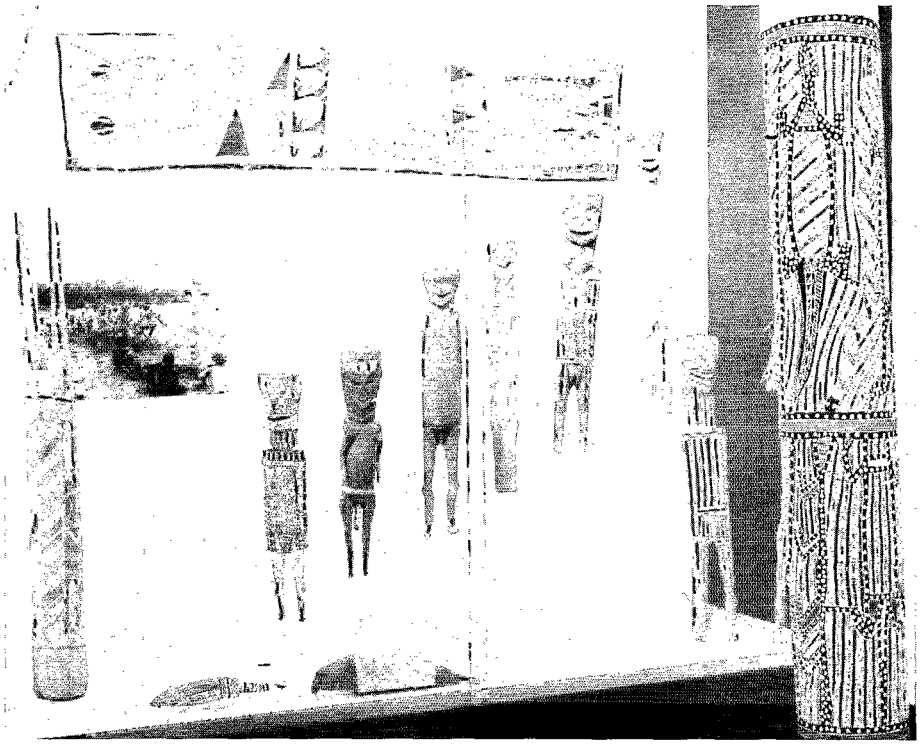
Y por último, gracias a un coleccionista creativo, un moderno Mecenas que invitó a los artistas a ilustrar dos temas para colecciones —los cigarros y el Matterhorn—, pasamos del mundo de la razón a aquél de lo insondable donde cada uno puede encontrar su lugar.

Nuestro viaje termina con colecciones de objetos misteriosos e insólitos: negativos polaroid, masticables, palmetas para sacudir alfombras, fotografías de crepúsculos y cajas de quesos Camembert, hacen que el visitante se convierta él mismo en coleccionado gracias a la computadora, ese coleccionista de los tiempos nuevos.

Aunque no hemos podido ni decirlo ni mostrarlo todo, puede inferirse de nuestro trabajo que todo el mundo colecciona, porque coleccionar quiere decir, primero y ante todo, arreglar, clasificar, sistematizar, serializar y luego abandonar sólo para comenzar otra vez con el fin de poner orden en el entorno y en la vida cotidiana. Para vivir es necesario coleccionar.

[*Traducido del francés*]

Jacques Hainard
Conservador del Museo Etnográfico de Neuchâtel (Suiza)



Estacas mortuorias y figuras-espíritus talladas ilustran algunos aspectos del ritual funerario documentado por el profesor emérito R. M. Berndt en Yirrkalla, Arnhem Land Nordeste, en 1946.
[*Foto:* J. E. Stanton, © Anthropology Museum.]

Comunicación y comunicadores: algunos problemas de la exhibición en museos[1]

John E. Stanton

Licencia en antropología, Universidad de Auckland, Nueva Zelandia. Realizó investigaciones sobre antropología social en la Nueva Gales del sur occidental y en la región del desierto occidental de Australia. Es autor, en colaboración, de *Aboriginal Australian Art: A Visual Perspective*, 1982. Estudiante de postgrado en la Universidad de Australia Occidental y conservador de su Anthropology Museum. Miembro asociado del Museums Association of Australia y del Institute for the Conservation of Cultural Material.

Este trabajo es una respuesta directa al artículo de Hodge y D'Souza que presentaba un análisis semiótico de la Galería Aborigen del Museo Australiano Occidental de Perth, publicado en *Museum*, vol. XXI, n.º 4, 1979, p. 251-267. No sólo se refiere al contenido de dicho artículo sino también a algunos de los presupuestos subyacentes en su enfoque de los problemas de exhibición y diseño. A muchos conservadores de museos de antropología les hace falta participar más en el diseño de las exhibiciones. En otra parte se ha tratado de la complejidad de las relaciones entre conservación y preparación, pero baste con anotar que muy a menudo se deja de lado el aspecto antropológico en la elaboración del diseño de galerías. De hecho, el papel del antropólogo es vital para mantener el equilibrio y la coherencia en la expresión de la información, y por fortuna el personal encargado del diseño ha sabido algunas veces apreciar esto.

Para ser un trabajo escrito por universitarios especializados en la comunicación, el artículo de *Museum* es particularmente poco comunicativo, si no confuso. La jerga con que los autores pretenden dar un matiz "científico" a sus análisis más subjetivos sólo sirve para hacer confusas muchas de las cuestiones planteadas. Su enfoque del problema está mal cimentado: se puede sospechar que la semiótica se incorpora a la investigación sólo a nivel superficial. Sin embargo, el trabajo es estimulante, no sólo por sus imprecisiones y conjeturas, sino también por algunos de los problemas que suscita. Como Rivière comentaba al final del artículo, muchos de estos problemas son temas de controversia, y todos merecen una discusión y un debate más minuciosos. En este trabajo sólo trataremos algunos de ellos.

El problema de la transformación intercultural de la información no con-

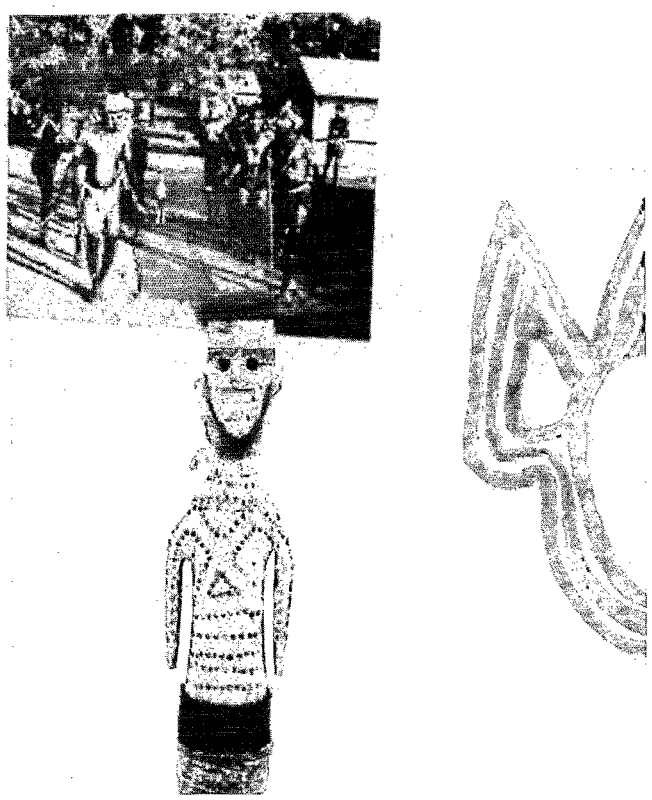
1. Este trabajo fue presentado en la Tercera Conferencia de Antropólogos de Museos, en Shepparton, Australia, en 1980. Inicialmente se publicó en *COMA, Bulletin of the Conference of Museum Anthropologists*, n.º 11, octubre de 1982. Los redactores de ese boletín son Richard Robins y Michael Quinnell del Queensland Museum. Agradecemos al autor y a los redactores de *COMA* por su amable autorización para reproducirlo aquí.

cierne únicamente a los museos y a la museología sino que es un problema básico atinente a la índole internacional de la antropología y de la sociedad multiracial en que vivimos. La comunicación de la información simbólica, que incluye el lenguaje, es necesariamente compleja aun dentro de una sola sociedad. Y es aún más compleja cuando se trata de varias sociedades diferentes. Dicho problema no tiene por qué ser necesariamente insoluble. Es posible familiarizarse de dos maneras con una parte de los sistemas simbólicos de otra sociedad: primero, mediante la presentación de objetos culturales seleccionados dentro de un contexto sociocultural apropiado. Sin embargo, es esencial que dichos objetos tengan un medio adecuado de traducción, porque es así como muchas sociedades pueden culturizar a los "foráneos".

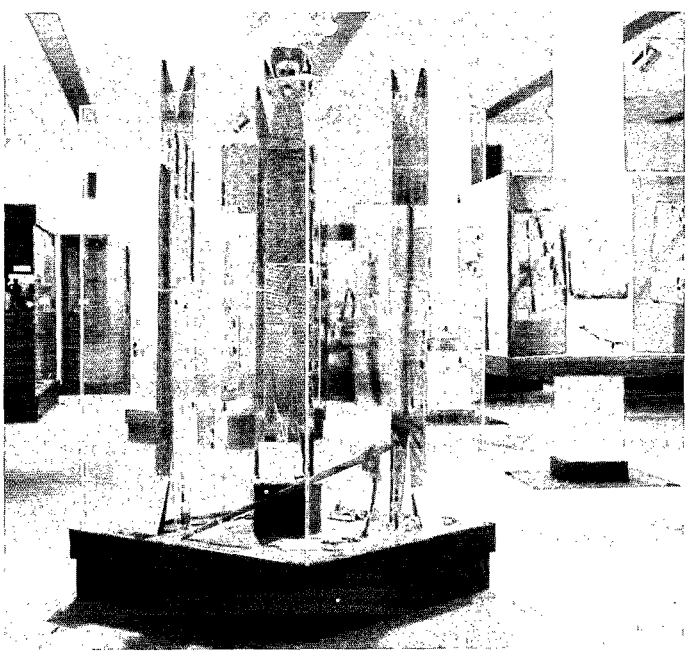
En segundo lugar, para alcanzar esta familiaridad con los diferentes sistemas culturales, se requiere la posesión de una cierta buena voluntad por parte de los receptores de la información tal como ésta puede ser proporcionada. Esto no debería considerarse simplemente como una participación puramente pasiva. Para crear interés, fascinación, receptividad, se necesita el compromiso del observador. En la región del desierto occidental, un viejo aborigen me dirá *kulila* cuando se dispone a darme información, y en este caso la palabra tiene una connotación simbólica que suscita respeto y receptividad. En la galería del museo no hay nadie que diga *kulila* —escuche—, y éste es el centro del problema.

Exposiciones como las de la Galería Aborigen del Western Australian Museum son montadas para enseñar, explicar, fascinar, y "convertir" actitudes a veces hostiles, pero más a menudo apáticas, a una apreciación de la cultura aborigen aunque sólo sea superficial en un principio. A fin de cumplir esta tarea, hay que saber algo de las características de los receptores que se prevén para esta información. En el caso de la Galería Aborigen, los visitantes potenciales son de muchas clases: desde escolares hasta jubilados, visitantes de otros estados o de otros países, y residentes metropolitanos. También hay grupos de especial interés. Por ejemplo, la galería recibe frecuentemente visitantes que descienden de aborígenes, puesto que ella es uno de los contados lugares de Perth en que está representada su cultura.

Esta variedad de visitantes plantea problemas particulares para el diseño de exposiciones, problemas que no son tan apremiantes como pueden serlo, por ejemplo, los del Museo de Antropología de la Universidad de Australia Occidental en el que se presta servicio a una categoría más limitada de usuarios potenciales. Sin embargo, puede rebatirse con facilidad la endeble hipótesis de los autores (p. 261) según la cual los niños, los trabajadores y los aborígenes pueden recibir la comuni-



La Galería Aborigen también exhibe algunos ejemplos de arte decorativo contemporáneo, que a menudo reflejan influencias extranjeras (es decir, europeas). Aquí, una figura de Murundani (del que se dice fue un personaje histórico) relata la historia de la llegada de los misioneros al norte de Australia trayendo piezas de calicó rojo para que las usaran los hombres, entonces desnudos, como los *laplaps*. La figura aparece "de pie" delante de una banda de material rojo, en la fotografía que acompaña la exhibición.
[*Foto:* J. E. Stanton, © Anthropology Museum.]



ANTHROPOLOGY MUSEUM, Universidad de Australia Occidental, Nedlands. La Galería Aborigen.
[*Foto:* J. E. Stanton, © Anthropology Museum.]

cación más fácilmente mediante objetos que por medio de textos escritos. Ello refleja más bien las actitudes simplistas de los "expertos" en comunicaciones que una comprensión verdadera de los medios que permiten esta comunicación. Aunque hay que admitir que los niños muy pequeños pueden no saber leer el material escrito, esta es una excepción, que puede contrarrestarse encargando a un funcionario de educación la elaboración de guías especiales para niños de cualquier edad. Por otra parte, la mayoría de los visitantes aborígenes del museo saben leer, y los que no saben tendrán la experiencia personal necesaria para explicarse los objetos expuestos dentro de su propia cultura.

Después de definir el público potencial, que en el caso de la Galería Aborigen es muy amplio, hay que considerar cómo se pueden comunicar mejor las ideas que la exposición procura transmitir. Como la Galería Aborigen busca ubicar la experiencia de los grupos aborígenes de Australia occidental posterior al contacto con los europeos en el contexto de la sociedad anterior a ese contacto, es necesario dar ejemplos de sociedades aborígenes antes y después de su encuentro con europeos. Aunque la muestra abunda en el arte tradicional y la cultura material, sólo presenta una mínima cobertura de la reacción aborigen ante la llegada de los europeos, y tiende a limitarse en exceso a elementos particulares de adaptación de la cultura material que son marcadamente de origen aborigen más que europeo. Mucha gente está familiarizada ya con los utensilios básicos de la cultura material tradicional, pero es importante que se le muestre también que las sociedades aborígenes, en toda su variedad, siguen sosteniéndose y desarrollándose frente a las presiones a que las somete la situación en que se encuentran actualmente.

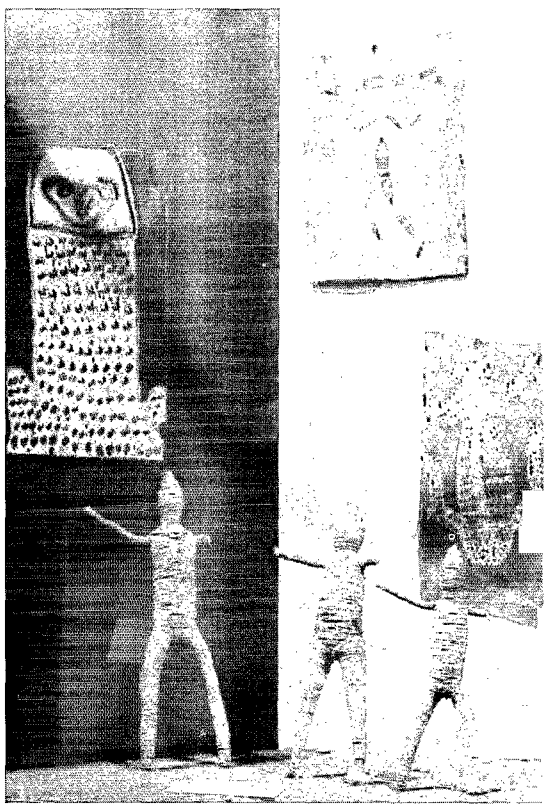
No están "muriéndose" ni están anuladas, a pesar de las adaptaciones masivas que han tenido que hacer y que siguen haciendo como estrategias deliberadas de supervivencia.

A pesar de una presentación deficiente de las experiencias ulteriores al contacto (hasta cierto punto motivada por la falta de espacio y las dificultades para obtener participación aborigen en la sección contemporánea de la exhibición), la galería reúne abundante información acerca de una gran variedad de objetos materiales producidos por las sociedades aborígenes y de los diferentes ambientes en que se utilizan. La exhibición no trata de perpetuar la idea estereotipada de una sociedad aborigen sola y unificada sino que subraya la diversidad regional tal como la ejemplarizan las sociedades del sudoeste, del desierto occidental, del noroeste costero y de Kimberley, cada una de las cuales es culturalmente peculiar. Una sucesión de unidades muestra objetos contra un telón de fondo de fotografías murales, usadas, en mi opinión, no por razones de economía (contrariamente a lo que dicen los autores en la página 260), sino por la singularidad que tienen las imágenes fotográficas de tamaño más grande que el natural. Esas fotografías establecen en la galería una presencia imponente y a veces aplastante, que ayuda al visitante a recordar la identidad viva de los aborígenes en contraste con los vestigios materiales exhibidos. La gente está ahí, en las fotografías: imágenes del pasado que llegan hasta nuestros días.

En este punto surge un problema importante. Se refiere al desequilibrio que ya hemos mencionado entre el pasado y el presente. Esta orientación hacia el pasado, junto con la documentación fotográfica, da al observador una cierta impresión de archivo, lo que puede ser intencional. Varias excelentes simulaciones, en particular la galería de pinturas rupestres, sirven para destacar la naturaleza inmutable del fundamento religioso de las sociedades aborígenes: la tierra y todo lo que vive en ella. No obstante, para que este mensaje sea completamente efectivo, es necesario elaborarlo más. El hecho de que los autores piensen (p. 258) que la *wiltja* (choza de ramas) abandonada era una simple representación constituye una prueba de lo inadecuado de la información que transmite esta sección de la exposición. Los utensilios de tamaño natural colocados alrededor de la choza dan una escala, pero la ignorancia del estilo tradicional de vida da como resultado un claro (y no deliberado) malentendido. Ciertamente una figura humana podría haber dado una escala más específica, pero para muchos aborígenes la vista de un tosco y repelente maniquí resulta una burla de mal gusto —por no decir más— que contribuye a perpetuar la naturaleza "embalsamada" de exhibiciones estructuradas de modo más tradicional.

Es discutible la aseveración de que por sí solos los objetos pueden hablar y transmitir la información de una cultura. Ciertamente el observador puede apreciar las cualidades físicas superficiales del objeto, pero, como sucede con muchas culturas, las sociedades aborígenes valoran muchísimo la información simbólica que codifica los objetos culturales. De la misma forma, la exhibición de objetos

Las pinturas aborígenes sobre corteza, del norte de Australia, representan seres mitológicos del pasado totémico. Figuras filiformes (primer plano) acompañan el ritual mortuorio en la misma región. [*Foto:* J. E. Stanton, © Anthropology Museum.]





Bailarines aborígenes ornamentados con capoc ocre danzan ante estudiantes durante el primer Festival de Artes del Océano Indico, que se llevó a cabo en Perth en 1979. Fue ésta la primera vez en que estos bailarines tradicionales del interior remoto de Australia se presentaban ante un auditorio europeo. Más tarde, pintaron y cantaron en el Anthropology Museum y contribuyeron a la ulterior documentación sobre materiales de campo.
[*Foto:* J. E. Stanton, © Anthropology Museum.]

funcionalmente similares hallados en una sociedad aborigen no debería impedir al observador ver las diferencias que pueden establecer entre ellos las personas que los usan. En otra oportunidad dije (Berndt, Berndt y Stanton, 1982, p. 41-44) que el arte decorativo de la cultura aborigen material representa un campo de vehículos de comunicación visual altamente desarrollados y complejos, originalmente diseñados con fines específicos, sobre todo religiosos, y que cualquier apreciación del significado de un objeto depende de la persona y del medio en que haya sido manufacturado y utilizado. Los objetos mismos no pueden comunicar esa información con presteza: en muchos ejemplos de arte decorativo, el diseño y la función pueden ser evidentes, pero en muchos casos no. Habrá que confiar entonces en otras formas de comunicación.

Los rótulos con acotaciones siempre han desempeñado un papel esencial en cualquier exposición. Como dicen los autores (p. 261), los rótulos consignan nombres y organizan la percepción. Pero también hacen más que esto cuando dan detallada información textual que elabora la que ya posee el observador. Se puede siempre discutir si hay que suprimir los rótulos en las exposiciones por su apariencia supuestamente desagradable. Aunque los textos pueden incorporarse en guías de estudio o en catálogos, la búsqueda de los números clave distrae la atención mucho más que el uso de anotaciones adjuntas a los objetos. Los rótulos pueden desarrollar el tema expresado por la exposición, pero no pueden patentizarlo directamente. La acotación escrita es claramente esencial cuando se trata de complejas expresiones filosóficas de cualquier sociedad.

Considerando los recientes progresos electrónicos, es posible presentar la información en otras formas. Esas técnicas se pueden usar para traer a los aborígenes aún más operativamente al campo de la exposición. Se pueden utilizar grabaciones sonoras y de video para enriquecer la presentación con detalles difíciles de comunicar excepto verbalmente. Lamentablemente pueden surgir aquí otra vez problemas de comunicación puesto que las personas que hablen idiomas y dialectos que no sean el inglés corriente pueden no ser entendidas fácilmente. En este sentido, entonces, el uso de dispositivos electrónicos para perpetuar el carácter viviente de los temas de la exposición podría reforzar en la mente del observador el mito del "primitivismo" de los aborígenes. Sin embargo, como ya lo hemos apreciado en la serie de películas *Disappearing world* de la BBC, a la gente no le molesta ver películas subtituladas, y esta técnica permite cierto nivel de comunicación sin imponer una comunidad de lenguaje. Esos dispositivos electrónicos podrían mejorar bastante la comunicación de las ideas contenidas en una exposición. Al mismo tiempo, usar esos medios permitiría a los aborígenes recordar al visitante que ellos son personas vivientes que expresan pensamientos propios y que comunican ideas propias. Ello podría ayudar a eliminar el síndrome "de vitrina" que todas las exhibiciones pasivas tienden a fomentar en la mente de los visitantes. Sería bastante ingenuo sugerir, como hacen los autores, que los museos pueden desvincular las tradiciones orales de las expresiones mate-

Referencias

BERNDT, R. M., STANTON, J. E. 1980. *Australian Aboriginal Art in the Anthropology Museum at the University of Western Australia.* Perth, University of Western Australia Press.

BERNDT, R. M.; BERNDT, C. H., STANTON, J. E. 1982. *Aboriginal Australian Art: A Visual Perspective.* Sidney, Methuen.

HODGE, R.: D'SOUZA, W. 1979. The museum as communicator: a semiotic analysis of the Western Australian Museum Aboriginal Gallery, Perth. *Museum,* vol. XXXI, n.º 4, p. 251-267.

riales de una misma experiencia sociocultural.

Llegamos así al tema del uso de barreras físicas en las exhibiciones y de su efecto en la comunicación. La fragilidad o el valor de los objetos, o ambas cosas, impiden que en ciertas circunstancias algunos de ellos se exhiban abiertamente; en otros casos, la precariedad ambiental como resultado de la gran afluencia de visitantes obliga a la exhibición cerrada para crear un microclima moderado en que se puede conservar mejor el objeto. Para muchos directores de museo, la preservación de las colecciones de que somos responsables representa nuestro deber más importante, y esto entra en conflicto (muchas veces directamente) con nuestras otras obligaciones de procurar que el material esté disponible para su examen. La crítica formulada por los autores citados (p. 258) a las protecciones de vidrio está bien fundada, aunque se han hecho esfuerzos por minimizar los reflejos y la monotonía de los diseños de las vitrinas. Numerosos museos han dado ya ejemplo de algunos utensilios que los visitantes pueden manipular directamente. Esto es particularmente ventajoso en una situación docente, para colegiales y ciertamente para universitarios, puesto que ello permite que el visitante descifre elementos de información sin depender de las indicaciones que da la exhibición del museo. El problema radica sin embargo en que el visitante puede tener sólo una limitadísima experiencia, que no será suficiente para descifrar información más compleja, tal como el uso de objetos ceremoniales particulares o el significado de sus inscripciones. Esto no quiere decir que ambos estilos de exhibición no debieran complementarse. En muchos museos sin embargo, tal como en el Museo de Antropología de la Universidad de Australia Occidental, muchos objetos sagrados no secretos se exhiben de acuerdo con la voluntad de los donantes aborígenes. Frecuentemente, se pone como condición que un objeto no sea directamente accesible a los visitantes, es decir, que no lo puedan tocar: esto, naturalmente, en el supuesto caso de que su pátina de ocre lo permitiera. Esto se debe a que el acto de tocar tiene un significado religioso específico para los que han hecho y usado los objetos. Estos temas deben ser tratados con precaución y respeto.

Muchos conservadores de objetos antropológicos apoyarían la noción de que la dinámica viva de la sociedad aborigen del pasado y del presente no debe ser "embalsamada" en la mente de los visitantes del museo debido a deficiencias en el contenido y la organización de las exposiciones. En realidad, algunos museos australianos han realizado ya importantes intentos para resolver algunos de estos problemas. No se trata simplemente de la práctica de conservación o del diseño de la exhibición; el propósito fundamental de los museos de preservar para el futuro impide toda forma de experimentación que se podría hacer con los objetos de cultura material, por ejemplo, en un aula de escuela o en una situación menos estructurada. Los objetivos son diferentes: evidentemente, para algunos museos cuestiones tales como la investigación y la conservación tienen más importancia que la exhibición. Hoy en día, muchas comunidades aborígenes con una orientación tradicional pueden apreciar el objetivo de los museos más que entender qué es la antropología. Esto se debe a que sus propias sociedades se basan en la preservación y la apreciación de las manifestaciones materiales de su estatuto religioso. Esto no quiere decir que las sociedades aborígenes hayan sido estáticas o inflexibles, sino más bien conservadoras, en el verdadero sentido de la palabra. Los aborígenes menos tradicionales comienzan a ver los museos cada vez más como depositarios de conocimientos que se han perdido y como una fuente de información sobre sí mismos. Es precisamente por esto que tantos aborígenes van a visitar la Galería Aborigen del Museo Australiano Occidental y el Museo Antropológico de la Universidad.

Es aquí donde, en mi opinión, escapan al artículo de Hodge y D'Souza los objetivos de exposiciones como las del Museo Australiano Occidental. Erróneamente, los autores toman la comunicación como una exigencia universal de la transformación intelectual de la información. Para un antropólogo, empero, la naturaleza de la comunicación varía según el contexto cultural. La semiótica parece tener muy poco que ofrecer a nuestra comprensión de la comunicación aborigen; lo único que nos facilita es una comprensión de cómo los descendientes de la tradición cientificista europea perciben la naturaleza de la comunicación. La suposición de que los "símbolos naturales" se pueden traducir de una cultura a otra ha sido materia de debate antropológico durante varios años. Las imágenes simbólicas se interpretan en forma diferente según la base cultural de la transformación. Aunque los autores han formulado muchas observaciones interesantes que innegablemente llevarán a muchos conservadores de museo a replantearse ciertos problemas, no han mostrado sino una comprensión superficial de la naturaleza de la comunicación intercultural en tanto que tipificada en el diseño de las galerías de exhibición de un museo. En realidad han evaluado la exposición de acuerdo a nociones preconcebidas acerca de las características y el significado de las imágenes simbólicas, sin reconocer la valiosa contribución que este ejemplo concreto ha aportado a la práctica y al diseño contemporáneos de museos. Sin embargo, no quiero decir que esta galería sea perfecta. Ya han sido sugeridas algunas modificaciones y otras serán de hecho necesarias cuando la galería se mude —si se muda— de su ubicación actual en el edificio administrativo a los locales desocupados hace poco por la Galería de Arte Australiano Occidental.

Los autores ven que un museo, al servir de puente entre diferentes comunidades y diferentes culturas, ofrece su propia unidad física y temporal como garantía de que se han armonizado las diferencias. Como el museo es una institución de la sociedad colonial extranjera, puede muy bien afirmar el *statu quo.* El hecho de que una exposición determinada trate de informar al público de una interpretación posible de los hechos no es ciertamente una supresión de las diferencias y de los antagonismos de la sociedad a la que sirve (p. 265), pero sí acaso un reconocimiento de esas mismas realidades sociales distintivas. Son los autores más que los diseñadores de la exposición los que no están sabiendo comprender la total complejidad de los procesos de comunicación. La comunicación es ciertamente inseparable del conocimiento, pero estos procesos son culturalmente específicos. Cualquier afirmación de un sistema de comunicación monolítico transcultural puede considerarse en el mejor de los casos como ingenua y, en el peor, como una expresión de los mismos aspectos de la dominación cultural y de la arrogancia que tantos de nosotros hemos estado tratando de evitar.

[*Traducido del inglés*]

El descubrimiento museológico del campesino en Grecia [1]

Stelios Papadopoulos

Etnógrafo y museólogo. Graduado en historia y arqueología en la Universidad de Atenas. Diploma de museología de la Escuela del Louvre, París. Doctor en Letras de la Universidad de Salónica. Hizo largas búsquedas en los archivos postbizantinos del Monasterio de San Juan de Patmos sobre las técnicas y el arte de los siglos XVII al XIX y efectuó en Grecia septentrional investigaciones sobre los caldereros y la técnica del cobre batido. Organizó la exposición del Tesoro de la Lavra Meghisti del Monte Athos (1962-1963). Creó y dirigió la edición de series dedicadas al arte que patrocinó el Banco Nacional de Grecia (1968-1974). Desde 1979 dirige el Museo Etnográfico y Etnológico de Macedonia (Salónica). Autor de libros y artículos sobre la historia y la artesanía neohelénicas.

En Grecia el descubrimiento del campesino data de comienzos de siglo; fue obra de una reducida minoría de la capital (coleccionistas, literatos y estudiosos del folklore). En esa época había no pocos museos arqueológicos pero la vida moderna no se consideraba digna de ingresar en un museo. En Grecia, país de agricultores, ganaderos y marinos, no ha habido ni hay todavía museos de agricultura, ganadería o silvicultura, ni tampoco un museo de la marina mercante. Los agrónomos, los ingenieros forestales y los ricos armadores no han pensado en crear ese tipo de museo (en el sentido moderno del término, es decir, un centro científico de investigaciones encargado de conservar, estudiar y exponer los documentos materiales de la actividad humana), ni siquiera en formar simples colecciones. La política cultural y educativa del Estado, que fue y sigue siendo proclásica, tampoco lo intentó.

El redescubrimiento del campesino por los museos es reciente y todavía bastante tímido.

El interés suscitado por las tradiciones populares data del siglo XIX y se centra sobre todo en el lenguaje. Como resultado de los esfuerzos de N. Politis, que fundara la Sociedad Folklórica Griega en 1908, este interés cobra amplitud y hondura. A comienzos del siglo XX se introduce en la enseñanza universitaria el estudio de la lengua popular. Pero el interés por el folklore, desarrollado por la actividad de dicha sociedad, que se manifiesta en estudios donde se aplican preferentemente los métodos de la filología clásica, quedó limitado a la capital. Los escasos especialistas que había en esa época trabajaban principalmente sobre materiales de segunda mano. Los estudiosos del folklore no trabajan en el terreno ni están en contacto con los campesinos, antes bien, compilan inventarios de su vocabulario y sus tradiciones a partir de fuentes secundarios de información.[2]

El profesor S. Kyriakidis, continuador de N. Politis, hizo en 1931 el balance de los trabajos folklóricos en los siguientes términos: "Se sabe que por lo menos una parte del trabajo sobre el folklore griego, el estudio de los cantos y cuentos populares tienen su origen en el romanticismo de comienzos del siglo XIX que dio nacimiento al folklore. Este es además producto del interés arqueológico y sobre todo patriótico que intentó demostrar, por la supervivencia de la antigüedad en las tradiciones contemporáneas del pueblo griego, la pureza de sus orígenes (...)." [3]

Cabe agregar a todo esto la actividad de coleccionistas extranjeros (diplomáticos, arqueólogos) y también griegos, ya que poseer una colección de trajes, bordados y joyas populares e interesarse en la artesanía constituye, desde 1910, una marca de distinción para todas las familias de la alta burguesía ateniense y para algunas ricas familias de provincia que siguen de cerca la moda de la capital. En muchos casos este interés aristocrático, como el de los extranjeros que lo iniciaron, suele ir acompañado de la actividad filantrópica de las señoras pudientes que forman colecciones para proteger y renovar la tradición artesanal. Estas señoras fundan instituciones de caridad que a su vez crean talleres o escuelas artesanales y organizan

1. Este texto fue presentado como comunicación al coloquio sobre el tema "El descubrimiento del campesino por el Estado en Europa Central y los Balcanes (siglos XIX-XX)", organizado por el grupo de investigación sobre las identidades culturales de las sociedades campesinas de Europa Central y los Balcanes del Centre national de la recherche scientifique (CNRS) de Francia.

2. 1903: Publicación de la revista de divulgación *Noumas*. 1904: Se completa la publicación del libro de N. Politis, *Estudios sobre la vida y la lengua del pueblo griego*, iniciada en 1898. 1907: Publicación del libro de Skliros, *Nuestro problema social*. 1908: Fundación de la Sociedad Sociológica y de la Sociedad Folkórica griega. 1909: Publicación del primer número de la revista de la Sociedad Foklórica Griega, *Laographia*. 1910: Fundación de la Sociedad Educativa y de la Compañía de Estudiantes que militan por la lengua y la educación nacionales. 1911: Fundación del Liceo de Mujeres Griegas cuyos objetivos son, entre otros, promover "el renacimiento y la conservación de las costumbres y tradiciones griegas, así como de la vida nacional en general", recurriendo para ello "al cultivo de la sensibilidad artística y musical, a la colección y conservación de trajes nacionales por medio de la organización de fiestas o publicaciones a lo largo de toda Grecia (...)". 1912: Publicación del libro de D. K. Tsopotos, *Los campesinos y la tierra en Tesalia bajo la ocupación turca*. 1918: Fundación de los Archivos Folklóricos "para salvaguardar los tesoros espirituales de nuestra tradición nacional". 1923: Publicación del libro de D. Zographos, *Historia de la agricultura griega* (en tres volúmenes).

3. S. Kyriakidis, "Le folklore en Grèce de 1919 à 1930", *Byzantion*, Bruselas, 1931, VI, p. 737-770.

exposiciones. Las mujeres pobres, las huérfanas y más tarde las refugiadas constituyen una mano de obra barata.

Los trajes y las artesanías están de moda. Las señoras ricas de Atenas se hacen fotografiar o retratar con trajes típicos; bordan o tejen siguiendo los modelos del arte popular; amueblan o decoran sus casas a la manera tradicional. En las fiestas de caridad, sus hijas participan en las danzas folklóricas vestidas con trajes típicos auténticos.

Durante esta época (décadas de 1920 y 1930), las señoras de Atenas se interesan sobre todo por los trajes, los bordados y las joyas. Son las primeras en crear ricas colecciones. Una de esas coleccionistas, Angheliki Hadjimichali, se convierte más tarde en la folklorista más conocida de nuestro país; otra, Anna Apostolaki, será la primera directora del primer museo folklórico creado en Atenas, conocido significativamente como Museo de Artesanías. La aristocracia ateniense inventa (es decir, imagina para un uso particular) al campesino griego y hasta el día de hoy impondrá su invención, su visión, en los museos griegos.

Arte del pueblo, alma del pueblo

Los folkloristas de las décadas de 1920 y 1930 se pueden dividir en tres grupos.

El primero está integrado por *universitarios* que por lo general han estudiado filología clásica en Alemania y se interesan sobre todo, ya que no exclusivamente, en la tradición oral (examinándola como material complementario de sus estudios clásicos). Escriben en lenguaje académico, siguiendo las pautas de la política educativa del Estado, centrada en el mundo clásico y en los principios de pureza, unidad y continuidad de la nación y la civilización griegas. Fueron ellos los que trataron de formular los principios de la ciencia del folklore griego, principios que los aficionados de provincia adoptan (o más bien adaptan) a su manera.

El segundo grupo se compone de los que se podrían llamar *extrauniversitarios;* son poco numerosos y más autodidactas. A diferencia del primer grupo, trabajan sobre el terreno y se sienten afectivamente muy motivados. Se aplican a describir minuciosamente diversos aspectos de la civilización material, y cada uno de ellos presenta su propio enfoque característico. El más importante de ellos es D. Loukopoulos, un maestro que llevó a cabo un trabajo etnográfico de primer orden, tanto por su concepción como desde el punto de vista de la descripción. No escribió una sola palabra de teoría pero su obra revela un sólido espíritu crítico y muestra que estaba muy poco influido por los universitarios. Loukopoulos fue el verdadero descubridor del mundo campesino y dio una descripción detallada de la región estudiada, pero su obra, como la que P. Fourikis trabajó dentro de la misma línea, no encontró lugar ni en la enseñanza universitaria ni en los programas museológicos. Sus libros se agotaron y nunca fueron reeditados. El puente que establecieron Loukopoulos y Fourikis entre la capital y la provincia no fue nunca utilizado por la política educativa y cultural del Estado que se mantuvo decididamente proclásica.

La folklorista más conocida del segundo grupo es A. Hadjimichali, quien después de haber desarrollado lentamente su método, publicó un gran número de libros importantes y ejerció una gran influencia sobre los aficionados que como ella se interesaban por el arte popular. Como tantos otros, A. Hadjimichali se aventuró por su cuenta y riesgo en el estudio de los objetos bellos de la civilización material reducida a arte popular y mitificada como tal: nadie había proporcionado aún ni teorías ni métodos que fueran más allá de los cuestionarios. Y hasta el presente no se ha colmado esta laguna.

Esta ausencia de teoría y de toda práctica elemental es la causa de la pobreza del conjunto de la producción parafolklórica que representa el 90% de la bibliografía etnográfica de las décadas de 1920 y 1930. Las más de las veces es una mezcla de cronografía local basada en biografías y nostalgiosas rememoraciones de las costumbres y tradiciones de la aldea natal. La mayoría de estos textos provienen de los *loghioi* (letrados) de provincia, admiradores fervientes de Hadjimichali (arte popular) y de los universitarios (alma popular), y víctimas de estereotipos ajenos, de su propio entusiasmo y de la ausencia de la más mínima crítica eficaz. Constituyen el tercer grupo, que fue el más superficial de todos. Los *loghioi* no descubren a los campesinos; ellos mismos nacieron campesinos y han hecho todo para dejar de serlo; su obra no se carateriza por la participación (escriben desde una actitud pequeñoburguesa) ni por la observación (escriben de memoria y a menudo con mucho falso lirismo).

En este periodo (década de 1930) también actúa el Centro de Estudios del Asia Menor, donde Melpo Merlier y D. Loukopoulos realizan un trabajo ejemplar con sus notables síntesis sobre la vida en varias regiones de Anatolia, basadas en los recuerdos de sus informantes. Su trabajo no influye en otros autores.

La política educacional de la época, a la vez centrada en el pasado y en la capital determina, en última instancia, la posición marginal de la cultura tradicional y la impotencia de aquellos que la estudian. Se la recuerda sólo en las fiestas nacionales, en las que las costumbres locales y las danzas folklóricas están a la orden del día.

Entre estos grupos pocos numerosos y dispersos, cuyos medios son siempre insuficientes, no hay coordinación ni ósmosis. No logran fundar una disciplina, ni crear una tradición científica sólida, ni formar profesionales, ni establecer instituciones, ni "descubrir" a los campesinos en forma objetiva y, en la medida de lo posible, global. Tampoco logran resultados que puedan influir en la política educativa y cultural del Estado.

Hasta la década de 1930 existieron muchas colecciones, algunas de ellas importantes, pero sólo hubo dos museos abiertos al público. El Museo de Artesanías, fundado por un poeta en 1918, presentará hasta la década de 1970 una exposición de hermosos trajes, bordados y joyas, pero no emprenderá investigaciones sistemáticas. El segundo fue la colección privada de Antoine Benaki, el millonario griego de Egipto, abierta al público en la lujosa mansión del donante convertida en museo en 1930, que conservará el carácter de una colección muy rica pero no se convertirá en centro de investigaciones.

Los esfuerzos de la élite (del poeta y del griego rico de la diáspora) coinciden en su visión-invención del mundo campesino y su presentación en un museo. Su invención está determinada por la teoría de los universitarios en lo que se refiere al alma popular y por la práctica de algunos *extrauniversitarios* y coleccionistas en lo que se refiere al arte popular, reflejo uno de la otra. Los primeros sólo mencionan brevemente en su enseñanza los objetos artesanales que constituyen el tema por excelencia de los segundos. Entre las metafísicas del alma, la moda del arte y la visión bucólica de la vida popular por parte de los poetas, no había lugar para la realidad, una realidad que por lo demás molestaba.

El programa museológico de tales museos sólo podía ser la ilustración de ese personaje ahistórico del campesino que cada uno había a "inventado" por su lado, es decir, "imaginado para un uso particular" o aún más, "imaginado de manera arbitraria, sin respetar la verdad, la realidad". Por esa razón, las exposiciones de dichos museos y las de los que siguieron

su ejemplo no contenían más que hermosos trajes, bordados y joyas, maniquíes vestidos siempre con trajes de fiesta (los campesinos sólo viven en domingo), acompañados sólo de una breve indicación del lugar de origen. Los maniquíes, máscaras de juventud, presentan con gracia sus trajes y joyas pero rara vez tienen herramientas en las manos y si las tienen sólo es para producir un efecto pintoresco y no para mostrar a los campesinos en su trabajo. A su alrededor hay únicamente hermosos trajes: es inútil buscar una fecha, un mapa y sobre todo una fotografía de los verdaderos campesinos pobres. En el mejor de los casos, se encontrarán paisajes idílicos. Estos campesinos, como en los cuadros de los viajeros fascinados por el Oriente exótico, viven fuera del tiempo y del espacio. Se limitan a ser bellos. La misma concepción domina en las ilustraciones de los libros folklóricos de la época.[4]

No se busquen tampoco escenas de la vida diaria o una visión de conjunto, ni siquiera grupos funcionales de objetos. Los objetos exhibidos (recipientes, herramientas, muebles), como los maniquíes de los campesinos, existen al margen de cualquier función. No son ni "productos" ni "utensilios". Todo objeto deteriorado, usado o imperfecto es eliminado de las exposiciones. No están documentados por ninguna información de detalle. Los objetos, como los campesinos, son bellos y existen *in vacuo.*

Una concepción y una presentación semejantes de la vida rural no deja lugar a la ciencia: los aspectos tecnológicos, económicos, sociológicos, ideológicos quedan ocultos: sólo existe la belleza. Búsquese en la bibliografía: en ninguno de los miles de títulos se encontrará la más mínima huella de una definición de este concepto de la vida rural. Ninguno de los que hablan de ella pensó jamás en definirla.

Esta concepción de los campesinos a nivel museológico no ha cambiado hasta hoy, aunque los estudios de sociología rural hayan progresado después de la segunda guerra mundial y algunos folkloristas hayan publicado estudios interesantes. A nivel nacional no ha habido un cambio cualitativo: hay todavía pocos especialistas y pocos centros activos, presupuestos insuficientes y ninguna coordinación entre los diferentes especialistas que se ocupan de la vida rural.

Sin embargo, a pesar de la persistencia de las ideas de comienzos de siglo, los especialistas se han manifestado en diver-

4. A. Hadjimichali, N. Sperling, *Trajes nacionales griegos*, Atenas, Museo Benaki, 1954. Dos carpetas con ochenta y cinco láminas y un fascículo.

La vida cotidiana en Ghida (Nea Alexandría, Macedonia) registrada por un fotógrafo antes de la segunda guerra mundial.
[*Foto:* Museo Benaki, Atenas.]

Presentación museológica (1973): Trajes de Ghida en el Museo Etnográfico y Etnológico de Macedonia, Salónica.
[*Foto:* Museo Etnográfico y Etnológico de Macedonia.]





sas ocasiones a favor de la adopción de una política museológica científica. Han criticado a menudo la ineficacia de las colecciones de los aficionados y los museos existentes, han propuesto modelos modernos y efectuado gestiones ante las autoridades responsables. Ya en 1931, un experto en folklore, K. Marinis, en un artículo titulado "Por un nuevo museo" y dedicado al ministro de Educación, había propuesto que se organizara un museo etnográfico. En un estudio detallado de 1936 volvió a insistir sobre esta idea. En 1937, el profesor S. Kiriakidis en su artículo titulado "Museos folklóricos" formula una severa crítica a los museos de su tiempo y propone que se cree uno para la conservación y la presentación regular (incluso con exposiciones al aire libre) de todos los aspectos de la civilización material. En 1945, el especialista en estética Th. Moustoxydis, en su polémico folleto "¿Qué es un museo?" plantea la cuestión de los principios museológicos fundamentales que se deben adoptar. En 1952, D. Loukatos reitera la necesidad de crear museos etnográficos científicos con secciones al aire libre. En 1950 y, sobre todo, en 1953, el profesor G. Megas critica las dilaciones en la creación de estos museos y vuelve a formular la misma propuesta. En 1967, efectúa las gestiones necesarias para crear un museo al aire libre. En 1973, el folklorista M. Faltaïts recuerda en un artículo el gran problema de los museos regionales. Todos estos artículos y gestiones no tuvieron el más mínimo resultado. El siglo XIX tuvo más fuerza que el XX.

Entretanto, entre 1930 y 1980, el mundo rural había cambiado considerablemente. Sin saberlo, el campesino "inventa" la ciudad capital cuya población pasa de trescientos mil habitantes en 1940 a más de tres millones en 1980.

A lo largo de este período, el mundo rural siguió al margen de la política educativa y cultural del Estado. El interés renovado por la tradición que se observa en la vida cultural del país en la década de 1970 sigue servilmente el modelo "alma popular-arte popular" creado en la década de 1910. Pero con una diferencia interesante: son los hijos de los campesinos de ayer quienes tratan ahora de "inventar" a sus padres. Y los inventan no en la forma en que los conocieron en su infancia, sino como los imaginaron los poetas y las señoras de la gran burguesía ateniense... tal es la longevidad de ciertos modelos.

Las escasas excepciones a la regla indican que un cambio comienza a manifestarse entre los folkloristas y los responsables de los museos a partir de 1970.[5]

Hoy día entran en los museos algunos reflejos de la vida diaria gracias a la fotografía que vincula los maniquíes con escenas cotidianas y a los dibujos y maquetas que muestran las actividades campesinas. Se utilizan grabados y dibujos de la época para explicar la diferenciación social de los trajes, y las fotografías para presentar un aspecto de la vida de los campesinos, diferente del que ofrecen los maniquíes de las vitrinas.

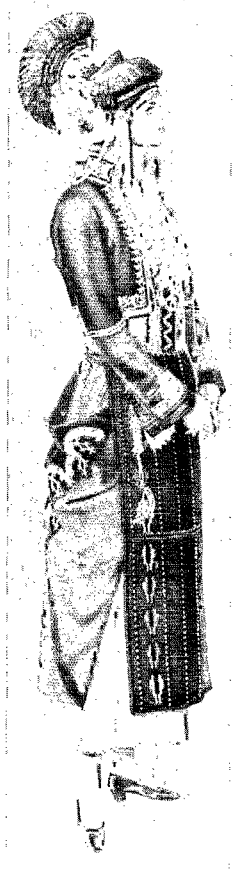
Se ha descubierto el enfoque tecnológico, pero queda mucho por hacer en favor de un nuevo programa museológico que presente la vida rural de ayer y de hoy.

El cambio que ahora se verifica comenzó con el reconocimiento del hecho de que había que redescubrir al campesino en el campo y que este redescubrimiento debía entrar en los museos. Pero ello no depende sólo de los folkloristas, los sociólogos y los etnólogos; depende sobre todo de la política educativa y cultural que debe interesarse por el presente tanto como por el pasado y por las provincias tanto como por la capital.

[*Traducido del griego*]

5. Cabe recordar la Fundación Etnografica Peloponense, en la que se aplicaron los principios museológicos modernos (véase el artículo de la p. 168). También véase el estudio de S. A. Papadopulos "Organización y funcionamiento de un museo etnográfio", *Etnographica*, Nauplia, vol. I, 1978, p. 131-158 (en griego).





Presentación artística: *Retrato de mujer* (en traje de Ghida), pintado por la folklorista y pintora A. Hadjimichali.
[*Foto:* Museo Benaki, Atenas.]

Presentación científica: traje de Ghida, pintado por N. Sperling en 1954, en *Trajes nacionales griegos.*
[*Foto:* Museo Benaki, Atenas.]

ESTUDIOS DE CASOS

La Fundación Etnográfica Peloponense

Joanna Papantoniou

Aprendió danza griega a partir de los ocho años en el Lykeion Hellenidon de Atenas. En 1954 pasó a ser miembro de la compañía de bailarines del Lyceon, y de 1956 a 1966 enseñó danza al tiempo que dirigía dos secciones de vestuario del Lyceon. En 1954 comenzó a realizar en las aldeas un trabajo de indagación sobre la danza y los vestidos. Estudió escenografía y diseño de vestuario en la Escuela de Arte de Wimbledon, donde se graduó en 1970. Desde 1971 hasta la fecha ha colaborado en más de cien producciones teatrales tanto en Grecia como en el extranjero. En 1974 creó la Fundación Etnográfica Peloponense a la cual donó todas sus colecciones de objetos folklóricos y los archivos de su investigación personal. Es presidenta y directora consultora de la Fundación Etnográfica Peloponense. En 1982, la Academia Nacional Griega le atribuyó un premio por su museo, sus tareas de preservación del patrimonio y sus actividades teatrales.

En 1982, el Museo de Arte Popular de Nauplia, Grecia, recibió el premio europeo Museo del Año (véase el artículo de Kenneth Hudson en Museum, *vol. XXXIII, n.º 1, 1981, p. 57-59). En números anteriores hemos publicado otros artículos sobre museos premiados, como por ejemplo "Ironbridge Gorge: el museo en el valle", vol. XXXII, n.º 3, 1980; "El Museo de la ciudad de Rüsselsheim", vol. XXXIII, n.º 1, 1981. El ganador del año pasado llevó al comité de selección a los confines de "la Europa de la Europa". "El museo es excepcional tanto a nivel nacional como internacional", dijeron los jueces. "Esto marca también el comienzo de una mayor variedad en el tipo de museos en Grecia, donde la arqueología ha sido hasta hoy predominante". Entre los museos etnográficos, el Museo de Arte Popular de Nauplia merece ser destacado. Su fundadora y directora explica por qué. Como su artículo lo explica, el museo forma parte de la Fundación Etnográfica Peloponense (FEP), una institución donde el trabajo de conservación y revitalización del patrimonio griego es verdaderamente ejemplar.*

La Fundación Etnográfica Peloponense (FEP) es una institución privada con sede en Nauplia fundada en 1974, cuyo objetivo es estudiar y difundir la cultura folklórica de Grecia. Su labor de investigación pone el acento en aspectos que han sido postergados por otras instituciones análogas del país, tales como la civilización material, la música y la danza. Los resultados de cada estudio se presentan por medio de exposiciones en el propio museo o en otros lugares, diversos programas culturales, publicación de libros y producción de discos.

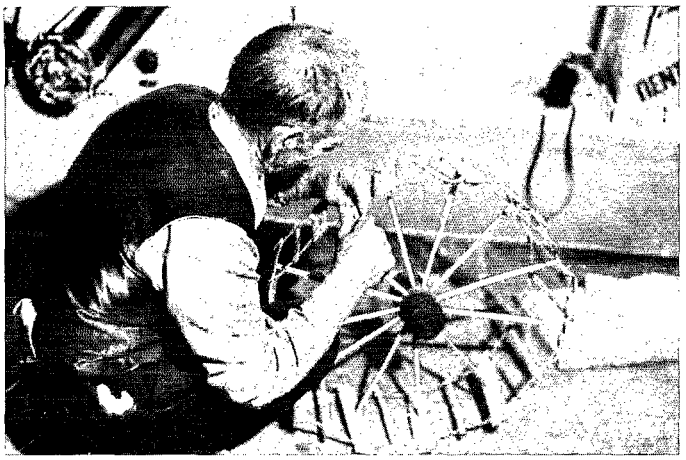
Los programas educativos infantiles desempeñan un importante papel en la política de la FEP. Para esta institución los niños no son distintos de cualquier ciudadano griego, que sólo desde hace pocos años ha comenzado a tomar conciencia de la importancia de su legado cultural. Son pocos los griegos que visitan los museos, y muchos de ellos ignoran incluso qué es un museo.

La FEP dispone del 25% de las acciones de una compañía privada (la S. A. Kyknos), que le asegura una fuente de ingresos propia. Además, la décima parte de su presupuesto —alrededor de 14 milliones de dracmas— es cubierta por subvenciones del Estado. Una parte importante de sus fondos proviene, por otra parte, de la venta de sus publicaciones, tarjetas postales, carteles y discos, así como de la tienda del museo —abierta de abril a octubre— donde los visitantes pueden encontrar diversos productos originales y ropas inspiradas en las obras conservadas en el museo. Una presentación de estos vestidos se organiza periódicamente en un importante hotel de Nauplia. Las donaciones privadas constituyen igualmente un precioso aporte financiero. Conviene subrayar que la entrada al museo es gratuita y que se ofrecen al público numerosos programas educativos, considerados un modelo en su género. La FEP publica igualmente la revista *Ethnographica.*

Desde la creación de la Fundación Etnográfica Peloponense hasta 1978, se dio especial importancia a su infraestructura científica después de haber estudiado aquellas de los grandes museos europeos. La museología es casi desconocida en Grecia, donde la mayoría de los museos no disponen siquiera de inventarios de sus colecciones. Aún hoy los sistemas de aire acondicionado, de iluminación y de seguridad se consideran un lujo, y no se presta ninguna atención a las dificultades que entraña la presentación de las colecciones. En consecuencia, la FEP juzgó necesario acentuar sus esfuerzos sobre la catalogación (en la primera parte del trabajo se inventariaron las nueve mil piezas que constituyen actualmente sus colecciones), la creación de un taller de restauración y

Investigación sobre el vestido en Olimpo, isla de Cárpatos, en el Dodecaneso. Una etapa en la creación del tocado regional. [*Foto:* Archivos de la FEP.]







Mirkos Stambolis ensambla el *tsikriki* para hilar lana de cabra. Stambolis trajo el *tsikriki* de su taller de Volaka, cerca de Drama, en Macedonia, expecialmente para la exposición del museo.
[*Foto:* Archivos de la FEP.]

Mirkos Stambolis tejiendo con lana de cabra en un telar vertical instalado para la exposición del museo.
[*Foto:* Archivos de la FEP.]

de depósitos con adecuadas condiciones de almacenamiento, la instalación de sistemas de aire acondicionado y de protección contra robos e incendios, la apertura de una biblioteca —que cuenta hoy con once mil libros y publicaciones periódicas, tanto griegas como extranjeras—, la constitución de una colección de copias de cuatrocientos trajes tradicionales puestos gratuitamente a disposición de las escuelas y público en general.

Las colecciones del museo

Las colecciones de la FEP abarcan toda la variedad de la vida popular griega, rural, pastoral, marítima y urbana. La mayoría de los objetos datan de los siglos XIX y XX, y unos pocos de épocas anteriores.

En razón del poco interés demostrado hasta ahora por la revolución industrial griega, que es bastante reciente, las colecciones contienen pocos objetos que ilustren este aspecto de la civilización material.

Los trajes y telas regionales en general, que representan una parte importante de las colecciones, fueron un elemento decisivo en la elección del tema para la primera gran exposición del museo. Se decidió presentar una muestra de la producción, elaboración y uso de fibras textiles naturales en Grecia desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, con especial referencia a los aspectos técnicos y las diversas profesiones relacionadas con la producción de telas para la confección de trajes u objetos domésticos.

Los organizadores de la muestra —que llevó casi cinco años de investigación y uno de planificación— optaron por una presentación donde volúmenes y colores valorizan los objetos expuestos. El tema está ilustrado, más que con textos, con fotografías y dibujos, distribuidos sobre paneles, para ayudar al visitante a aprender sin aburrirse.

Al comienzo de la exposición se explica cómo y por qué se vistió el hombre en un principio, cómo inventó el tejido y cómo fueron los primeros telares, particularmente en Grecia. También se brinda información sobre las fibras textiles naturales (algodón, lino, cáñamo, hiniesta, seda, lana de oveja y de cabra) y se ilustran los diferentes procesos de fabricación y teñido. Luego se presentan diversos tipos de telares utilizados para producir fajas, cinturones y cuerdas. Tres de los tipos de telares más utilizados en Grecia se presentan por separado, junto con los ejemplos más representativos del trabajo que producen. Mediante bocetos y fotografías se documentan las distintas etapas de ensamblaje y "vestimenta" del telar y todo el proceso de fabricación de la tela.

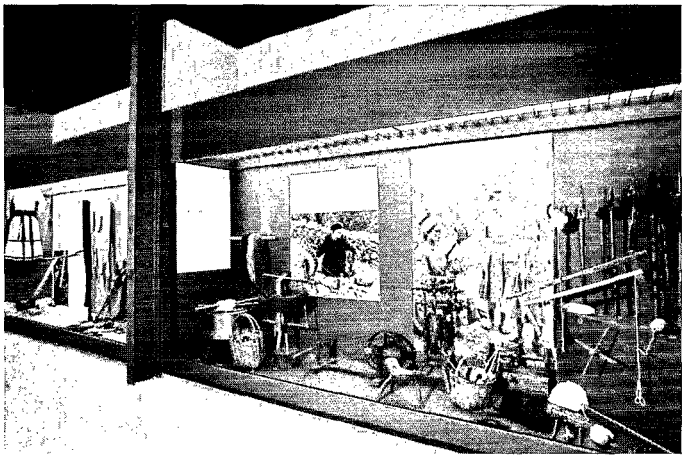
A continuación la muestra está dedicada al "tintorero", artesano especializado en el teñido, impermeabilización y plegado de las telas —sobre todo el algodón—, y al trabajo de la costurera y la bordadora profesionales. Una fotografía de una pareja de recién casados de la región de Florina introduce al visitante en el tema de la dote matrimonial, por la cual tantas jóvenes griegas han bordado, para su ajuar, verdaderas maravillas conocidas en el mundo entero por su refinada elaboración, su combinación de colores y diseños y la variedad de los puntos utilizados. En las vitrinas se exhiben algunas de estas telas bordadas por mujeres, encajes y tejidos, y delantales de boda, ricos en significados mágicos y simbólicos, como lo explica la nota adjunta. A continuación se muestran encajes y telas, y la exposición culmina con una ilustración de las técnicas decorativas sobre telas: *batik*, pintura a mano, *fountzi* y estampado a mano.

Esta exposición ocupa toda la planta baja del museo, y los trajes del Peloponeso estudiados por la FEP se exhiben ahora en un local situado en el primer

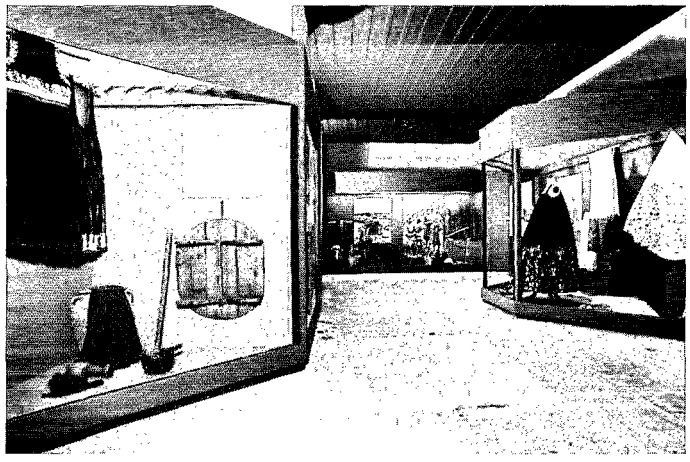
Jóvenes disfrazados de osos en las mascaradas que se celebran el 7 de enero en la aldea de Volakas, cerca de Drama, Macedonia. Esta fotografía se exhibió en la exposición titulada *El ciclo vital*, organizada por la FEP en la Alcaldía de Bruselas del 1.º de octubre al 1.º de noviembre de 1982, dentro del programa de Europalia-Hellas 1982. La exposición ilustraba la vida, la religión y el trabajo en Grecia desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.
[*Foto:* Archivos de la FEP.]



MUSEO DE ARTE POPULAR, Nauplia. Vitrina donde se muestra el peinado del hilo y su teñido con tintes naturales.
[*Foto:* Archivos de la FEP.]



A la izquierda, se muestra el teñido de la tela; a la derecha los bordados y al fondo el peinado y teñido del hilo.
[*Foto:* Archivos de la FEP.]



piso. La exposición es temporaria, puesto que se prevé otra que ocupará todo el primer piso cuando el centro de investigaciones se traslade a otro edificio.

Los edificios

El mayor problema que enfrenta la FEP es la falta de espacio. Nauplia es una ciudad antigua con edificios históricos y muy poco espacio disponible. El edificio principal de la FEP es una vetusta casa neoclásica, a la que se ha añadido una nueva ala en el mismo estilo arquitectónico. El museo está ubicado en esta casa y ocupa toda la planta baja y parte del primer piso. El centro de investigaciones y el departamento de conservación de telas ocupa el resto del primer piso. En el segundo piso están almacenadas las colecciones de telas, trajes, joyas, artículos de mimbre, cerámica, instrumentos musicales y objetos de arte y de teatro folklórico. Las colecciones de objetos de madera, metal y piedra se conservan en un depósito contiguo al edificio del museo, que se ha alquilado con ese fin.

En otro edificio de la FEP de Nauplia están las ropas que se ofrecen en préstamo, el centro de conferencias y las habitaciones para invitados. También hay un departamento para el personal que reside fuera de Nauplia y un salón que se ha alquilado para impartir clases de danza griega. En Atenas hay una oficina y dos depósitos para almacenar los libros y discos que se producen. Recientemente, la FEP compró al Estado otro edificio antiguo en Nauplia, y se elaboran planes para restaurarlo y transformarlo en 1983, a fin de instalar en él el centro de investigaciones, la biblioteca y el centro de conservación. Entre 1984 y 1985, es probable que la zona de exposición del museo se amplíe para abarcar todo el primer piso del viejo edificio.

Las investigaciones

Actualmente se hallan en marcha tres programas de investigación a largo plazo, de los cuales los dos primeros —sobre la cerámica y el vestido— se realizan a escala nacional, y el tercero —dedicado a la música— se limita a la zona libre de Chipre.

La cerámica: Este programa de investigación cubre el registro y descripción de todos los hornos, talleres y casas de ceramistas que hayan estado o estén aún en actividad, el inventario de los distintos tipos de cerámica y, en la medida de lo posible, el estudio de los que aún se producen. Comprende también el análisis de la evolución de la producción (tipo, cantidad, calidad, etc.) y las razones que la han provocado, la adquisición de muestras de la producción actual y de la anterior, si se encontraran testimonios. Se examina la estructura de cada empresa (familiar o artesanal) y el itinerario seguido por los ceramistas y sus ayudantes. Se consignan también como talleres de cerámica las fábricas de ladrillos, tejas y formas arquitectónicas decorativas, y se llevan registros de la distribución de los productos tanto en el país como en el extranjero. La investigación se basa fundamentalmente en los libros publicados y en los archivos, cuando la información está clasificada y es accesible a los investigadores. Este tipo de investigación plantea grandes problemas en Grecia, dado que la mayoría de los archivos no están clasificados, son desconocidos o inaccesibles para el público. El resultado de esta investigación se publicará en un libro y se presentará en exposiciones que se realizarán en Atenas, Salónica y Nauplia.

El vestido: El estudio abarca todos los relatos de viajeros extranjeros que visitaron la zona de la Grecia histórica desde la caída de Constantinopla hasta mediados del siglo XX. Los contratos de matrimonio resultaron también otra fuente interesante. Al mismo tiempo se está preparando una bibliografía crítica de los libros que se han publicado sobre la indumentaria griega. Se están registrando y fotografiando los trajes de que disponen las colecciones griegas, tanto públicas como privadas, para realizar luego bocetos técnicos. Más tarde se levantará un inventario de las colecciones extranjeras. También se llevan a cabo investigaciones en las aldeas a fin de registrar los diferentes tipos de vestido que se puedan encontrar en ellas. Los registros de estos trajes se añadirán a los archivos donados a la FEP por la autora y que fueran compilados de 1958 a 1974. Para este trabajo se toma en cuenta el contexto histórico, geográfico, comercial y socioeconómico de cada aldea, y se toma nota de las técnicas utilizadas en la confección de cada traje y de los nombres de los artesanos que participaron en su creación. Se presta particular atención a los vestidos llevados en ocasiones especiales como bodas, carnaval o las fiestas de mayo, y a la costumbre específica con la que han estado relacionados. De esta forma se procura interpretar la significación de cada traje y sus accesorios: cada uno de ellos se filma y fotografía, así como el proceso seguido para vestirlo. Todo se registra, incluso los toques finales que contribuyen a la impresión

Sastre de Karditsa en Tesalia confeccionando una blusa de mujer, del tipo que se usa en esta región.
[*Foto:* Archivos de la FEP.]

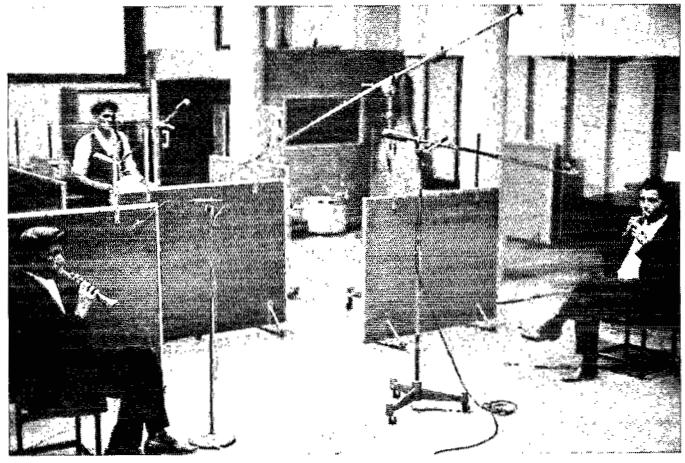


Decoración cerámica de Madamados, isla de Lesbos, Mar Egeo oriental. La cerámica es especialmente estudiada.
[*Foto:* Archivos de la FEP.]



Investigación sobre música nacional. Grabación de músicos de Gastouni, Eleia, Peloponeso, que tocan el caramillo y el *davoulaki* (pequeño tambor).
[*Foto:* Archivos de la FEP.]

Renée Bauser, del Museo Etnográfico de Basilea y Vasiliki Minaiou, conservador de la FEP, observan a un artesano que fabrica cardas para telar en la aldea de Kosmas, Kinouria, en el Peloponeso.
[*Foto:* Archivo de la FEP.]



Investigación sobre técnicas de tejido. Grabación en video de la fabricación de cardas para telares en la aldea de Kosmas, Kinouria, en el Peloponeso. También integra el grupo Renée Bauser, del Museo Etnográfico de Basilea.
[*Foto:* Archivos de la FEP.]







Niños del grupo de danza de la FEP, encaminándose a plantar flores el 1.º de mayo en Nauplia.
[*Foto:* Archivos de la FEP.]

global, tales como el peinado, el maquillaje y el tatuaje. Los investigadores procuran comprender y precisar la evolución cronológica del traje tradicional y la tendencia a una aparente homogeneización geográfica. El centro proyecta realizar un estudio sobre el vestido urbano contemporáneo, que no tiene ningún carácter local específico y tiende más bien a seguir la moda, así como también un estudio comparativo de trajes de diferentes países, a fin de intentar descubrir sus orígenes respectivos. Se insiste en la interpretación lingüística de los nombres especiales de los trajes, que difieren de una aldea a otra. Los resultados serán publicados en folletos que en su conjunto constituirán una obra totalizadora de la información sobre los trajes regionales de Grecia.

La música folklórica chipriota: Esta investigación se realiza con la colaboración del Ministerio de la Cultura y la Ciencia de Grecia y de Radio Chipre. Se basa esencialmente en trabajo de campo: se realizan grabaciones audiovisuales de los músicos, cantantes y narradores tradicionales en las aldeas de las zonas no ocupadas de Chipre, se anotan detalles relativos a cada músico, cantante o trovador, y se filma a músicos y bailarines para registrar sus técnicas y descomponer los movimientos de las distintas danzas locales. Los resultados de esta investigación se publicarán en una serie de discos completados por folletos y realizados desde una perspectiva histórica, geográfica, etnomusicológica y socioeconómica.

Santuario preservado de la cultura tradicional griega, Chipre se presta de maravillas a este tipo de investigación ya que contiene material etnográfico extremadamente precioso, en gran medida desaparecido en el resto del mundo helénico.

Los programas educativos

Establecer y mantener el contacto con las mayorías y colaborar con todos los centros de investigación del país, tales son los dos objetivos que se fijara la FEP. Los niños tienen prioridad y por eso se trabaja con las escuelas del distrito en un programa conjunto sobre el tema "Qué es un museo". Este programa incluirá la organización de una exposición itinerante que se llevará inicialmente a las aldeas de Argólida y después a todo el país.

Para que los otros museos griegos tomen conciencia de la necesidad de participar en programas educativos, la FEP ha organizado mesas redondas con funcionarios de museos, maestros y niños sobre el tema "El museo y la escuela". La primera se celebró en Nauplia en 1982 y la segunda en Salónica. El objetivo que se persigue es estrechar la cooperación entre el museo y la escuela, sobre la base de las propias opiniones de los niños.

Entre los programas de la FEP para 1983 está la presentación del teatro de sombras y de títeres. Con motivo de una exposición y de una serie de representaciones y debates sobre este tema, los niños serán invitados a agruparse para escribir piezas, inventar personajes y ponerlos en escena. Se otorgarán premios a todos los niños que participen.

Otro programa incluye cursos sobre el tejido en la tradición griega en los que se impartirán clases sobre hilado, tejido, tejido de fajas, teñido con tintes naturales, bordado, tejido con dos agujas y ganchillo, trenzado y confección de encaje y puntilla.

En la FEP de Nauplia se enseñan gratuitamente danzas regionales griegas a jóvenes de todas las edades. De este modo se han llegado a formar dos pequeñas compañías de niños y adolescentes que se presentan en Grecia y en el extranjero. Actualmente más de cien jóvenes siguen estos cursos y muchos de ellos ayudan a administrar el vestuario que ofrece en préstamo la FEP y tratan también, en su sentido más amplio, de perpetuar las tradiciones locales que el museo ha contribuido a resucitar. Es posible, por ejemplo, verlos en las calles de Nauplia vestidos con trajes regionales cantando villancicos navideños, bailando el *gaitanaki* en los carnavales o plantando flores el 1.º de mayo al ritmo de las canciones típicas de esta fiesta. En la actualidad, los jóvenes muestran un increíble espíritu de iniciativa y la búsqueda de las tradiciones folklóricas forma ya parte de sus propias vidas. Durante mucho tiempo el problema que enfrentaron las clases de danza fue la falta de espacio. Deseosos de encontrar un lugar más acogedor que el gimnasio local, los clubes obreros o el jardín del museo, los niños encontraron después de largas búsquedas un antiguo salón abandonado que la FEP alquiló para ellos. Transformado y decorado por los mismos niños y jóvenes, se ha convertido en sala de reuniones donde pueden bailar, escuchar música y divertirse.

[*Traducido del griego*]

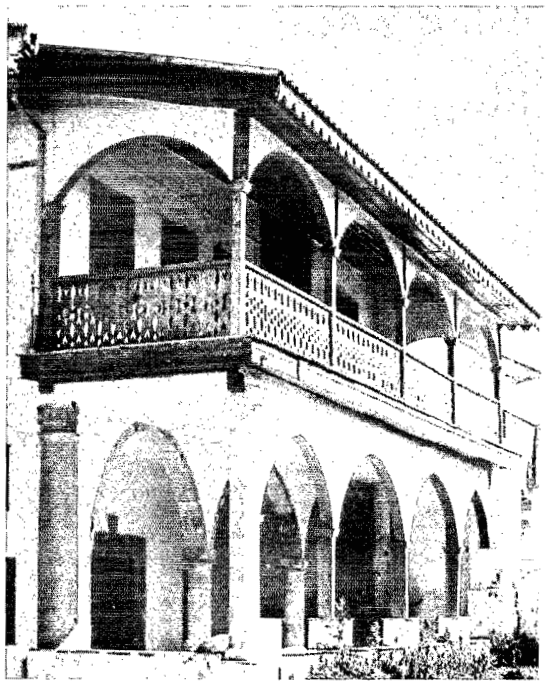
El Museo de Arte Popular de Chipre

Adamantios Diamantis

El movimiento de defensa del arte popular del pueblo griego de Chipre surgió como prolongación de un interés previo por la cultura popular en general. A fines del siglo XIX, eruditos chipriotas y de otros orígenes comenzaron a escribir sobre el dialecto griego chipriota y a reunir información sobre costumbres y maneras, objetos culturales de uso cotidiano, etc. El arte popular comenzó a decaer durante la primera guerra mundial, a medida que los productos industriales fueron gradualmente reemplazándolo. El movimiento para protegerlo se originó en la década del veinte y fue sostenido por los estudiantes que luego de hacer sus estudios universitarios en Grecia volvían con las ideas y proyectos que allí florecían sobre el folklore y el arte popular.

Los tiempos eran propicios. Un pequeño grupo de personas interesadas en la materia asumió la responsabilidad de crear un museo de arte popular, y en septiembre de 1931 se formó una comisión que se dirigió a Nicodemos Mylonas, el metropolitano de Kitión y representante del Santo Sínodo, para solicitar el apoyo de la Iglesia. La respuesta fue muy alenta-





Vista de la fachada del viejo edificio en 1970. En la planta baja está la entrada al Museo de Arte Popular. El primer piso fue la sede del Arzobispado de Chipre hasta 1961.
[*Foto:* Museo de Arte Popular de Chipre.]

MUSEO DE ARTE POPULAR DE CHIPRE, Nicosia. Vista general desde la entrada, mirando hacia el oeste (1982).
[*Foto:* Museo de Arte Popular de Chipre.]

Adamantios Diamantis

Nació en Nicosia, Chipre, en 1900. Estudió pintura en ARCA, Londres. Premio de dibujo, 1923. Enseñó arte en Chipre, en el Gimnasio Panchipriota, 1923-1924 y 1926-1962 y en la Escuela de Formación de Maestros de Morfou, 1937-1949. Realizó exposiciones anuales del trabajo de sus alumnos y una retrospectiva en Atenas, 1926-1950. Participó en varias exposiciones colectivas. Presentó muestras individuales en Chipre, Atenas y Londres en 1976, y una retrospectiva en la Galería Nacional de Atenas. Laureado por la Academia Griega. Su última muestra retrospectiva fue en Londres, en 1979. Miembro del Consejo de la Sociedad de Estudios Chipriotas desde 1948. Responsable de la organización y de la dirección del Museo de Arte Popular de Chipre desde 1950.

dora. El plan consistía primeramente en crear una colección y organizar a lo largo de la isla una campaña para recaudar contribuciones, con la ayuda de organizaciones femeninas y bajo los auspicios de la Iglesia. El arzobispo de Chipre tenía poder y derechos y gozaba del respeto y la consideración de todos los grupos sociales. Los objetos de arte popular estaban en manos de los aldeanos que conservaban la tradición, la artesanía y el viejo estilo de vida, mientras los habitantes de las ciudades deseaban conocer sus propias raíces y tenían la posibilidad de colaborar. Desafortunadamente, la tarea se interrumpió a causa de los tristes acontecimientos de octubre de 1931 —los disturbios civiles contra la administración británica— y el periodo de represión que sobrevino.

Se presentó otra oportunidad a partir de la cooperación de algunos académicos que en 1936 fundaron la Sociedad de Estudios Chipriotas (SEC) con objetivos de mucho mayor alcance: la conservación, colección y estudio de material relativo a la historia de Chipre, el estudio del dialecto griego chipriota y de la cultura popular en general, así como la creación de un museo de arte popular.

El Dr. Constatinos Spyridakis, director del Gimnasio Panchipriota (GP), fue elegido presidente del SEC. Otros dos docentes del GP fueron nombrados consejeros. Las principales actividades de la sociedad consistían en una publicación anual y en la creación de una colección básica para el museo. Ya existían tres colecciones privadas que habían sido reunidas por damas chipriotas que habían estudiado en Grecia y estaban conectadas allí con el movimiento. En 1946, la SEC consiguió una selección de cuarenta bordados pertenecientes a la primera de esas colecciones. La segunda, herencia familiar, era la más importante; fue adquirida recientemente por la Iglesia de Chipre. La tercera colección se formó en Pafos.[1] Muchas personas descubrieron simultáneamente que podían comenzar una colección con objetos que tenían guardados en su casa como recuerdos. El arte popular chipriota se convertía en un tema de interés general. Recibimos muchas contribuciones de personas relacionadas con la SEC. De esta manera, se creó una base para la colección del museo, con donaciones y pequeñas compras.

En 1947 celebramos el décimo aniversario de la SEC con la primera exposición de arte popular realizada en Chipre. En 1949, la SEC participó en la Exposición Panhelénica de Artes Populares y Artesanía, donde dipuso de un espacio de expo-

1. Primera colección: Antigone Ioannidhou. Segunda colección: Maria Elefthriou Gaffiero. Tercera colección: Angeliki Paschalidou Pieridou. Durante los últimos cincuenta años, las comunidades, escuelas, instituciones y familias crearon colecciones. Entre ellas están: el Museo de Arte Popular de Yeroskipou (Pafos) perteneciente al Departamento de Antigüedades y completado en 1980-1981. El Museo de Arte Popular del Puerto de Kyrenia, perteneciente al Departamento de Antigüedades y organizado por Angeliki Pieridou. El Museo de la Fundación Pierides (Larnaca). La colección de la Municipalidad de Limasol, y otras.

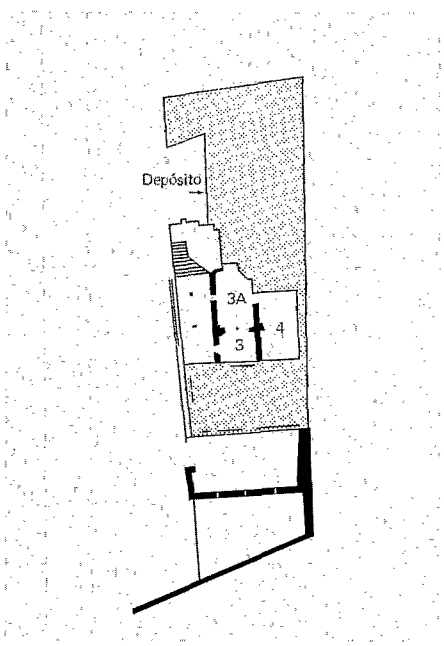


FIG. 1. Plano del Museo de Arte Popular de Chipre entre 1950 y 1964.
[*Dibujo:* Museo de Arte Popular de Chipre.]

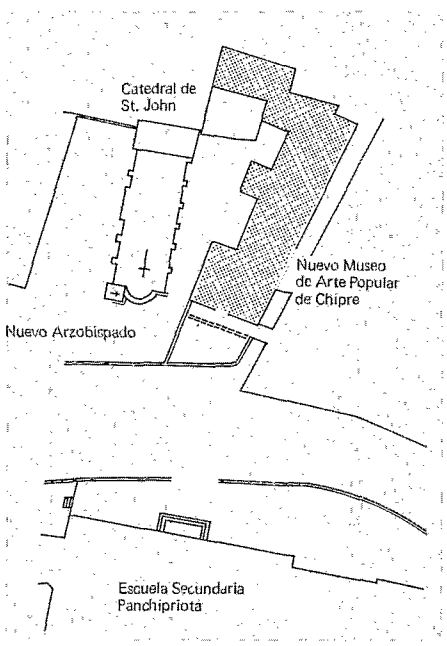


FIG. 2. Localización.
[*Dibujo:* Museo de Arte Popular de Chipre.]

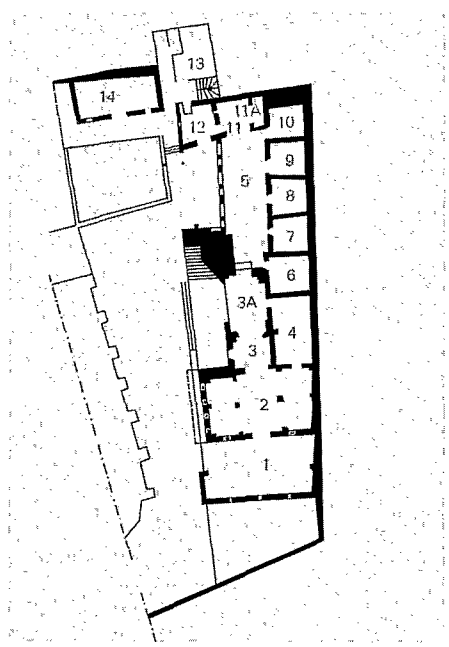
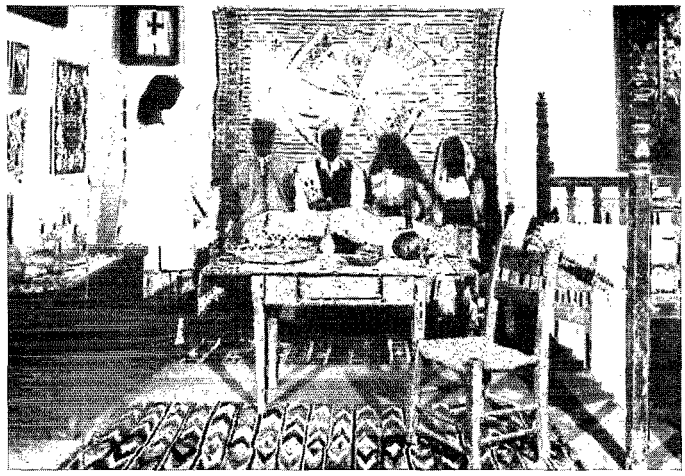


FIG. 3. Plano del Museo de Arte Popular de Chipre después de 1964.
[*Dibujo:* Museo de Arte Popular de Chipre.]

El espacio 5, con la sala 11 al fondo (1982).
[*Foto:* Museo de Arte Popular de Chipre.]



"Pastos", la sala nupcial. De la exposición *Chipre, los trabajos y los días*, Museo del Hombre, París, 1982.
[*Foto:* Museo de Arte Popular de Chipre.]



sición separado. Por fin teníamos material suficiente para presentar la colección al público y crear el museo. Entonces abordamos sistemáticamente la búsqueda del local adecuado y finalmente decidimos aprovechar lo que nos ofrecían —una pequeña parte de la planta baja del viejo Arzobispado, frente al GP. Ese imponente edificio medieval había sido un monasterio católico romano que pasó a la Iglesia Ortodoxa Griega antes de la conquista turca de 1570. Nuestro local constaba de tres espacios comunicados entre sí, con una superficie de 65 m^2 (véase el plano, en la figura 1). Organizamos la exhibición con elementos simples: utilizamos aparadores de la colección, la parte superior de algunos cofres y dos vitrinas para exponer bordados y joyas antiguos. La inauguró el arzobispo Makarios III, el 28 de diciembre de 1950, ante el alcalde de Nicosia, el director de Antigüedades, funcionarios, amantes del arte y muchas otras personas. La colección inaugural estaba integrada por 435 artículos: 187 tejidos, 84 trajes y prendas de vestuario, 75 bordados, 49 piezas de joyería, 17 variedades de canastas y 17 pequeños objetos. Fue un logro del trabajo colectivo, una necesidad cultural y una lección de autoconocimiento. La tarea fue facilitada por la ubicación del museo, en la planta baja del antiguo edificio, con la sede del Arzobispado en el primer piso (figura 2).

Después de su inauguración, el museo permaneció cerrado al público. Todos los que habíamos trabajado en el GP dedicábamos nuestro tiempo libre al museo; los alumnos lo abrían los domingos y jueves por la tarde, y los visitantes que deseaban verlo podían llamar por teléfono al GP y realizar visitas guiadas. No era una buena solución, pero era la única posible. Seguimos creciendo. Algunas de las piezas artísticas expuestas eran notables, pero nos urgía investigar otro sector de importancia ya que teníamos una pequeña colección de útiles y herramientas que aún no habíamos exhibido.

Después vinieron años de revueltas políticas, a fines de la década de 1950. Desde los comienzos del régimen británico, los chipriotas griegos pedían la unión de Chipre con Grecia. La persistencia de la ocupación después de la segunda guerra mundial provocó la oposición enérgica de los chipriotas griegos, que se convirtió finalmente en rebelión abierta. En marzo de 1956 el arzobispo Makarios partió al exilio; continuaron los enfrentamientos; las autoridades militares inspeccionaban el área donde se encontraba el museo; en tres oportunidades descubrimos que la puerta había sido forzada, pero afortunadamente no comprobamos ningún otro daño. El hostigamiento terminó gracias a la intervención del director británico de Antigüedades. No obstante, decidimos mudar la colección por razones de seguridad. Pusimos los objetos más livianos en baúles y cajas y los llevamos a casas de amigos, alejadas de la zona peligrosa. El museo permaneció cerrado durante casi un año, de 1958 a 1959.

Al regresar el arzobispo Makarios del exilio, en marzo de 1959, con el restablecimiento de condiciones normales y la declaración de la República de Chipre, continuamos los esfuerzos hacia nuestro próximo objetivo: la expansión del museo. La colección aumentó. Comenzó a construirse un nuevo Arzobispado y se interesó a la SEC en la ampliación del museo en el viejo edificio. Después de muchas consultas se decidió conservar el ala principal y más antigua del edificio y entregarla a la SEC para ampliar el museo. En 1961 se terminó de construir el nuevo edificio y allí se trasladó la sede del Arzobispado. Al estudiar el problema de la restauración del edificio se decidió obrar según los siguientes criterios: reforzar la construcción antigua, eliminar los agregados recientes, dejar al descubierto el viejo plano y garantizar la seguridad de las piezas del museo.

La SEC encaró y resolvió los difíciles problemas financieros. Los trabajos comenzaron en septiembre de 1962 y se llevaron a cabo en dos etapas. La primera se completó en abril de 1963 y cubría los espacios 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12 que se indican en la figura 3. Organizamos el espacio 5, claustro principal del monasterio, para exhibir varios tipos de objetos: muebles (cofres, aparadores, estantes), tejidos, bordados y ornamentos. En el espacio 11, al fondo, tratamos de reconstruir una habitación aldeana. En cuanto a los demás espacios, que habían sido celdas, los utilizamos para muestras especiales de la siguiente manera: 6, exhibición de objetos urbanos; 7, bordados con punto de cruz; 8, bordados tejidos; 9, muestras de tejidos; 10, cerámica y pequeñas herramientas. En el espacio 4, la distribución era similar a la de 1950. Por último, en el 12 instalamos una artesana tejedora con su telar e inauguramos la sección nueva, para cuyo acceso destinamos la puerta trasera. Durante la siguiente etapa del trabajo se reabrió la

entrada principal del edificio; al mismo tiempo, reconstruimos una vieja parte añadida que nos dio el espacio 2 y el espacio 1 parcialmente cubierto, así como una apertura hacia el este. De esta manera se completó la reconstrucción; se unieron los dos espacios y quedó un lugar amplio frente a la nueva entrada.

En 1966-1968 encaramos otro asunto importante: obtener personal. Por primera vez contratamos dos asistentes. La primera de ellas se familiarizó con los problemas de almacenaje y catalogación. En 1968 asistió a un curso en el Departamento de Etnografía del Museo Británico, lo cual le permitió mejorar notablemente su metodología de trabajo. En esa oportunidad visitó también otros museos importantes del Reino Unido y el Museo del Hombre, en París. Durante su ausencia, la reemplazó una segunda asistente que fue aprendiendo su trabajo. Ambas asistentes visitaron después los museos de arte popular de Grecia, y la segunda recibió formación técnica en Chipre.

En 1967 el museo participó en la triple exposición *Tesoros de Chipre,* organizando la sección dedicada al arte popular (se incluyó también el arte antiguo y bizantino). La muestra se presentó en París, Milán, Ginebra, Atenas, Belgrado, Moscú y Berlín. En 1968 preparamos una exhibición especial a la entrada de nuestro museo para celebrar el vigésimo aniversario de la Unesco.

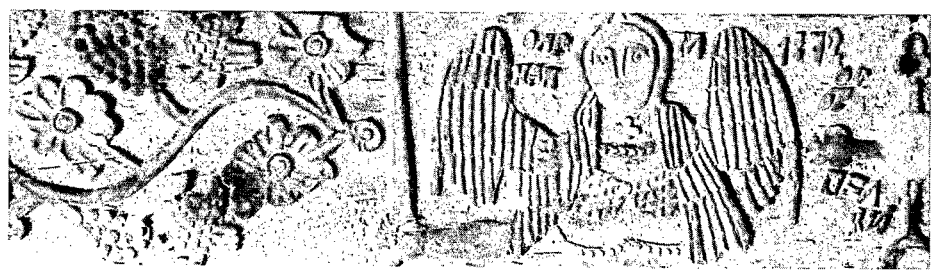
En 1971 se construyó detrás del museo un edificio de dos pisos, con un taller en la planta baja y oficinas y depósito en el primer piso (n.º 13, la figura 3). Ya teníamos un espacio amplio, dos asisten-

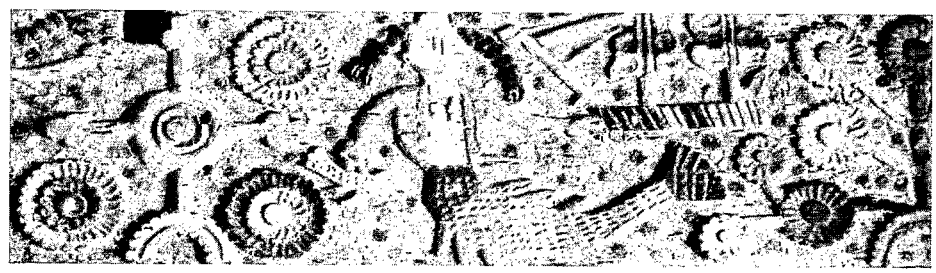
Cofre tallado para dote, del distrito de Kyrenia.
[*Foto:* Museo de Arte Popular de Chipre.]



Tallas policromadas: detalles de dos estantes de Akanthou.
[*Foto:* Museo de Arte Popular de Chipre.]







"Saghies", tradicional vestido femenino bordado.
[*Foto:* Museo de Arte Popular de Chipre.]

tes capacitadas y la oportunidad de enviar misiones de investigación a las aldeas de Chipre gracias a las facilidades que nos proporcionaba el Centro de Investigación de Chipre. Entre 1969 y 1974 reunimos mucho material e información. Tomamos fotografías que abarcan un extenso campo. Investigamos sistemáticamente unas diez áreas, sesenta aldeas, reunimos unos doscientos cincuenta objetos y tomamos tres mil fotos. Estas misiones nos permitieron valorizar aún más el material que habíamos descubierto y que denominamos "cultura técnica popular". Dentro de esta categoría incluimos todo tipo de dispositivos mecánicos: norias, máquinas para hilar algodón, lino y seda, molinos, etc, verdaderos ejemplos de la capacidad inventiva y de la sabiduría popular anteriores a la influencia de la industria moderna. Con la ayuda de nuestro pequeño pero capacitado equipo, esos últimos años hasta 1974 fueron el período de oro del museo.

Pero en 1974, por tercera vez, los acontecimientos políticos y militares volvieron a interferir en nuestra pacífica tarea. En julio se produjeron el golpe, la invasión turca y la ocupación del norte de Chipre. En el momento de la invasión yo estaba ausente de la capital. Cuando puede regresar, cuatro días más tarde, encontré forzada la puerta trasera del museo. No había tiempo para evaluar los daños. Tomé una caja de negativos fotográficos y me fui. Las posiciones turcas estaban a unos trescientos metros.

Nos amenazaba la destrucción total. Tomamos medidas para sacar inmediatamente la mayor cantidad posible de material. Era lo único que podíamos hacer. Reunimos el archivo; en cajas y baúles embalamos el 75% de los objetos movibles y partimos hacias las aldeas de alta montaña, en el sur, a Limasol, a los bancos, a las instituciones y lugares seguros. Hablamos con Atenas sobre la posibilidad de instalar allí el museo, para tenerlo a salvo y poder presentar exposiciones.

En 1975, por fin, después de varios meses de inquietud y espera, con un futuro incierto a pesar de que la situación se había estabilizado parcialmente, tomamos la decisión que estimamos correcta: en el mes de octubre, aún con riesgos, llevamos de vuelta el material que había sido guardado. Con angustia y preocupación, me impuse la tarea de dividir las muestras en dos partes de igual importancia y valor. Con una de las partes reabrí el museo, mientras la otra quedó embalada y lista para ser despachada. Esta segunda parte constaba de 412 artículos de todo tipo.

En abril de 1976 reabrimos el museo con el único propósito de salvar las piezas expuestas. Actualmente, el museo funciona con un solo empleado y la tejedora. El número de visitantes aumenta constantemente. En 1980 fue de 26.000. Ha vuelto a renacer el interés.

En 1981 recibimos una donación considerable que nos permitió reconstruir el último de los viejos edificios. Tiene dos pisos y mira hacia el oeste (n.º 14, figura 3); pensamos usarlo para nuevas exposiciones. También se lo podría unir al espacio abierto que está detrás y donde queremos exponer la noria y otros artefactos de "cultura técnica popular".

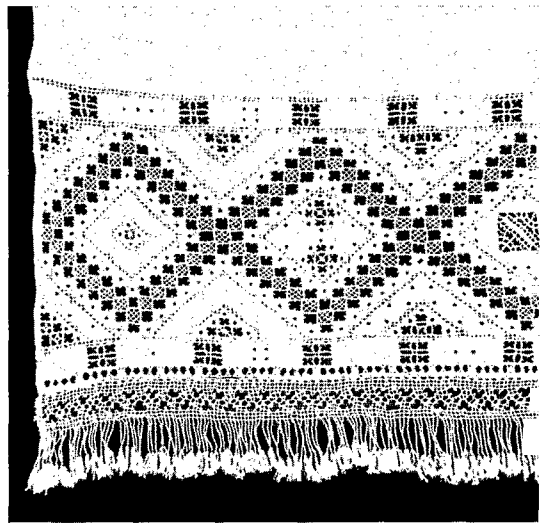
En 1982, la actividad principal fue la exposición *Chipre, los trabajos y los días*, que se presentó en el Museo del Hombre, en París, desde febrero hasta agosto. La organizó la Association Française d'Action Artistique con la colaboración del Museo de Arte Popular de Chipre y el Departamento Cultural del Ministerio de Educación de Chipre. Esta muestra, que tuvo un gran éxito, penetra en el espíritu y el carácter de Chipre a través del arte popular y de exponentes de la creatividad artística de distintas épocas, desde la edad antigua hasta el arte infantil contemporáneo.

Considerando los peligros que aún pesan sobre nosotros y el desarraigo de 200.000 compatriotas que dejaron atrás tantos ejemplos vigorosos de arte popular varias veces centenario, las colecciones que hemos salvado en el museo adquieren una importancia excepcional.

En este momento el objetivo principal del museo es volver a contratar en forma permanente las dos asistentes, con un equipo auxiliar y los medios indispensables para llevar a cabo algunas tareas de importancia fundamental. Es necesario reorganizar la colección. Se debe encarar científicamente su conservación. También se debe garantizar su estudio, publicación y difusión. Pero mientras el peligro siga latente, creo que se debería encontrar un lugar fuera de Chipre para instalar allí un Museo de Arte Popular de Chipre con los 412 objetos que seleccionamos y guardamos para ese fin desde octubre de 1975. Mientras tanto, espero y ruego que las organizaciones internacionales culturales puedan asegurar la protección de la expresión cultural de todos los pueblos, sin consideración de objetivos e intereses políticos.

[*Traducido del inglés*]

Bordado de Lefcara. Detalle de un cubrecama.
[*Foto:* Museo de Arte Popular de Chipre.]



Bibliografía

PAPAKARALAMBOUS, G. H. *I kypriaki ikia. Lefkossia Kipros* [La casa chipriota, Nicosia, Chipre]. 76 p., ilustr. Kentro Epistimonikon Erevnon (Centro de Investigación Científica), 1968.

PIERIDOU, Angeliki G. *El bordado chipriota.* 27 p., ilustr. Nicosia, Chipre, 1976. Reimpreso de *Epeteris* (anuario del Centro de Investigación Chipirota), vol. VII, 1973-1975, p. 277-303.

PIERIDOU, Angeliki G. *Kypriaki laïki techni, Lefkossias* [Arte popular chipriota, Nicosia], 167 p., ilustr. Etraria Kypriakon Spoudon (Sociedad de Estudios Chipriotas, 1980.

La etnografía y el museo en la URSS

Irina Ivanovna Baranova

Graduada en etnografía en la Facultad de Historia de la Universidad de Moscú M. V. Lomonosov, en 1957. Desde entonces trabaja en el Museo Estatal de Etnografía de los Pueblos de la URSS (Leningrado), primero como colaboradora científica adjunta, luego como secretaria científica a cargo de la sección de etnografía rusa, y desde 1977 como directora del museo. Ha recibido la distinción de "trabajador emérito de la cultura de la RSFSR". Es autora de numerosos artículos sobre etnografía y museología.

En nuestra época industrial, caracterizada por la tendencia a la uniformización general de las formas de vida de los diversos grupos nacionales, es muy natural que haya un gran interés por las fuentes y formas nacionales de la cultura tradicional. Como lógica consecuencia, surgen nuevos museos etnográficos y se da una creciente importancia a los materiales etnográficos en las exposiciones de los museos históricos, conmemorativos, artísticos y regionales. En la URSS, más de quinientos museos conservan y exponen colecciones etnográficas. En particular, se han multiplicado los museos al aire libre del tipo del Museo de Skansen. De los treinta parques etnográficos que funcionan en el territorio de la Unión Soviética, la mitad se creó en los últimos diez años.

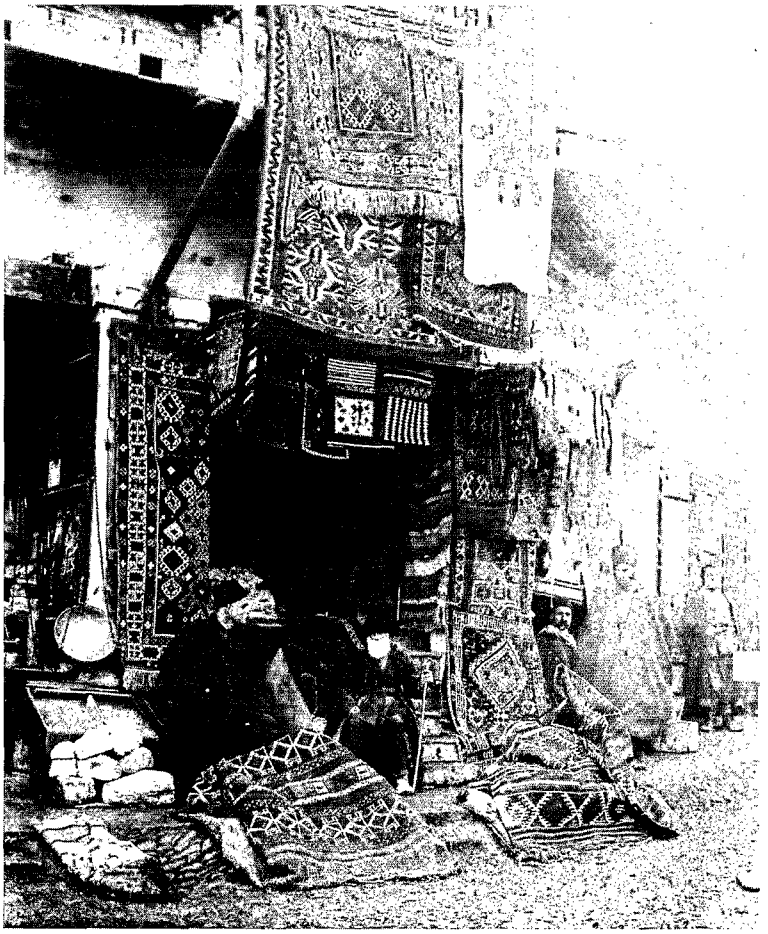
El decano de la etnografía soviética, el académico Y. V. Bromlei, estima que la cultura de las comunidades étnicas —su modo de vida tradicional— constituye el objeto central de la etnografía.[1] En la actualidad todos los etnógrafos soviéticos comparten este punto de vista. Las colecciones reflejan los rasgos específicos de la cultura cotidiana de los grupos étnicos y los museos tienen la misión de presentar dicha cultura en sus particularidades nacionales y en su contexto histórico y socioeconómico.

El desarrollo de la etnografía soviética y la experiencia de nuestros museos ponen en evidencia que el museo etnográfico debe reunir tanto los materiales de la cultura del pasado como los de la cultura actual. El museo no puede apartarse de los problemas contemporáneos y limitarse a mostrar reliquias del pasado. Pero con el tiempo, la base de acopio de los materiales etnográficos se hace más estrecha, por cuanto la especificidad nacional se desplaza de la esfera material al ámbito de la cultura espiritual. Los testimonios de la cultura cotidiana del pasado desapa-

1. Véase Y. V. Bromlei, *Etnos i etnografia* [Etnia y etnografía], Moscú, 1973; *Sovremenni problemi etnografii* [Problemas actuales de la etnografía], Moscú, 1981.

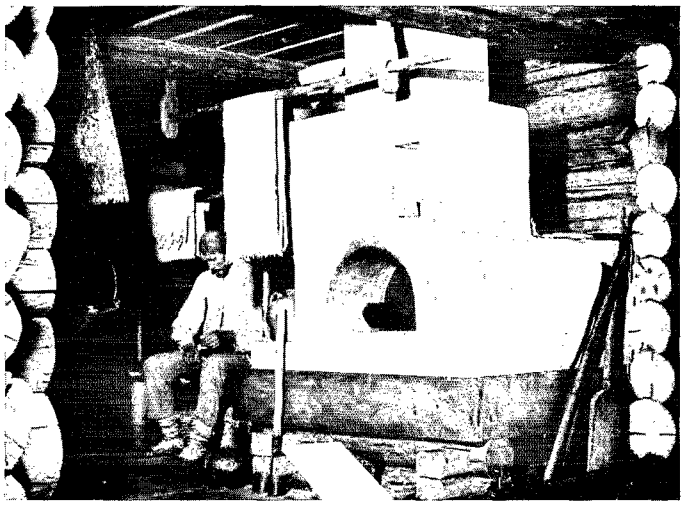


Reconstitución de la sala de recibo de una casa uzbeka contemporánea.
[*Foto:* V. P. Peshanskaia.]

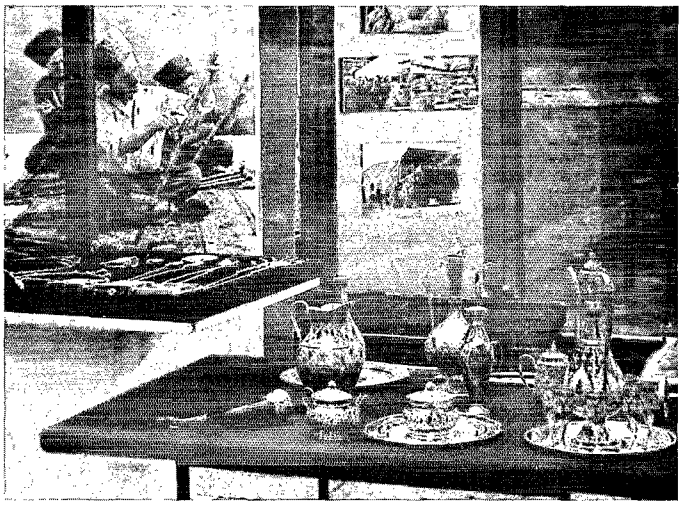


MUSEO ESTATAL DE ETNOGRAFÍA DE LOS PUEBLOS DE LA URSS, Leningrado.
Vendedores de alfombras en Tiflis (la actual Tbilisi).
[Fotografía de 1913 que se conserva en el archivo del Museo Estatal de Etnografía de los Pueblos de la URSS.]

Interior de la choza de un campesino bielorruso del siglo XIX.
[*Foto:* V. P. Peshanskaia.]



La exposición temporaria *Mi Daguestán,* noviembre de 1982.
[*Foto:* V. P. Peshanskaia.]



recen sin dejar huella en la vida y la memoria de la gente.

Los materiales etnográficos permiten que los museos lleven a cabo con éxito tareas de educación e ilustración, pero por desgracia esta actividad no es suficientemente intensa. Las posibilidades de los museos en este campo derivan de las funciones múltiples de los testimonios materiales de la cultura cotidiana tradicional que pueden ser al mismo tiempo utensilios de uso doméstico o artesanal, atributos de actividades rituales y productos de la creación artística o servir de testimonio indirecto de los orígenes étnicos y las creencias religiosas, la condición social y familiar, el nivel de artesanía, el gusto y la cultura de sus primitivos propietarios. Los objetos etnográficos permiten establecer el grado de similitud entre los elementos originales de diferentes culturas bajo condiciones climáticas, sociales y económicas equivalentes. Los objetos etnográficos cambian poco y por ello constituyen fuentes estables para el estudio de la historia y la cultura de las diversas épocas. Los objetos de la vida cotidiana tienen una inmediata resonancia psicológica y cuando se los presenta en una exposición producen en el visitante un efecto emocional intenso. Las oportunidades de exhibición de las colecciones etnográficas son, sin embargo, limitadas. Por esto se prefiere incluirlas en exposiciones de otro tipo y en combinación con otros materiales.

El estudio de estos problemas está a cargo del Museo Estatal de Etnografía de los Pueblos de la URSS, de Leningrado, que es en nuestro país el centro metodológico de la museografía etnográfica. En sus colecciones se conservan 270.000 objetos que proporcionan una amplia visión de la cultura tradicional de los ciento cincuenta o más pueblos que desde el siglo XVIII habitaron el territorio de lo que es hoy la Unión Soviética y de los pueblos que la habitan. También se dispone de un riquísimo archivo fotográfico de 160.000 negativos y positivos. Las colecciones han sido reunidas a lo largo de ochenta años por varias generaciones de etnógrafos. Provenientes de diversas fuentes y en su mayoría como resultado de expediciones, ingresan cada año en los fondos del museo aproximadamente 1.500 objetos y 3.500 fotografías. Más de la mitad de las adquisiciones se efectúan teniendo en cuenta las exposiciones previstas, las actividades científicas de investigación y la composición de los fondos.

Principios de la colección y la exhibición

Uno de los problemas principales de la teoría y la práctica museológica consiste en la elaboración de una concepción precisa sobre la recolección de materiales contemporáneos. A nuestro juicio, este problema merece una atención especial. Como resultado de su larga experiencia, los museos etnográficos soviéticos han elaborado un principio para la selección de los materiales contemporáneos. Expresado en su forma más general, dicho principio consiste en incorporar a las colecciones sólo los objetos que ilustran rasgos étnicos específicos. El museo etnográfico no adquiere ni expone objetos cotidianos producidos en masa.

Los museos soviéticos han adquirido una amplia experiencia en materia de organización de exposiciones y siguen buscando formas y métodos novedosos para exponer los materiales etnográficos. En el Museo Estatal de Etnografía de los Pueblos de la URSS, los materiales del periodo que va desde el siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX se presentan en amplias exposiciones ordenadas por pueblos o familias de pueblos con rasgos históricos y culturales comunes, mientras los materiales contemporáneos relativos a muchos pueblos diferentes se exhiben en exposiciones que tratan temas específicos. La primera categoría incluye las secciones dedicadas a los diferentes pueblos: ruso, ucraniano, georgiano, uzbek, los pueblos de Siberia y del Lejano Oriente, etc.; el segundo grupo cubre temas como "Lo nuevo y lo tradicional en la vestimenta y la vivienda de los pueblos de la URSS", "Arte popular de la URSS" y otros. La exhibición de las diversas facetas de la cultura contemporánea (habitación, vivienda, ritual, artes aplicadas) por medio de materiales provenientes de muchos pueblos diferentes permite seguir la tendencia general del desarrollo de los procesos étnicos y la formación de la cultura del pueblo soviético, nacional en la forma, socialista en el contenido e internacional en el espíritu. En estas exposiciones puede comprobarse además que las tradiciones nacionales progresistas no sólo son cuidadosamente conservadas, sino

también creativamente desarrolladas en las condiciones del socialismo maduro.

En las muestras etnográficas se hace cada vez más evidente la importancia de la documentación fotográfica, en especial en la presentación de materiales contemporáneos. Los objetos de verdadera relevancia en la cultura cotidiana tradicional en combinación con las fotografías documentales han constituido durante mucho tiempo y constituyen todavía la base de las presentaciones etnográficas; los diversos tipos de materiales audiovisuales, reproducciones, hologramas, modelos y otros elementos auxiliares pueden sólo completar, pero no substituir, los objetos etnográficos auténticos.

Es muy importante que los museos de diferentes tipos posean un ámbito y una problemática rigurosamente definidos y se dirijan a los visitantes en un lenguaje propio y caaracterístico. Daré un ejemplo. Las artes decorativas y aplicadas populares constituyen una parte no despreciable de la cultura tradicional de cualquier etnia y figuran ampliamente en los museos artísticos, etnográficos, históricos, regionales, conmemorativos e incluso técnicos. Al exponer los mismos materiales en estos diferentes museos, se debe encontrar en cada caso el método especial para presentarlos. No resulta fácil alcanzar este objetivo. En el Museo Estatal de Etnografía de los Pueblos de la URSS se hace una presentación del arte popular contemporáneo que comprende varios pueblos y está dividida según las diversas expresiones artísticas. En la actualidad esta presentación ya no satisface al equipo del museo, que diseña nuevas formas de presentación de acuerdo con las últimas investigaciones de la etnografía. A nuestro juicio, en un museo etnográfico central no resulta oportuno exponer el arte popular con arreglo a los principios de la crítica de arte tradicional, sino que se debe mostrar la forma en que actualmente se usan y se producen los objetos de artes decorativas y aplicadas. Nos parece que la manifestación de las tradiciones nacionales en la práctica artística contemporánea es uno de los temas de más amplias perspectivas para un museo etnográfico. En la actualidad, la organización frecuente de exposiciones constituye una parte sustancial de las actividades de difusión de un museo etnográfico. En el Museo Estatal de Etnografía de los Pueblos de la URSS se presentan no menos de dos exposiciones temporarias por mes. En el periodo de preparación del 60.º aniversario de la fundación de la URSS tuvieron lugar en sus salas exposiciones provenientes de los museos y las organizaciones de artistas plásticos de todas las repúblicas soviéticas. Las exposiciones etnográficas se trasladaron a decenas de países de todo el mundo.

Las exposiciones de los museos etnográficos constituyen laboratorios de aplicación práctica de las concepciones teóricas de la etnografía y una de las formas de poner estas últimas al alcance de millares de visitantes. A su vez, las colecciones de los museos se convierten en importantes fuentes de investigación científica.

El interés que despierta en el mundo contemporáneo la utilización "secundaria" de las formas culturales nacionales acrecienta objetivamente la importancia de los museos etnográficos. Sólo en las salas y las reservas del Museo Estatal Etnográfico de los Pueblos de la URSS se reciben cada año en visitas de trabajo cientos de artistas y artesanos que se ocupan de telas, tapices, trajes, joyas, adornos y muebles, así como diseñadores de ropas, accesorios y calzado, arquitectos y artistas gráficos. El museo responde con frecuencia a las consultas que se le formulan sobre ambientación histórica y vestuario, especialmente con motivo de la preparación de películas cinematográficas y espectáculos teatrales. El personal del museo trabaja en fructífera cooperación con los artesanos de las pequeñas empresas de producción artística de las repúblicas. Se concede un lugar especial a la actividad de los etnógrafos en el área de los ritos, basada en la utilización de elementos de los rituales tradicionales para crear los nuevos rituales del registro civil de matrimonios, la atribución de nombres y la organización de festejos nupciales y ceremonias fúnebres. Mediante la adquisición, conservación y exposición de colecciones de diversos periodos, los museos etnográficos se ponen al servicio del mundo de hoy y ejercen una considerable influencia sobre la formación del gusto y las ideas. Es por esto que al igual que todos los demás museos y quienes en ellos trabajan, los museos etnográficos tienen una elevada responsabilidad ante sus contemporáneos.

[*Traducido del ruso*]

A nuestros lectores

Los lectores de *Museum* habrán observado que desde el n.º 138 se ha venido publicando un formulario de suscripción. La redacción solicita a sus lectores hagan circular este formulario entre todos aquellos a quienes la revista pudiera interesar, personas o instituciones, sin olvidar que ésta es la única publicación internacional que presenta la evolución y las múltiples experiencias e innovaciones producidas en los museos de todos los continentes. De esta manera nuestros lectores podrán contribuir a dar una base aún más amplia a nuestro «foro internacional de información y reflexión sobre los diferentes museos».

Aécio de Oliveira

Nació en Recife en 1938. Licenciado en Museología en la Universidad de Río de Janeiro. Dirigió el Museo del Folklore de Río de Janeiro el Museo de Arte Folklórico de Recife y el Museo Estatal de Pernambuco y coordinó la organización de varias otras instituciones museológicas como el Museo del Ferrocarril, el Museo de Piaui, la Galería Metropolitana de Arte de Recife y el Museo del Hombre del Nordeste. Actualmente dirige el Departamento de Museología de la Fundación Joaquim Nabuco y organiza un equipo móvil de asistencia museológica.

Mario de Souza Chagas

Nació en Río de Janeiro en 1956. Licenciado en Museología en la Universidad de Río de Janeiro y doctor en ciencias de la Universidad del Estado de Río de Janeiro. Enseñó museología, folklore e historia del arte en el Liceo de Artes y Oficios de Río de Janeiro. Después de varios años de experiencia museológica, en 1980 fue designado responsable del Museo Joaquim Nabuco. Contribuyó a crear el Museo de Piaui y la Galería Metropolitana de Arte y a reorganizar el Museo del Hombre del Nordeste. En la actualidad dirige la sección de Investigación Museológica del Departamento de Museología de la Fundación Joaquim Nabuco y prepara un análisis y un inventario crítico de todos los museos del estado de Pernambuco.



Fachada del Museo del Hombre del Nordeste, Recife. Vista general, con hermosos ejemplares de secoya en el jardín. El mural es obra del artista Francisco Brenand.
[*Foto:* Severino Ribeiro.]

Una experiencia tropical: el Museo del Hombre del Nordeste

Durante el gobierno del Conde Mauricio de Naussau-Siegen (1637-1644), la provincia de Pernambuco fue teatro de la primera experiencia de museología tropical. Con un espíritu moderno para la época, en el gran parque del Palacio de Vrijburg se inauguró un museo al aire libre verdaderamente vivo, con jardines botánico y zoológico especializados en la colección, conservación, estudio y exhibición de plantas y animales tropicales.[1] En este gran parque que estaba abierto al público y, como dice José Antonio Gonsalves de Mello en su libro *Tempo dos flamengos,* "servía a toda la comunidad", había además de una enorme cantidad de árboles (palmeras cocoteras, naranjos, limoneros, granados, papayos, anacardos, genipas, *mangabeiras,* uveros, cerezos de Suriname, calabaceros, etc), gran cantidad de especies animales oriundas de casi todo el Brasil y de Africa. "Fue allí que Georg Markgraf realizaría sus estudios de ciencias naturales y se dibujarían las hojas que componen el hermoso libro de ilustraciones conocido como *Theatrum rerum natulalium,* así como las pinturas de Wagner para su Tierbuch."[2]

Es sorprendente que ya en el siglo XVII se hubiera realizado el ideal al que aspira la mayor parte de los museos de vanguardia del Brasil (funcionar a la vez como centros de recreación y como centros de estudios científicos y artísticos). Pero es igualmente sorprendente que esa experiencia de avanzada en museología tropical no se haya renovado hasta el siglo XIX, con la creación del Horto Real de Aclimatação, cuando la familia real vino a Brasil, y la fundación en 1866 del Museo Paraense Emilio Goeldi con el carácter de Sociedad de Amigos de la Ciencia.[3]

La precocidad de la museología brasileña corrobora nuestra convicción de que no sólo es posible adaptar los museos al medio tropical de nuestro país, sino de que es verdaderamente indispensable para el desarrollo futuro de la museología brasileña.

El Museo del Hombre del Nordeste: principios organizativos

¿Es posible adaptar a las condiciones tropicales un museo formado básicamente por materiales que se deterioran al aire libre? ¿Qué clase de medidas habría que adoptar? ¿Dónde podríamos encontrar modelos museográficos que satisficieran las múltiples necesidades del hombre brasileño en general y del hombre del Nordeste en particular? Estas fueron las preguntas básicas que guiaron la planificación y la creación del Museo del Hombre del Nordeste.

El museo se inauguró el 21 de julio de 1979, para servir como laboratorio de experiencias museográficas donde se tuvieran en cuenta los factores geográficos, psicológicos e intelectuales que inciden en la mentalidad de los habitantes de la región. El respeto de estos elementos básicos, que debería ser el objetivo de todo museo, hizo que se ilustraran en éste algunos aspectos significativos de la comunidad local, convirtiéndose así en un verdadero "museo representativo".

Fundándose en estos principios, el Departamento de Museología de la Fundación Joaquim Nabuco examinó la posibilidad de unificar tres museos distintos: el del Azúcar, el de Arte Folklórico y el de Antropología, considerando que un museo representativo es mejor que varios que lo son poco o nada. El proyecto, que se llevó a la práctica en la primera mitad de 1979, se encontraba en gestación desde 1974, pues ya entonces el sociólogo Gilberto Freyre en su libro *A presença do açúcar na formação brasileira* lamentaba la separación de los museos de Antropología y del Azúcar, y señalaba la necesidad de unificarlos bajo una sola dirección científica.[4]

El estudio de las colecciones de los tres museos mencionados confirmó que en

1. Gilberto Freyre, *A presença do açúcar na formação brasileira,* p. 120, Río de Janeiro, Instituto do Açúcar e do Alcool, División Administrativa, Servicio de Documentación, 1975, 212 p. (Coleçao Canavieira, 16)
2. José Antonio Gonsalves de Mello, *Tempo dos flamengos. Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil,* p. 102-104, Recife, Secretaría de Educación y Cultura, Departamento de Cultura, 1978, 291 p., ilust. (Coleção Pernambucana, 15.)
3. Paulo B. Cavalcanti, *Guia botânica do Museu Goeldi,* p. 5-6, Belém, Museu Paraense Emilio Goeldi, 1979, 60 p., ilus. (Série Guias, 4.)
4. Gilberto Freyre, *op. cit.,* p. 46-47.

buena medida éstas se superponían. El examen de los puntos de intersección reveló a su vez que el objeto más importante del nuevo museo unificado debía ser el hombre mismo en su contexto artístico, histórico, económico, sociológico, etnológico, religioso, etc.

La búsqueda de principios museológicos que guiaran la organización del Museo del Hombre del Nordeste exigió la observación de la naturaleza y el comportamiento del hombre de la región tanto como el funcionamiento de otros museos. Se comprobó así que la mayoría de los museos tradicionales llegan a saturar a sus visitantes, que después de recorrer una exposición suelen quejarse de cefalea, dolor de piernas, irritación de los ojos, etc.

Teniendo en cuenta esta evidencia, habría que responder a las siguientes preguntas: ¿por qué sienten los visitantes que ya no pueden tenerse en pie? ¿Por qué no se organizan las visitas a los museos de modo que constituyan una forma útil y constructiva de distracción y entretenimiento?

El hecho es que el hombre tropical muestra una marcada preferencia por las distracciones al aire libre, le gusta bañarse en el mar, los ríos y los lagos, pasearse por los jardines, parques y jardines zoológicos. Del mismo modo, las ferias (Caruaru en Pernambuco, Santana en Bahía y São Cristovão en Río de Janeiro) atraen a un público numeroso y cumplen a un tiempo propósitos sociales, comerciales y recreativos.

Estos hechos simples y evidentes convencieron a los especialistas del Departamento de Museología de que los museos brasileños tienen dos posibilidades básicas: adaptarse a nuestras condiciones tropicales o condenarse a ser un fenómeno ajeno, inútil y por consiguiente perjudicial para nuestro desarrollo cultural.

Algunas sugerencias de programación

Con objeto de encontrar soluciones satisfactorias al problema de adaptación, se convino en que lo principal era conseguir que un público acostumbrado al aire libre siguiera espontáneamente un circuito definido. Se decidió entonces combinar una arquitectura de interior y una presentación al aire libre. Para esto era vital reconocer la importancia política, social, histórica y económica de la feria o el mercado en la sociedad del Nordeste, sólo así se podría recrear el ambiente de la feria en las exposiciones de los museos. A su vez, esto implicaba apartarse de la museografía "de vitrina" y al mismo tiempo favorecer la proximidad del público y los objetos.

Como se dijo, la feria o mercado no sólo es un lugar de reunión sino también un centro de actividad comercial y recreativa. A diferencia de un comercio o tienda especializada, ofrece diversidad de mercancías y opciones para todo tipo de clientes. Por ejemplo, a menudo se oye decir que en la feria de Caruaru "se encuentra todo lo que hay en el mundo". Además de la diversidad de posibilidades que ofrece, la feria tiene una estructura propia: la agrupación de cerámicas, artículos de cuero, cestería, alimentos, utensilios domésticos, hierbas medicinales, etc. En la medida de lo posible, el Museo del Hombre del Nordeste trató de mantener esta estructura sumamente favorable a la comunicación.

La presentación de objetos típicos de las ferias de arte popular como cestas, encaje de bolillos, redes, lámparas de aceite, muñecas, cerámicas, hojas volanderas de literatura popular, maderas talladas, etc., hace que el público se identifique con el museo y se sienta representado, exaltado y recompensado, como lo prueban algunos comentarios recogidos: "yo puedo hacer una muñeca como ésa", "tengo en casa una vasija igual", "de niño jugaba con esas bolitas y mis hijos todavía lo hacen", "yo trabajé en un ingenio azucarero como ése", "mi abuela hace encaje de bolillos".

Todo ello indica que el museo valoriza la producción cultural de la región en la que se encuentra. Además, no sólo los grupos de bajos ingresos se identifican con él: las clases sociales acomodadas se sienten representadas por los servicios de mesa, la platería, los candelabros y jarras de cristal, los retratos al óleo, los muebles de jacarandá y caña, los abanicos y pañuelos de finas batistas, las mayólicas decoradas, etc.

Todos estos objetos, sin tener en cuenta el nivel social de donde proceden, son considerados con el mismo respeto y suelen presentarse juntos, para resaltar las diversas facetas del hombre del Nordeste.

Conviene aclarar que la idea de una exposición presentada con características de feria no es el único criterio museográfico adoptado por el museo aunque sea el principal. En algunos casos, fue indispensable recurrir a las vitrinas por razones de seguridad o para garantizar las mejores condiciones de conservación de los objetos. Pero incluso en las vitrinas se procuró obtener un equilibrio visual y una presentación agradable y acorde con la sensibilidad estética del espectador.

Una de las soluciones para evitar la saturación del visitante fue suprimir las



Vestíbulo de la segunda área de exposición. En el centro, una típica caldera de las que se empleaban en los ingenios azucareros. [*Foto:* Severino Ribeiro.]

etiquetas con explicaciones largas y fatigosas, criterio didáctico que ha fracasado en la práctica. El objeto queda así libre de todo apéndice superfluo y es capaz de comunicar todo su significado cultural a través del solo impacto visual.

Las etiquetas fueron reemplazadas por micromonografías presentadas en pequeñas cajas de acrílico fijadas en los tabiques y muros, de modo que el visitante pueda recoger la información que le interesa. Las micromonografías son preparadas por especialistas en folklore, museología, sociología, arqueología, etc., en un lenguaje fácilmente comprensible por todo el público.

La información contenida en las micromonografías se completa con un sistema permanente de visitas guiadas que además de atender a los visitantes locales se destinan a los turistas y estudiosos extranjeros, pues se ofrecen en portugués, español, francés e inglés.

La colección

La exposición permanente, calculada en unos 25.000 objetos, comienza por presentar los estados del Nordeste y los grupos étnicos que han contribuido a modelar al hombre de la región (y del Brasil en general), cuya biotipología presenta características propias. La colección etnográfica se ha enriquecido recientemente con material indígena de los estados de Pernambuco y Maranhão.

Se exponen también diversos aspectos del hábitat local. Una amplia colección de bisagras, aldabas y cerrojos de puertas y portales, clavos, lianas para amarrar los botes, soportes de hamacas, cerámicas vidriadas, ladrillos, tejas, piedras, rejas, placas decorativas, bombas de agua, etc., acompañadas de fotografías de los diversos tipos de vivienda, dan al visitante una idea de la calidad y cantidad de elementos utilizados en las construcciones del Nordeste. Gran parte de este material data del siglo pasado y fue recogido a medida que se demolían las casas.

La colección de lámparas hechas de latón, hierro, vidrio, aluminio y plástico constituye un buen ejemplo de la habilidad y la inventiva del hombre del Nordeste. Muchas de esas lámparas son hermosas y combinan armoniosamente su finalidad utilitaria con una forma decorativa.

La tecnología se encuentra también representada en la sección "telecomunicaciones en el Nordeste" que se inauguró en agosto de 1981 con una selección de teléfonos antiguos y modernos.



Exvotos que reflejan la piedad del hombre del Nordeste, en una presentación similar a la de las iglesias.
[*Foto:* Josenildo Freire.]

La colección de exvotos iniciada por el sociólogo Gilberto Freyre, fundador del Instituto Joaquim Nabuco (actualmente Fundación Joaquim Nabuco), es una de las más originales del país; la integran unas cuatrocientas piezas en forma de casas, molinos, botellas, animales, patas y cascos de animales, tractores, plantas, mazorcas de maíz, así como también otros tradicionales, en forma de cabezas y demás partes del cuerpo humano.

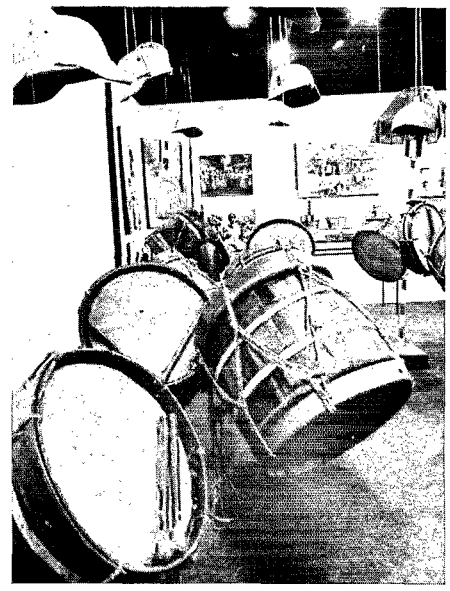
También se presentan las divinidades de los ritos vudú afrobrasileños con sus trajes típicos y atributos correspondientes.

Además se exponen aspectos del folklore relacionados con la cocina y la farmacopea, la literatura de cordel, los bolillos y almohadillas de las tejedoras de encaje, el *bumbameu-boi,* el *mamulengo,* el *caboclinho* y el *maracatu* (danzas y grupos de bailarines tradicionales) y elementos de la vida enonómica como el cuero, el tabaco y el azúcar; en especial esta última que ha sido el elemento básico del desarrollo económico, histórico y social de la región del Nordeste desde los comienzos de su colonización. Se presentan diversas máquinas y herramientas utilizadas en los ingenios azucareros, en los periodos pre y postindustriales.

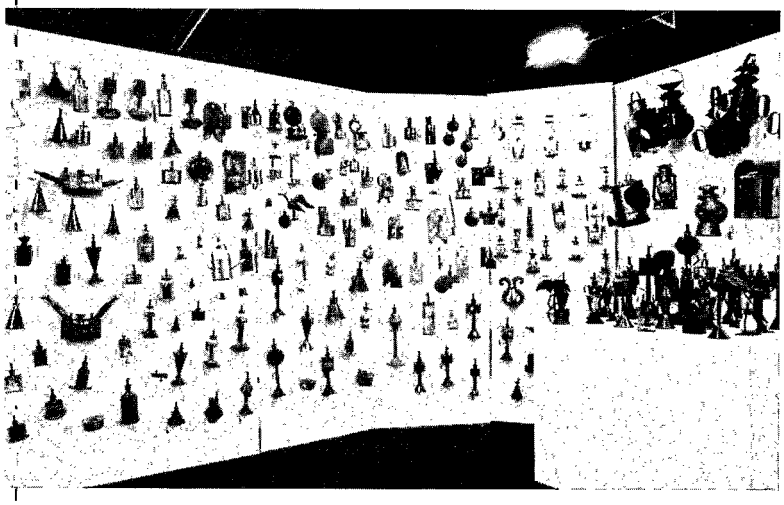
También se muestra el trabajo de los esclavos en que se basaba la economía del azúcar hasta las últimas décadas del siglo XIX, el contraste entre la casa del dueño del ingenio y la barraca de los esclavos, y los instrumentos de tortura al lado del mobiliario del salón de un propietario.

La exposición se completa con una amplia colección de etiquetas de ron, muñecas de trapo, juguetes populares, tallas de madera realizadas por artistas como "o Louco", pinturas ingenuas de

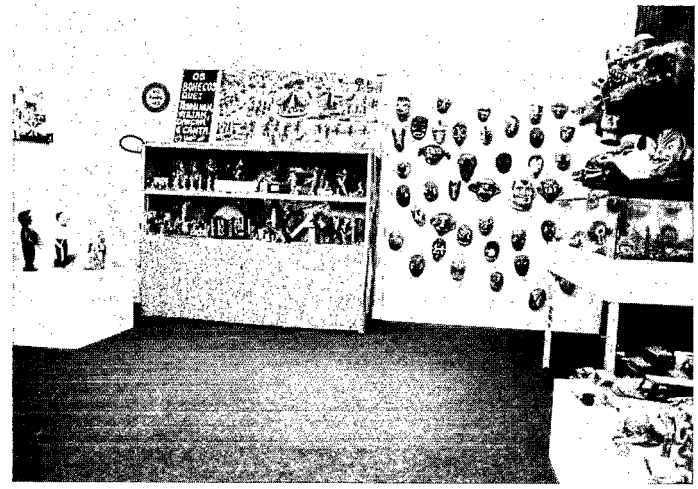
Otro aspecto de la sala "Maracatu Elefante».
[*Foto:* Severino Ribeiro.]



En las lámparas, el hombre del Nordeste expresa su creatividad y su capacidad de adaptación.
[*Foto:* Josenildo Freire.]



Máscaras de carnaval. Juguetes populares y esculturas móviles El arte popular ocupa un lugar de honor en el Museo del Hombre del Nordeste.
[*Foto:* Severino Ribeiro.]



pintores como Bajado, máscaras de carnaval, esculturas articuladas de Nho Caboclo y Solon A. de Mendoça, cerámicas de Vitalino, Tiago de Amorin, Zé do Carmo, Zé Caboclo, Severina y Zezinho de Tracunhaém.

Para terminar la visita, nada mejor que probar un poco de algodón de azúcar y dar un paseo por el jardín ecológico donde se puede admirar el anacardo, la secoya, la caña de azúcar, el cacao, el árbol del pan (*artocarpus intergrifolia*), el mirto, la araucaria, la mangabeira (*hancornia speciosa*) y toda una serie de plantas tropicales, algunas autóctonas y otras no, pero todas debidamente aclimatadas.

Los problemas de la iluminación y los depósitos

La adaptación de la museología a las condiciones tropicales obligó a diseñar un sistema de iluminación adecuado. El sol brillante y la claridad diurna no permiten utilizar en forma indiscriminada la oscuridad o la penumbra para hacer resaltar los objetos expuestos; los visitantes que salen de ambientes así tienen que hacer un esfuerzo para adaptar la retina a la nueva situación. Por eso el museo evitó ese tipo de iluminación escasa y prefirió los tubos fluorescentes ocultos en pantallas de aluminio y orientados hacia el cielorraso. Esta forma de iluminación intensa, clara, fría e indirecta ha resultado hasta el momento la más adecuada y ventajosa.

La observación de los principales museos brasileños de arte, historia y ciencia muestra que uno de los principales factores responsables del deterioro de los fondos de los museos es su larga permanencia en los depósitos. Aparte de requerir condiciones ambientales especialísimas que no están todavía al alcance de la mayoría de los museos brasileños, ese procedimiento implica relegar al olvido objetos que podrían exhibirse sin riesgos. Es éste un contrasentido museológico, pues el objetivo básico de un museo consiste en presentar al público los aspectos más diversos del conocimiento humano a través de sus colecciones. Por consiguiente, al ocultar sin justificación razonable una parte del patrimonio que pertenece al público, el museo deja de cumplir con su función. Con esto no queremos decir que haya que suprimir las reservas, sino que es preciso reducirlas y sistematizarlas. En los depósitos sólo deben quedar los objetos en tránsito o los que por uno u otro motivo no correspondan al programa del museo pero se puedan utilizar para diversificar sus actividades exhibiéndolos en exposiciones temporales o itinerantes.

Nuestro balance

Después de tres años de existencia, la buena acogida reservada al museo por la población del Gran Recife y por sus muchos visitantes venidos de diversas partes del Brasil y del extranjero, permite evaluar su significación. Las cifras demuestran que este museo, como síntesis dinámica de otros tres, ha logrado despertar un interés vivo e intenso en el público general. Los visitantes adquieren un conocimiento de los diversos rasgos característicos del pueblo de la región que sólo se pueden entender cuando se los relaciona provechosamente con otras regiones, a nivel nacional o internacional.

Bibliografía

BARROSO, Gustavo. Museo Ergológico Brasileiro. *Anais do Museu Histórico Nacional,* vol. III, p. 433-448, Río de Janeiro, Ministério da Educaçao e Saúde, 1942, ilustr.

CAMARGO E ALMEIDA, Fernanda de. *Guia de museus do Brasil: roteiro dos bens culturais brasileiros levantados em pesquisa nacional,* Rio de Janeiro, Editora Expressão e Cultura, 1972, 317 p.

CAVALCANTI, Paulo B. *Guia botânica do Museu Goeldi.* Belém, Museu Paraense Emilio Goeldi, 1979, 60 p. ilustr. (Série guias, 5.)

FREYRE, Gilberto. *A presença do açúcar na formaçâo brasileira.* Río de Janeiro, Instituto do Açúcar e do Alcool, Divisão Administrativa, Serviço do Documentação, 1975. 212 p., ilustr. (Coleçao Canavieira, 16.)

——. *Ciencia do homem e museologia: sugestões em torno do Museu de Homem do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.* Recife, IJNPS, 1979. 54 p., ilustr. (Série Documentos, 14.)

GUICHEN, Gaël de. *Museus: ¿adequados a abrigar coleções?* Traducción de Waldisa Russio. São Paulo, Museu da Industria, Comercio e Technologia de São Paulo, 1980. 16 p. (Coleção Museu e Técnicas, 1.)

INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS. *Subsídios para implantacão de uma política museológica brasileira.* Recife, IJNPS, 1976. 58 p. (Série Documentos, 5.)

LATIF, Miran de Barros. *O homem e o trópico. Uma experieñcia brasileira.* Río de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1959, 233 p. (Temas Atuais.)

MELLO, José Antonio Gonsalves de. *Tempo dos flamengos. Influẽncia da ocupação holandesa na vida e na cultura do Norte do Brasil.* Recife, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura, 1978. 292 p., ilustr. (Coleção Pernambucana, 15.)

TRIGUEIROS, F. dos Santos. *Museu e educação.* 2.ª ed. Río de Janeiro, Irmaos Pongetti, 1958. 228 p. ilustr.

Vista de la sala "Las telecomunicaciones en el Nordeste", donde los niños se divierten haciendo conexiones telefónicas y operando un telégrafo.
[*Foto:* Josenildo Freire.]





A la izquierda, el estandarte de "Maracatu Elefante", comparsa de carnaval disuelta en 1962. En el centro, traje de Doña Santa, reina de esta comparsa.
[*Foto:* Josenildo Freire.]

En su obra *Ciência do homen e museologia,* el sociólogo Gilberto Freyre hizo notar que "el nuevo museo es una síntesis del pasado, de la vida y la cultura del hombre en el Nordeste del Brasil y como tal, además de ser un centro de estudios, información y esclarecimiento de asuntos regionales, es un órgano cultural al servicio del propio Brasil y de otras naciones eurotropicales. En este museo, los estudiantes universitarios y los escolares, el público brasileño y los extranjeros de paso por la capital de Pernambuco o procedentes de las capitales de Europa y de otras regiones para hacer estudios especializados en el Instituto Nabuco (como ocurre desde hace varios años) pueden recoger una impresión sólida y verídica de las condiciones de vida, el tipo de habitación y las técnicas de trabajo del pueblo brasileño del Nordeste agrario, comparándolas con los estilos de vida y las técnicas de trabajo rural de los nativos o de los residentes de otras zonas tropicales y eurotropicales y, en especial, de otras regiones con la misma formación social que el Brasil, como las llamadas hispanotropicales y sobre todo las lusotropicales." [5]

Como continuación de las actividades museológicas de la Fundación Joaquim Nabuco, se pidió al Departamento de Museología que planificara, coordinara y estableciera el proyectado Museo de Piaui, en Teresina, a partir del antiguo Museo Histórico de Piaui. El proyecto se llevó a cabo y el museo abrió sus puertas en diciembre de 1980. En marzo de 1981 se inauguró en Recife la Galería Metropolitana de Arte, cuyos proyectos museológicos fueron coordinados y ejecutados por el Departamento de Museología. Además, este departamento ha elaborado recientemente un anteproyecto de reorganización del Museo Paraense Emilio Goeldi y de creación del Museo del Hombre del Extremo Norte.

Como se sugirió en páginas anteriores, el Museo del Hombre del Nordeste no se considera como una empresa completa y acabada, sino que es una de las muchas propuestas de museología tropical, sujeta a ajustes y reinterpretaciones. Dos años de actividad bastan para saber cuáles son los nuevos rumbos y las principales modificaciones que deberían efectuarse.

Pero lo más importante es haber adquirido la firme convición de que, cualquiera sea la solución que se proponga para adaptar los museos a las condiciones tropicales de Brasil, tal solución deberá estar centrada en el hombre. Trátese de un museo de arte, de historia, de botánica, de mineralogía, de tecnología, general, etc., en todos los casos la solución debe tener una base antropológica. Además, se ha comprendido que no es tan importante aumentar el número de museos como renovar y reestructurar los ya existentes para hacerlos verdaderamente representativos. Por eso, el Departamento de Museología proyecta organizar un equipo móvil de asistencia museológica que ayude a todas las instituciones necesitadas de servicio de este tipo y que dé una misma "coloración tropical" a los museos del Norte y el Nordeste del Brasil.

[*Traducido del portugués*]

5. Gilberto Freyre, *Ciência do homen e museologia: sugestões em torno do Museu do Homen do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais,* p. 49, Recife, IJNPS, 1979, ilus. (Série Documentos, 14.)



MUSEO NACIONAL ETNOGRÁFICO, Sofía.
Interior de Teteven, siglo XIX.
[*Foto:* Nedialka Krapcheva.]

El patrimonio etnográfico de Bulgaria: pasado y presente

Penko Puntev

Nació en 1938. En 1964 terminó sus estudios superiores de historia (especialización en arqueología) en la Universidad Kliment Ohridski de Sofía. De 1964 a 1967 trabajó como arqueólogo en el Museo Histórico de la ciudad de Panagyurichte. En 1967 es nombrado administrador jefe del Museo Nacional Etnográfico y desde 1978 es su director. Es miembro del Comité Nacional Búlgaro del ICOM. Es autor de numerosos artículos y publicaciones sobre etnografía, artes populares y museología, entre ellos: *El arte popular búlgaro,* Sofía, 1980; "La plástica popular búlgara" en *Las artes populares en Bulgaria,* Pittsburgh, 1976; *El Museo Nacional Etnográfico de Sofía,* Sofía, 1980; *Los bienes etnográficos de Bulgaria* (catálogo), Rostck, 1980.

La idea de crear un museo etnográfico en Bulgaria se remonta a 1832 y está estrechamente ligada a los nombres de los grandes patriotas del país. Desde mediados del siglo XIX, al tiempo que se desarrollan las luchas por la liberación nacional, se va perfilando un creciente interés por el patrimonio etnográfico. Los más famosos educadores y los revolucionarios más célebres del despertar nacional búlgaro nos han legado estudios etnográficos. Bajo la influencia de sus ideas la Asociación Literaria Búlgara de la ciudad de Braila (Rumania) empezó a recoger material para la creación de un museo búlgaro.

En 1873, la Sociedad Búlgara de Beneficiencia Prosvechtenie (educación) organizó en Constantinopla una exposición etnográfica de artesanías que tuvo un gran éxito. En esa ocasión, el profesor Marin Drinov planteó una vez más el problema de la creación de un museo etnográfico búlgaro que cubriera las áreas del vestido, la joyería, el mobiliario, los ritos y costumbres, las herramientas agrícolas y las industrias caseras.

La idea de crear museos en Bulgaria se hizo realidad después de la liberación en 1878. Hacia fines de ese mismo año se creaba la Biblioteca Pública de Sofía, que comprendía un departamento museológico. Los primeros objetos seleccionados para ser expuestos fueron de carácter etnográfico y en 1886 se iniciaba un trabajo de recolección sistemática. En la primera exposición agroindustrial organizada en Plovdiv en 1892, se presentaron muchos objetos de la vida cotidiana y la cultura del pueblo búlgaro que una vez terminada la exposición pasaron al departamento museológico. En los años siguientes la colección se acrecentó muy rápidamente y esto hizo posible la creación, en 1906, de un verdadero museo, el Museo Etnográfico Popular, junto con la constitución de los Archivos del Despertar Nacional. En esa época, el museo contaba con unas cinco mil piezas que abarcaban todos los aspectos de la cultura tradicional búlgara. Su primer director fue el gran etnógrafo búlgaro Dimitar Marinov. Hasta 1944, el museo fue igualmente un centro de investigaciones etnográficas. Además de obras de carácter estrictamente científico, editaba un informe general del cual, en 1943, habían llegado a publicarse catorce volúmenes.

Hasta la víspera de la segunda guerra mundial, el museo había inventariado unas veinte mil piezas. Desgraciadamente, durante los bombardeos de la capital, en el invierno de 1944, fueron destruidos muchos objetos de valor, así como una parte de sus preciosos archivos.

En 1918 se había creado en Plovdiv un museo etnográfico para el estudio de los problemas del patrimonio etnográfico en el sur del país. Hasta 1944 sólo existían en Bulgaria esos dos museos etnográficos, pero había muchas colecciones privadas de ese tipo.

Aunque limitada y no suficientemente sistemática durante este primer período, la actividad de estos museos tuvo una enorme importancia para la salvaguardia, el estudio y la revalorización del patrimonio etnográfico búlgaro.

Después de 1944

Después de 1944, la etnografía y los museos etnográficos entraron en una



Telares domésticos y trajes nacionales, siglos XVII-XIX.
[*Foto:* Nedialka Krapcheva.]



Cantores de Navidad en la región de Sistra.
[*Foto:* Nedialka Krapcheva.]

etapa cualitativamente nueva de desarrollo. La solución de los problemas planteados por el patrimonio etnográfico exigía un nuevo enfoque y nuevos métodos de organización. En 1949 el Museo Etnográfico Popular de Sofía se asoció con el Instituto de Folklore, adscrito a la Academia Búlgara de Ciencias. Así se creó el Instituto y Museo Etnográfico que tiene categoría de museo nacional. En realidad, se trata de un centro nacional de investigaciones etnográficas, científicas y aplicadas, y de museología etnográfica, integrado a la Academia Búlgara de Ciencias y administrado por un director general, un director del museo y un consejo científico. Este último está facultado para atribuir títulos y grados científicos en el campo de la etnografía.

Después de la revolución socialista, la museología comenzó a desarrollarse en Bulgaria a un ritmo acelerado. Hoy día nuestro país posee una de las más grandes redes de museos del mundo: doscientos veinte estatales y más de cuatrocientos públicos. El total de museos etnográficos pasó durante el mismo periodo de dos a cuarenta. De éstos, doce son independientes y veintitrés tienen categoría de departamentos adscritos a museos históricos provinciales. Están registrados oficialmente unos ciento cincuenta museos etnográficos públicos que poseen unas 420.000 piezas inventariadas. Esto muestra que en los últimos veinte años se ha verificado un progreso muy significativo en el desarrollo de estos museos.

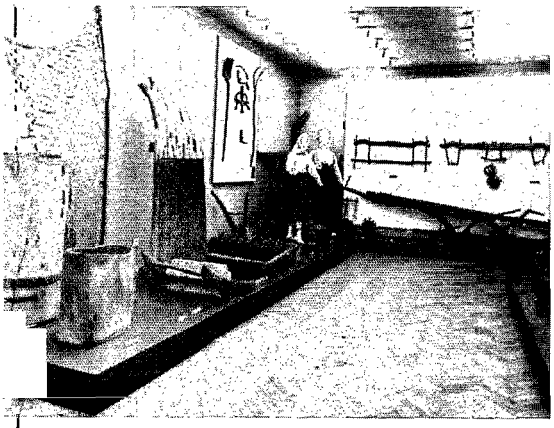
La necesidad de una cooperación más amplia entre los museos etnográficos como requisito fundamental para la eficaz explotación de su potencial llevó a la creación de una comisión nacional coordinadora, cuyo centro es el Instituto y Museo Etnográfico adscrito a la Academia Búlgara de Ciencias. La comisión tiene por misión contribuir a solucionar los problemas museológicos que se plantean y convocar cada dos años una conferencia nacional de etnógrafos búlgaros.

El rápido aumento de los museos etnográficos prueba la atención particular que despierta en el pueblo búlgaro su patrimonio etnográfico, patrimonio que representa no solamente un recuerdo histórico, sino también una necesidad vital. Este ha sido un factor en gran medida determinante de la especificidad de la actividad museológica y de las investigaciones científicas en el campo de la etnografía. El objeto de las exposiciones, del trabajo educativo y de las actividades de revalorización es iniciar al hombre contemporáneo, de modo inmediato y cabal, en los valores de su patrimonio etnográfico. Por otra parte, los valores etnográficos pueden así "salir de los museos" para convertirse en elemento indispensable de la vida sociocultural actual; dejan de ser una cosa del pasado para transformarse en salida hacia el futuro. Esta concepción y esta necesidad imponen la búsqueda de diversidad, libertad y facilidad en las exposiciones. La arquitectura tradicional les proporciona el ambiente natural que favorece la percepción inmediata y el contacto directo del espectador con los valores etnográficos. Este criterio implica la utilización máxima de las posibilidades que brindan los museos al aire libre, los conjuntos arquitectónicos y las reservas etnográficas. Un ejemplo típico es el Etara, un museo etnográfico al aire libre situado en

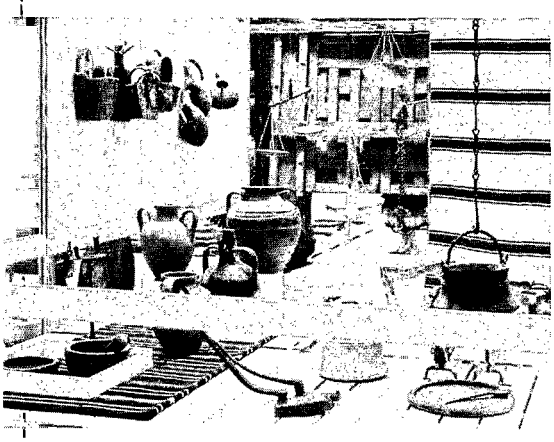
Bibliografía

Cultura popular búlgara. Sofía, 1981.
Etnografía de Bulgaria. Vol. I. Sofía, 1980.
GEWORGIEV, G. *La liberación y el desarrollo cultural etnográfico del pueblo búlgaro en el periodo 1877-1900.* Sofía, 1979.
HADJINIKOLOV, V. *Problemas teóricos y metodológicos de la ciencia etnográfica.* Sofía, 1979.
Historia de Bulgaria. Vol. VII. Sofía, 1981.
PUNTEV, P. *El arte popular búlgaro.* Sofía, 1979.
RADONOV, Z. "Fundación, primeras actividades y relaciones culturales internacionales del Museo Etnográfico del Pueblo de Sofía". *Informaciones del Instituto y Museo Etnográfico,* n.º XIII, 1971.
VAKARELSKI, C. *Etnografía búlgara.* Sofía, 1974.

Agricultura, siglos XVIII-XIX. [*Foto:* Nedialka Krapcheva.]







Exposición etnográfica nacional, 1981. [*Fotos:* Nedialka Krapcheva.]

Gabrovo, donde se ofrecen demostraciones de artesanías tradicionales e industrias domésticas.[1] El visitante observa no solamente el objeto, sino también todo el proceso de producción y el funcionamiento de las maquinarias, más aún, puede incluso participar en este proceso. Este mismo criterio se ha aplicado en decenas de áreas arquitectónicas y etnográficas, tales como los viejos barrios de artesanos y comerciantes conservados y restaurados en Plovdiv, Tarnovo, Lovetch, Elena, Chumen, Triavna, Koprivchtitza, Melnik y en las aldeas de Bojentsi y Jeravna.

Integración con la cultura contemporánea

Una característica de las actividades museológicas y de las investigaciones científicas de los etnógrafos búlgaros es la gran atención que prestan a los problemas de la integración activa de los valores intemporales del patrimonio etnográfico con la cultura y el modo de vida de hoy. La respuesta a esos problemas está estrechamente ligada al programa nacional de educación estética, único en su género, preparado por iniciativa y bajo la dirección de la recordada Ludmila Jivkova, destacada personalidad del gobierno y de la política cultural búlgara. El programa tiene como objetivo principal la formación y el desarrollo armonioso e integral de la personalidad creadora, para la cual la búsqueda y la creación de lo bello es una necesidad vital. El cumplimiento de este importante objetivo es impensable si no se utiliza al máximo todo el potencial cultural de la nación acumulado durante siglos, uno de cuyos elementos esenciales e irreemplazables es el patrimonio etnográfico.

La especificidad, la función y el alcance de las tareas confiadas a los museos etnográficos y a los institutos científicos exigían la creación de una base social suficientemente amplia, es decir, que su aplicación requería la colaboración de la nación entera.

En 1964 el Instituto y Museo Etnográfico contribuyó a elaborar una metodología para organizar los círculos de pioneros Narodno Tvorchestvo (creación popular) que se dedicarían al estudio de los problemas etnográficos y folklóricos.

En la actualidad funcionan activamente en nuestro país 1.200 círculos. Niños de hasta catorce años descubren en ellos los valores de la cultura popular tradicional búlgara, producen sus propios objetos etnográficos y aprenden canciones, melodías y danzas folklóricas. En Bulgaria y en el extranjero se han organizado exposiciones de trabajos hechos por los niños.

Las escuelas organizan cada año durante el verano excursiones cuya metodología especial permite a los niños iniciarse en la cultura popular tradicional y estudiarla en su contexto original.

Estas actividades fomentan en los niños un verdadero respeto por los valores culturales, enriquecen sus cualidades espirituales, contribuyen a su educación estética, estimulan su patriotismo y desarrollan sus aptitudes creadoras. Otro aspecto positivo de estas actividades es que, gracias a los niños, muchos adultos comienzan a interesarse en los problemas del patrimonio etnográfico. Las asociaciones profesionales y las organizaciones de masas desempeñan una función importante en la formación de una actitud positiva frente a los valores perennes del patrimonio etnográfico. Gracias a sus esfuerzos los museos cuentan con una amplia base social y con la cooperación de miles de personas para desarrollar este tipo de iniciativas a escala nacional.

Una retrospectiva nacional

Vivo ejemplo de esto fue la primera retrospectiva nacional de materiales etnográficos que tuvo lugar en 1980-1981 bajo el lema "Herederos de una sabiduría y una belleza seculares". Sus promotores fueron el Consejo Nacional del Frente Patriótico (la organización de masas más grande de Bulgaria), el Comité de Cultura y el Instituto y Museo Etnográfico, que se proponían los siguientes objetivos: celebrar solemnemente el 1300.º aniversario del estado búlgaro; revalorizar la función y la importancia del patrimonio etnográfico del pueblo búlgaro, que forma parte de su acervo histórico y cultural; presentar y divulgar, entre el público y los investigadores, los bienes etnográficos que los búlgaros conservan en sus casas, es decir, fuera de los museos y de los institutos científicos; estimular nuevas ideas sobre la protección, el desarrollo y la utilización del patrimonio etnográfico en las condiciones del mundo contemporáneo y contribuir a la educación patriótica y estética del pueblo búlgaro. La participación fue voluntaria y la propiedad y la seguridad de los materiales prestados para el evento estuvieron absolutamente garantizadas. La dirección científica y metodoló-

1. Véase el artículo de Lazar Donkov, "El Museo-parque etnográfico Etara, en Gabrovo, Bulgaria", *Museum,* vol. XXVIII, n.º 1, 1976, p. 9-13.

gica estuvo a cargo del Instituto y Museo Etnográfico; el trabajo de organización sobre el terreno lo hicieron los museos de las ciudades y de las provincias y los comités del Frente Patriótico.

Esta retrospectiva nacional se desarrolló en tres niveles: comunal, provincial y nacional. Las manifestaciones principales comprendieron exposiciones de objetos originales que representaban la cultura popular tradicional, las festividades, costumbres y ceremonias de otros tiempos; concursos para la mejor conservación y el conocimiento de los bienes etnográficos; interpretaciones folklóricas originales, etc. Las exposiciones etnográficas constituyeron el centro de estas manifestaciones: se presentaron unos 800.000 objetos en las tres mil exhibiciones organizadas a lo largo de todo el país.

Este hecho resulta particularmente importante si se tiene en cuenta que los museos etnográficos estatales y públicos contienen unos 420.000 objetos. Casi medio millón de personas participaron a título individual en esas manifestaciones que contaron con más de cuatro millones de espectadores, es decir, la mitad de la población del país.

El punto culminante del evento fue la Exposición Etnográfica Nacional, organizada en las salas del Palacio de la Cultura, en noviembre y diciembre de 1981. En una superficie de unos 4.500 metros cuadrados se expusieron cuatro mil objetos, escogidos entre los más valiosos de los que se habían presentado en los museos comunales y provinciales. La exposición daba una idea general de los oficios, viviendas, vida cotidiana, fiestas, costumbres, ceremonias y artes tradicionales del pueblo búlgaro. Un acompañamiento musical adecuado, la representación de auténticas costumbres y ritos populares, la proyección de películas, todo contribuía a crear una atmósfera de fiesta en la sala. Ningún espectador quedaba indiferente. Las reacciones espontáneas y las lágrimas de emoción y de alegría eran testimonio elocuente de la complejidad de la vida espiritual del hombre moderno. Las posibilidades excepcionales que ofrece el Palacio de la Cultura fueron un factor importante para el éxito de la exposición. En quince días (cabe señalar que la corta duración de la muestra suscitó el descontento justificado del público) la visitaron 280.000 personas, batiendo todas las marcas conocidas en la materia. Los resultados de la retrospectiva, que sorprendieron incluso a sus organizadores, exigen un análisis extenso y profundo. Gente de todas las edades y grupos sociales a lo largo del país participaron en esta exposición y dando muestras de un espíritu muy emprendedor contribuyeron en gran medida a enriquecer y diversificar su programa. Ciertamente, la opinión pública está de acuerdo en que esta manifestación se convierta en una tradición.

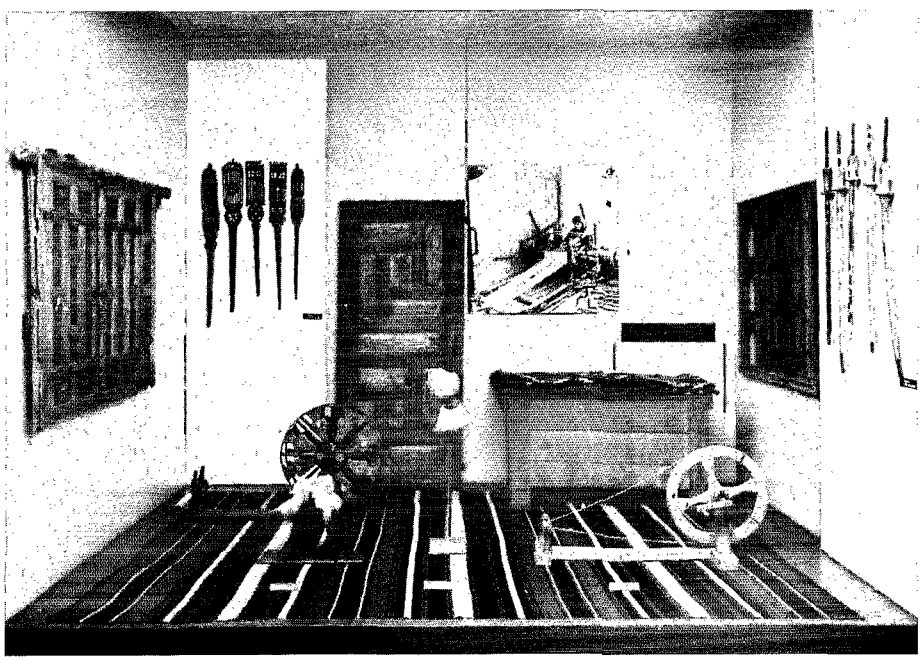
Es necesario subrayar además que los representantes de otros grupos étnicos participaron activamente en la retrospectiva, en especial los turcos que viven en Bulgaria, quienes aportaron numerosos objetos que sobre todo ponían de relieve aquellos elementos de la cultura tradicional que testimonian una coexistencia secular. La retrospectiva ha revalorizado la importancia y la abundancia del patrimonio etnográfico que se conserva en los hogares búlgaros. Su documentación y registro científico revisten gran importancia para la etnografía y para las demás ciencias sociales.

Toda la actividad museológica y científica de los etnógrafos búlgaros refleja su profunda convicción de que el patrimonio etnográfico no es un fenómeno estático y de que no debe permanecer encerrado en vitrinas y depósitos de museos. La actitud positiva y creadora frente a los bienes etnográficos y su total integración a la cultura contemporánea desempeñan un papel muy importante en la educación del pueblo, ya que la riqueza de este legado es esencial para el hombre de hoy.

El problema de la continuidad y las relaciones históricas entre el patrimonio etnográfico y la cultura de la nación es bastante complejo. Es necesario reconsiderar y presentar este legado según las exigencias de nuestro tiempo para que se conviertan en parte integrante de nuestra cultura socialista. Su evolución histórica y sus perspectivas tienen gran importancia para la identidad cultural de la Bulgaria contemporánea. Están estrechamente ligadas a la formación del hombre de hoy como personalidad creadora, armoniosa e integral, capaz no sólo de consumir, sino también de crear.

Los etnógrafos búlgaros están profundamente convencidos de que el patrimonio etnográfico, como obra colectiva del pueblo, puede conservarse, enriquecerse y utilizarse de manera eficaz sólo cuando el pueblo en su totalidad se siente involucrado, cuando representa valores sin los cuales no se puede vivir, valores que el hombre busca y crea sin cesar para seguir siendo hombre, ahora y siempre.

[*Traducido del búlgaro*]



Telares domésticos, interior, siglos XVIII-XIX.
[*Foto:* Nedialka Krapcheva.]

El Museo Etnográfico del Gran Cleveland: una conciencia pluricultural

Annette B. Fromm

Nació en 1950 en Pittsburgh, Filadelfia, Estados Unidos de América. Es candidata a un doctorado del Folklore Institute de la Universidad de Indiana. Actualmente está realizando un trabajo de campo sobre la tradición cultural y la identidad étnica en la comunidad judía romaniota de Ioannina, Grecia. Es coordinadora del grupo de trabajo sobre artes populares del Comité Internacional de Museos de Etnografía, ICOM. Trabajó en el Museo Etnográfico del Gran Cleveland durante tres años (1977-1980).

En 1975, un centenar de personas, en su mayor parte hijos de los inmigrantes que constituyen la columna vertebral de la población de Cleveland, Ohio, se reunieron para hacer realidad un viejo sueño compartido. En el fervor de los festejos recordatorios del bicentenario de la revolución norteamericana que se preparaban en los Estados Unidos, este grupo entusiasta tomó conciencia de la influencia que tuvieron los inmigrantes en Cleveland y quiso que el patrimonio del cual se sentían herederos estuviera representado en las celebraciones. Con la subvención de la ciudad de Cleveland y la ayuda de la Western Reserve Historical Society, se organizó una exposición de cuatro meses para mostrar los aportes de las culturas inmigratorias al mosaico pluricultural de Cleveland.

En la primera muestra del Museo Etnográfico del Gran Cleveland se presentaron objetos prestados por individuos pertenecientes a dieciséis comunidades étnicas. La fiesta de inauguración, con trajes, canciones y danzas folklóricas y comidas típicas, dio el tono para los cuatro meses de conferencias y programas culturales que complementaban la exposición. Estos programas incluían presentaciones de las comunidades ucraniana, judía, bielorrusa, eslovena, eslovaca, griega, italiana y otras.

Pero la mayoría de los objetos en exhibición, así como los programas, ofrecían una imagen estereotipada y unidimensional de estos grupos étnicos de Cleveland, basada en el concepto de la continuidad histórica del hecho cultural, es decir, lo que podríamos llamar "memoria cultural". En la muestra estaban los tesoros que los antepasados habían traído de la vieja patria. También había objetos comprados durante visitas a los lugares de origen y eran ahora símbolos del proverbial buen tiempo pasado. Las canciones y danzas, presentadas con trajes típicos auténticos y reproducidos, mostraban una cultura de otra época desprovista de cualquier tipo de influencia norteamericana. Todo esto reflejaba la imagen de las comunidades étnicas que imperaba en los museos norteamericanos a mediados de la década del setenta, es decir, reservas de coloridas prácticas y costumbres cuya única relevancia era una identificación histórica con un pasado romántico.

El objetivo de los organizadores de la exposición del Museo Etnográfico con ocasión del bicentenario se extendía más allá de la muestra temporaria de una memoria cultural. Existía, en primer lugar, el deseo de establecer un museo permanente que representara la cultura tradicional de las comunidades étnicas de Cleveland, mostrando su contribución a la vida activa y a la identidad de la ciudad. En segundo lugar, el objetivo era ampliar



Paul Pargoliti, una de las personas cuya historia individual contribuyó a elaborar la historia de *El paso hacia la vida urbana en los Estados Unidos.*
[*Foto:* Greater Cleveland Ethnographic Museum.]



El entierro del violín (Bögö Temetes), drama folklórico de carnaval representado todos los años en la comunidad húngara.
[*Foto:* Greater Cleveland Ethnographic Museum.]

el enfoque tradicional orientado hacia el pasado de la cultura étnica. El Museo Etnográfico se propuso explorar y mostrar el campo amplio y virgen del presente etnográfico, vivificado por las respuestas de la cultura tradicional a las influencias actuales en un medio urbano, industrial y pluralista. Desde ese punto de vista, no se descuidarían ni se menospreciarían la historia ni la memoria cultural, por el contrario, se les daría la perspectiva adecuada, según los respectivos valores que les atribuyera cada comunidad considerada.

Hacia la organización

A fines de 1977, después de contratar un equipo para trabajar a tiempo completo y de obtener espacio para galería, oficinas y depósito, el museo se dedicó a cumplir con sus objetivos y comenzó a profundizar el estudio de las comunidades de la región. Al principio, el ingreso al museo debía efectuarse a través de los miembros del Consejo Directivo, cada uno de los cuales era, a su vez, miembro activo de su respectiva comunidad. Ellos pusieron a los integrantes del equipo de trabajo en contacto con las comunidades, para presentarlos a sus miembros y ayudarlos a conocer desde adentro el trabajo cotidiano y los valores de cada comunidad.

El local del museo estaba ubicado en la Old Arcade de Cleveland. Esta galería cubierta que une las dos vías principales del centro de la ciudad fue construida a fines del siglo pasado y constituye un punto de referencia conocido en todo el país. Los primeros dos pisos están ocupados por negocios y restaurantes y los cuatro pisos superiores están destinados a oficinas. Una claraboya de vidrio, tan larga como el edificio, inunda los pisos con una luz que se refleja en los accesorios de bronce. La ubicación del museo, en la planta baja, no sólo permitía que fuera descubierto por los que venían especialmente a ver una exposición sino también por los que pasaban casualmente por delante y nunca habían oído hablar del museo.

La actividad cotidiana incluía la organización de exhibiciones temporarias en el frente del local. En su calidad de museo popular, nuestras exposiciones estaban basadas en objetos prestados por los miembros de la comunidad. Las muestras, que enfocaban los aspectos de la cultura tradicional desde una perspectiva histórica, abarcaban desde trajes típicos e instrumentos musicales croatas hasta una visita a las celebraciones del día de San Sava en la comunidad servia de la ciudad. También se presentaron trabajos de artistas de inspiración folklórica. Hack Gbur es un norteamericano de origen ucraniano cuyas esculturas y bajorrelieves ilustran escenas de Ucrania así como del ambiente rural de las afueras de Cleveland, donde se crió. También incluye personajes representativos de la experiencia ucraniano-americana. Otras exposiciones se centraron en temas más amplios, tales como el Año Internacional del Niño. Se exhibieron entonces objetos infantiles pertenecientes a la colección del museo, junto con carteles pintados por niños de la comunidad italiana de Cleveland. El centro social había organizado un concurso de carteles que debían expresar la identidad italiana; los ganadores participaron en la exposición.

Otro aspecto de la actividad cotidiana del museo consistía en producir muestras ambulantes destinadas a escuelas, centros comunitarios y círculos nacionales en los diferentes barrios de la ciudad. El objetivo de estas pequeñas muestras era presentar la diversidad de culturas coexistentes en Cleveland. Uno de los primeros proyectos del equipo, en 1977, fue organizar una muestra fotográfica ambulante. Los temas de la muestra abarcaban la historia de la inmigración en Cleveland así como la vida familiar, laboral y social de las comunidades étnicas actuales. Las piezas expuestas en las escuelas se complementaban generalmente con presentaciones en clase donde se mostraban objetos y diapositivas.

Mientras tanto, el equipo del museo se dedicó a varios proyectos especiales. La primera de estas tareas de investigación fue el proyecto sobre la experiencia del inmigrante. Este proyecto de historia oral estaba destinado a estudiar la vida de los



Inauguración de la exposición del bicentenario del Museo Etnográfico del Gran Cleveland (GCEM), en la Western Reserve Historical Society, julio de 1977. [*Foto:* Greater Cleveland Ethnographic Museum.]

inmigrantes en Cleveland alrededor de 1930. Tres investigadores hablaron con unos noventa inmigrantes provenientes de treinta culturas diferentes, que llegaron a Cleveland alrededor de los años treinta. Durante las entrevistas se exploraron en profundidad los porqué y los cómo de la inmigración, cómo era la vida en el viejo mundo, cómo se integró o no cada uno a una comunidad étnica en Cleveland. Uno de los entrevistados formaba parte del grupo fundador de la iglesia católica lituana en Cleveland, otros eran la mujer de un fabricante de tamburitza, un destacado médico de la comunidad eslovena, una griega que durante su juventud había pertenecido a instituciones teatrales de su país, así como numerosos trabajadores y amas de casa cuyas experiencias cotidianas son representativas de las de otros inmigrantes. Las grabaciones son fuentes valiosísimas de historia, tradición popular y sabiduría. A partir de estas narraciones, el museo realizó *La experiencia del inmigrante — Héroes a mi alrededor — El paso hacia la vida urbana en los Estados Unidos de América.*

Amplia participación

Nuestra primera exposición importante fue *El paso hacia la vida urbana en los Estados Unidos,* presentada en la primavera de 1979. Basada en las entrevistas de historia oral y en investigaciones complementarias, presentaba una historia de Cleveland interpretada según las experiencias de aquellos testigos que habían hecho de esta ciudad un segundo hogar, después de haber dejado sus patrias entre 1900 y 1935. Los temas de la exposición respondían a los de las entrevistas. Estaban centrados en la vida en Cleveland y en la dinámica de esa vida a medida que los individuos se casaban, formaban una familia y participaban activamente en la vida comunitaria, a través de sus iglesias o de organizaciones sociales, culturales, fraternales o políticas. Objetos, fotografías, y documentos —pertenecientes a la creciente colección del museo o prestados por individuos o instituciones—, ilustrados con citas directas de las entrevistas, dieron vida a ese período de la historia inmigratoria y étnica de Cleveland. Las biografías de quienes habían participado en el proyecto se integraron para presentar un cuadro completo de la experiencia norteamericana.

La exposición atrajo a numerosos visitantes de las comunidades étnicas de la ciudad porque presentaba sus vidas cotidianas. Generalmente, sólo las personas excepcionales o los triunfadores reconocidos de los grupos étnicos eran objeto de tales muestras. El museo había dejado entrar al hombre de la calle. Los miembros de la comunidad participaron en dos talleres y en debates organizados para fomentar la participación activa. Ayudaron a dar vida a la exposición gracias a sus propias experiencias de los acontecimientos y organizaciones del periodo que ilustraba la muestra. Un taller se ocupó de las historias individuales, una de las fuentes primarias de documentación para la exhibición. Se formó un grupo de discusión con personas que habían participado en forma activa en la fundación de varias mutualidades de Cleveland. De esta manera, el museo incorporó a personas de todos los niveles de la vida comunitaria, tanto a través de contribuciones como de una participación activa en la muestra.

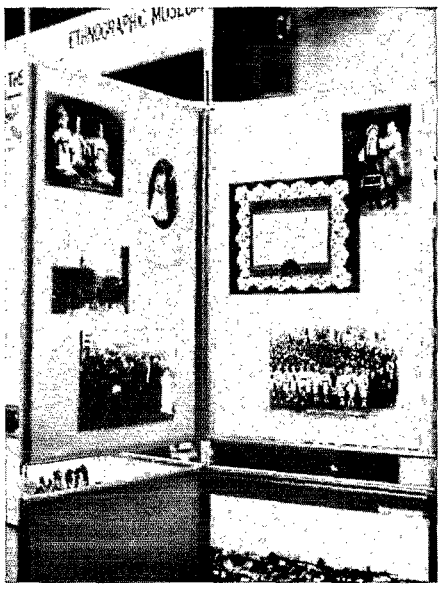
A medida que los integrantes del equipo profundizaban su investigación sobre aspectos particulares de las comunidades étnicas de la ciudad, las colecciones crecían lentamente. La prensa de los grupos étnicos de Cleveland es un elemento activo esencial en la vida comunitaria. Se publican y circulan diarios en por lo menos siete idiomas. Enviamos nuestra publicidad tanto a ellos como a la prensa escrita en inglés. Estos canales nos acercaron más a las bases de cada comunidad y promovieron la entrega de donaciones al museo. Un aviso que publicamos para anunciar una exposición sobre arte popular húngaro y húngaro-americano nos puso en contacto con un inmigrante que había aprendido tejido industrial en Hungría, antes de venir a los Estados Unidos. Aunque todos los días trabajaba en una empresa de servicios públicos, seguía tejiendo por placer. Los tejidos que donó no eran folklóricos en sentido estricto, pero reproducían los modelos tradicionales y se usaban según la tradición. Representan una adaptación basada en diseños y usos folklóricos como resultado de la experiencia inmigratoria y de la identificación que el museo trataba de investigar, reconocer y exhibir.

Documentación sobre la vida cultural

La tarea de cualquier museo es coleccionar, conservar e interpretar el material de su área específica, pero el Museo Etnográfico amplió sus objetivos para incluir documentación sobre actividades culturales, a fin de tener elementos que permitieran interpretar mejor su colección. Nuestro equipo fotografió regularmente los eventos étnicos que presenció. Cada verano, Cleveland se transforma en una ciudad de festivales. Se organizan festivales a nivel metropolitano, en los que actúan conjuntamente grupos representativos de varias comunidades étnicas. Dentro de la comunidad, los festivales tienen motivos sagrados o profanos. Las cuatro iglesias ortodoxas griegas organizan festivales anuales para recaudar fondos. Muchas iglesias católicas celebran las fiestas de algunos santos, como podrían hacerlo en Europa. En ambos tipos de celebraciones comunitarias se sirven platos típicos, se realizan muestras culturales y actúan los respectivos cuerpos de baile. Algunas fiestas, tales como el día de San Giuseppe entre los italianos o la Pascua entre los judíos, también se celebran en privado, familiarmente, contrastando con las festividades urbanas y comunitarias. La documentación que reunió el museo sobre estas festividades y los largos preparativos que revelan una gran solidaridad comunitaria multigeneracional refleja una participación profunda que no se capta con una visión exterior del acontecimiento.

A step in time (Un paso al compás), película sobre las danzas étnicas en Cleveland, es otro tipo de documento preparado por el equipo del museo. Financiada por el National Endowment for the Arts y el Ohio Arts Council, esta película trata de superar la visión simplista de la danza folklórica que ofrecen los grandes festivales de la ciudad, en los que participan muchos grupos étnicos. Varias comunidades financian grupos juveniles de danzas folklóricas. En estos casos, la danza está concebida como espectáculo o se hacen composiciones coreográficas basadas en los bailes folklóricos. El vestuario tiende frecuentemente a destacar sólo una región, en lugar de representar de manera realista la amplia variedad de trajes tradicionales. Por otra parte, los trajes que llevan esos grupos suelen ser estudiados y reproducidos cuidadosamente. El problema es que en este contexto, la danza ha sido extraída de su ambiente natural y trasladada a un medio artificial: a veces, estas manifestaciones son lo único que el público puede conocer sobre las danzas de otras culturas.

A step in time investiga la danza tal como se expresa en la comunidad y no como espectáculo. El equipo del museo se introdujo en las comunidades griega, eslovena e irlandesa, y filmó los diferentes tipos de danzas tal como se manifiestan en los diferentes acontecimientos y lugares. Nos dimos cuenta de que habíamos





La experiencia del inmigrante, muestra fotográfica ambulante preparada por el Museo Etnográfico. Se exhibió en centros comunitarios, escuelas, bibliotecas públicas y hogares para ancianos de Cleveland y sus alrededores.
[*Foto:* Greater Cleveland Ethnographic Museum.]

Lección de danza. Festival Obun, templo budista japonés, julio de 1981, Cleveland, Ohio.
[*Foto:* Greater Cleveland Ethnographic Museum.]

logrado nuestro objetivo de revelar el papel de la danza nacional en la comunidad cuando un técnico de una estación local de televisión reconoció que las polcas de la película eran eslovenas. Después, empezó a explicar las diferencias de estilos existentes entre las polcas de los distintos grupos étnicos.

El consejo y el equipo del museo consideraron que las exposiciones y estos proyectos sobre documentación, así como las políticas del museo relativas a las colecciones, respondían a una necesidad de las comunidades étnicas de Cleveland, necesidad que ninguna otra institución cultural había llenado anteriormente. Después de todo, es por esta razón que el consejo se había reunido en 1975 para fundar el museo.

Tradición y responsabilidad

En realidad, Cleveland tiene una larga historia de exposiciones étnicas. En 1919, el Museo de Arte de Cleveland presentó *Homelands exhibit* con la cooperación de la Biblioteca Pública de Cleveland y de las escuelas públicas de la ciudad. "El proyecto consistía en organizar una serie de exhibiciones locales durante el mes de marzo en las escuelas y bibliotecas; después, las autoridades del museo seleccionarían lo mejor para exponerlo en el museo."[1] En la más importante de estas exposiciones estuvieron representados veinticuatro grupos, desde los armenios hasta los galeses. También se dieron conferencias sobre el arte y las tradiciones culturales de los diversos países, y las instituciones musicales de los grupos nacionales presentaron canciones y danzas con trajes típicos para completar la muestra, tal como lo hizo luego el Museo Etnográfico durante la exhibición del bicentenario.

La segunda exposición étnica importante de la historia de Cleveland formaba parte de *The New Cleveland experiment.*[2] En 1929, la *Exposición de todas las naciones*, patrocinada por el City Department of Recreation y respaldada por tres diarios de Cleveland, dedicó una atención especial a las artes plásticas y del espectáculo. Durante siete días unas cien mil personas visitaron una serie de muestras de artesanías y artes típicas. El Public Hall de Cleveland se transformó en un lugar exótico, con reproducciones de tamaño natural de casas, cabañas, villas, castillos, como en la patria de origen y completamente amuebladas. Había una cabaña suiza, una cocina danesa, un horno para pan lituano y dos casas norteamericanas, una al estilo de 1929 y otra, mucho más antigua, de estilo puritano.

Después continuaron presentándose muestras de este tipo pero menos elaboradas. No obstante, hay una gran diferencia entre los objetivos de las exposiciones mencionadas y los del Museo Etnográfico. Este tema ha sido motivo de muchas discusiones durante los primeros años de existencia del museo. El equipo se sintió responsable ante las comunidades étnicas y ante el mundo académico al que pertenecían, del hecho de representar la etnografía de Cleveland y no sólo la vida de los grupos étnicos de la ciudad. Los museos étnicos se caracterizaban, en efecto, por enfocar las muestras de arte y artesanía de los inmigrantes a la vieja manera simplista, como lo hizo también la exposición del bicentenario que dio impulso al Museo Etnográfico.

En lugar de mirar retrospectivamente hacia la única dimensión de la vida étnica de Cleveland, el museo asumió la responsabilidad de presentar la realidad actual de los grupos étnicos de la ciudad. El consejo del museo y su equipo respondieron al desafío de estudiar los cambios y la continuidad de la cultura tradicional de las comunidades étnicas, basando su trabajo en esa dinámica. Aprovechando los conocimientos históricos, el museo trató de comprender y de mostrar las consecuencias y la incidencia de la experiencia norteamericana sobre las culturas tradicionales que configuran la población de la ciudad. Este era nuestro objetivo cuando entrevistamos a los testigos, reunimos la documentación, coleccionamos los objetos o presentamos las exposiciones. El Museo Etnográfico consideraba que así respondía a la necesidad de transmitir el dinamismo de los grupos étnicos de Cleveland, no sólo para el público en general sino especialmente para las propias comunidades. El Museo Etnográfico fue fundado por miembros de comunidades étnicas que deseaban ver su historia y su cultura registrada y expuesta según este principio. En todos los aspectos de su trabajo, el museo se ha sentido imbuido de un gran sentimiento de responsabilidad hacia las comunidades a las que pertenecían sus fundadores. Al trabajar en contacto estrecho con las comunidades, sentimos que estábamos afrontando esa responsabilidad.

[*Traducido del inglés*]

1. *Americanization in Cleveland*, Cleveland, Cleveland Americanization Committee, sin fecha.
2. Allen H. Eaton, *Immigration gifts to American life*, Nueva York, Russel Sage Foundation, 1932, p. 97.

CONSERVACIÓN

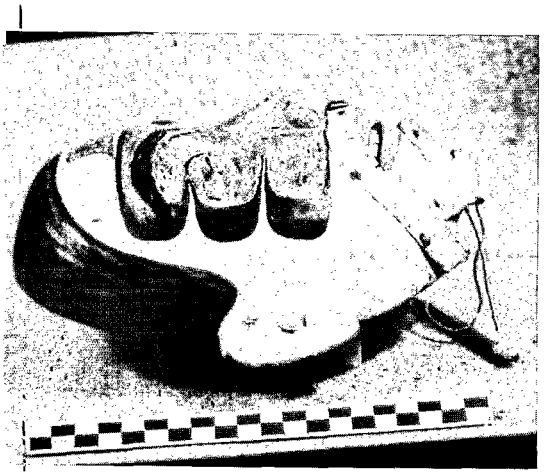
La conservación de material etnográfico

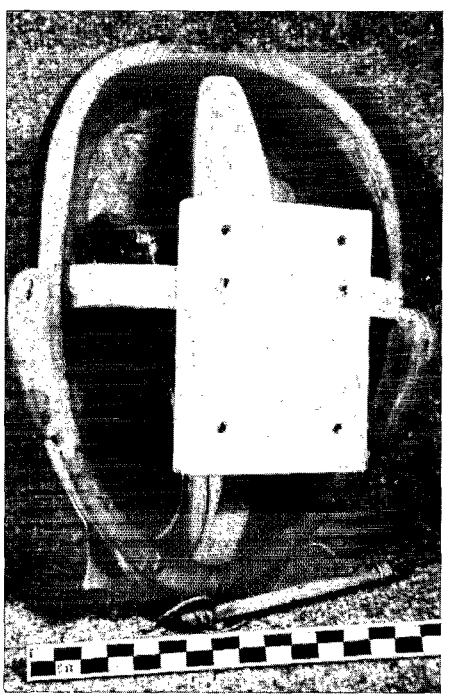
Richard B. Renshaw-Beauchamp

Fue conservador jefe del Servicio Nacional Canadiense de Sitios Históricos y luego director interino del Pacific Conservation Centre del Canadian Conservation Institute antes de llegar a ser jefe de la división Conservación del Museo Provincial de Columbia Británica. Las áreas de interés personal son Ninstints Village, en la isla de Anthony —un sitio que forma parte del Patrimonio Mundial de cuya conservación es responsable—, los petroglifos y pictografías de la provincia y las técnicas de fumigación.

Las consecuencias de la manipulación de los objetos que constituyen el único vestigio tangible del pasado de una cultura son tan importantes y complejas que no puedo presentar aquí más que un sucinto esbozo. No obstante, confío en que el presente artículo incitará a restauradores y conservadores a reconsiderar sus teorías y sus ideas sobre lo que esperan de la conservación. Sin colección etnográfica no hay museo etnográfico. Sin museo etnográfico, la investigación resulta extremadamente difícil, cuando no imposible, y el estudio y presentación al público de las civilizaciones —desaparecidas, en vías de desaparición o incluso florecientes— sólo pueden cesar, volverse fortuitos e incoherentes y faltos de toda seriedad.

Las colecciones etnográficas son documentos y deben ser tratadas como tales. El hecho de que a juicio del conservador o del restaurador se hayan obtenido del objeto todas las indicaciones posibles no significa necesariamente que así sea. El arqueólogo Tom Loy que trabaja en el Museo Provincial de Columbia Británica ha descubierto que en las pequeñísimas hojas de instrumentos cortantes utilizadas hace tres mil años había suficientes restos de sangre para permitirle determinar la especie a la que pertenecía el último mamífero descuartizado con ellas. También observó que los suelos arcillosos contienen grandes cantidades de proteínas, lo que conviene tener en cuenta cuando se limpian objetos encontrados tanto en lugares secos como húmedos. Si los objetos con los que trabajaba este arqueólogo hubieran sido limpiados con un aparato de lavado ultrasónico con el agregado de una o dos gotas de Decon 75, no habrían conservado ningún indicio que pudiera llevar a tales descubrimientos. Esta observación puede aplicarse a todos los objetos tratados en el laboratorio, aunque la utilización de aparatos de limpieza ultrasónicos está lejos de ser sistemática.





a) Máscara retrato y *b)* soporte universal. El soporte se sostiene mediante clavijas de maderas introducidas en los agujeros de fijación ya existentes. Las operaciones necesarias para retirar la máscara expuesta (para estudiarla, limpiar la vitrina, etc.) se reducen al mínimo.
[*Foto:* R. Renshaw-Beauchamp.]

La conservación: múltiples medidas

La conservación del material etnográfico comienza en la fase del almacenamiento. Al conservador, asistido y asesorado por el restaurador, le corresponde velar por este aspecto del trabajo. ¿Se encuentra el depósito en una zona expuesta a inundaciones? ¿Lo atraviesan cañerías de agua? ¿La oscuridad es total cuando las luces están apagadas? ¿Pueden cerrarse herméticamente las ventanas para evitar que penetre la luz? Esto es absolutamente necesario. Todos sabemos que, salvo cuando se trabaja en ellos, los depósitos deben permanecer a oscuras. ¿Es posible regular la temperatura y la humedad relativa? De lo contrario, los depósitos deben estar orientados hacia el norte, o mejor

aún, instalados en locales sin ventanas, en el interior del edificio. Si están ubicados en el desván, ¿está bien aislado el tejado? ¿Hay buena ventilación? ¿Puede cerrarse completamente para las operaciones de desinsectación? Aunque en general sea imposible reunir las condiciones ideales —temperatura de 20° a 21° centígrados y humedad relativa de 50 a 65%—, ¿se hace lo necesario para acercarse lo más posible a esas condiciones? No hay que abandonar esa lucha ni darse por vencido.

¿Cómo son las estanterías? ¿Utiliza usted racionalmente el espacio de que dispone? Tómese tiempo y piénselo con lápiz y papel. Más vale construir las estanterías con madera de recuperación o de puertas viejas que dejar los objetos amontonados en el suelo. Como solución provisoria pueden construirse estanterías utilizando tablas de madera montadas sobre ladrillos. Mejorar la disposición de los depósitos debe ser una peocupación constante. ¿Los tejidos etnográficos se conservan plegados? ¿Por qué no se procura usted algunos de esos tubos grandes que se utilizan en las tiendas de alfombras para enrollarlas? Generalmente miden 3,65 metros de largo y tienen un diámetro de 10 centímetros. Puede utilizarlos para enrollar sus tejidos después de haberlos cortado a la medida deseada y aislado forrándolos con papel libre de ácidos. Naturalmente, lo mejor es conservar los tejidos totalmente desplegados. Aunque el sistema resulta muy caro, ofrece grandes ventajas; incluso es necesario recurrir a él cuando hay que mover a menudo los objetos que se estudian. Como permite evitar las manipulaciones, el almacenamiento horizontal reduce el deterioro y los daños eventuales que quitarían al objeto una parte de su valor documental.[1] Piense siempre que las galerías deben ser suficientemente anchas: si las estanterías están demasiado cerca unas de otras, los riesgos de accidentes son mucho mayores. La distancia entre las estanterías estará siempre en función de la altura y la profundidad. Adopte siempre la solución más segura. ¿Los materiales que usted utiliza son los más neutros posibles? Algunas maderas, sobre todo el roble y el corazón de caoba son tan ácidas que corroen fuertemente los metales: al entrar en contacto con el plomo, por ejemplo, pueden reducirlo a un montón de polvillo blanco. ¿Hay que forrar los estantes y el interior de los cajones? Esto entraña un grave inconveniente, la inestabilidad, pero también grandes ventajas: un revestimiento inerte impide la abrasión, el astillado, etc. Una vez más es cuestión de elegir, pero en todo caso el conservador debe sopesar los pro y los contra antes y no después del accidente que se producirá inevitablemente si toma una decisión equivocada.

Cualquiera que tenga la formación necesaria para ocupar algún cargo en un museo sabe todo eso. En efecto, basta tener un poco de buen sentido y poseer rudimentos de química y física. Pero la mayor parte de la gente no utiliza su sentido común y suele enterrar sus conocimientos de base bajo tal acumulación de saber especializado que la reflexión pierde todo contacto con el lado práctico de las cosas. ¿Qué cabe pensar, por ejemplo, de un conservador que lleva una máscara en cada mano y una maza bajo el brazo izquierdo y que para abrir una puerta se pone una máscara entre las rodillas? ¿O de ese otro que se mete un objeto de plata en el bolsillo donde tiene sus llaves, monedas, etc.? ¿No merece acaso este comportamiento el calificativo de irresponsable?

Nunca se repetirá bastante que la conservación preventiva es una cuestión de sentido común. Corresponde al conservador velar por que todo el personal utilice su capacidad intelectual en este sentido.

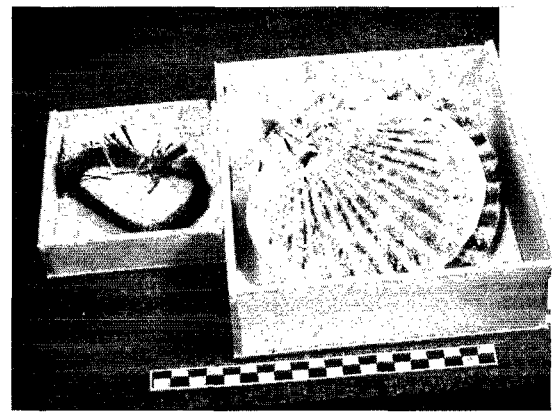
Todo museo, reciente como antiguo, independientemente de que su trabajo esté bien o mal organizado y de que esté o no sensibilizado a los problemas de conservación, tiene una acumulación tal de tareas de conservación que tarde o temprano el objeto tiene que enviarse al laboratorio.

Un trabajo en común

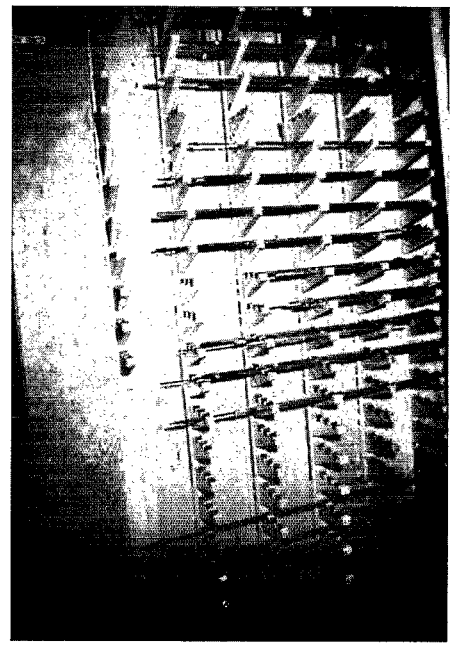
Hasta que el conservador no conozca suficientemente a los restauradores para saber si puede tenerles confianza, deberá discutir con ellos el caso de cada objeto a su cargo. Deberá informarse sobre los materiales, métodos y técnicas tradicionales de fabricación, sobre el uso tradicional del objeto, su historia y procedencia, y sobre la documentación fotográfica previa y las fotografías de archivo de ese u otros objetos análogos. También debe discutir con ellos sobre la limpieza y estudiar si debe hacerse muy a fondo o no, tratando de respetar en la medida de lo posible las huellas del uso a que se destinaban. También deberá determinar con ellos si las reparaciones previas constituyen una prueba de la utilización del objeto y/o de la modificación de su función, y decidir si conviene o no respetar esas reparaciones. Sólo cuando haya resuelto todos estos problemas, el conservador estará en condiciones de elegir la intervención adecuada. En primer término, es necesario determinar de manera científica la composición del objeto (me atrevería a afirmar que actualmente todos los catálogos de museos se fundan más en opiniones que en hechos). Luego, el conservador debería pedir el parecer de un especialista acerca de la compatibilidad de los materiales de que está hecho el objeto con los que se piensa utilizar para conservarlo. Entonces llega el momento de plantearse, siempre sobre la base del principio de la intervención mínima, la primera serie de preguntas fundamentales: ¿cuál es el nivel mínimo de limpieza que ha de realizarse?, o incluso, ¿es realmente necesario hacerlo? y, en caso afirmativo, ¿por qué? No hay que limpiar los objetos a menos que la suciedad constituya un peligro para su integridad o si es inaceptable desde el punto de vista estético. Entonces se plantea una pregunta de otra índole: ¿está completo el objeto? Si no lo está, el conservador y el restaurador deben decidir si esto tiene inconvenientes desde el punto de vista estético o puede dar pie a una falsa interpretación. Sólo estos dos criterios deberían determinar la necesidad de reemplazar las partes que faltan. Por último, el conservador deberá preguntarse si el objeto corre peligro de dislocarse y, en caso afirmativo, cuál es el trabajo mínimo necesario para consolidar su estructura.

Una vez resueltos estos problemas, hay

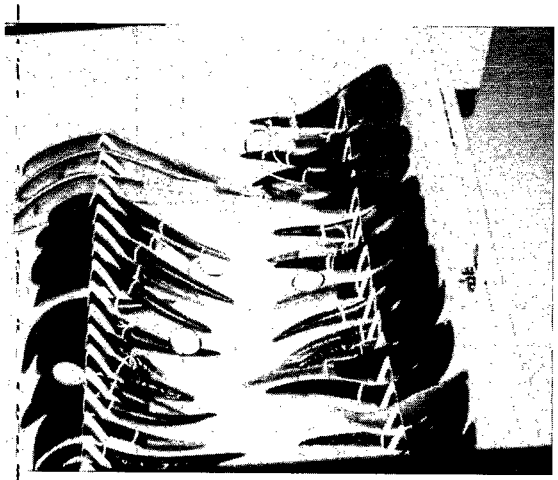
1. Un buen libro teórico sobre este tema es *In support of difficult shapes,* de P. R. Ward, disponible en el Museo Provincial de Columbia Británica. Precio: 1 dólar.

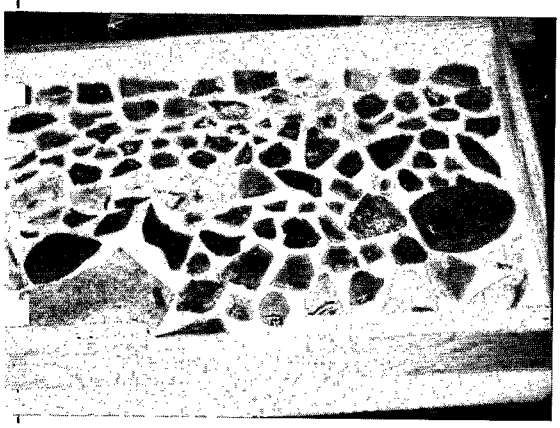


Los objetos pequeños y delicados se conservan en cajas individuales sin tapa. [*Foto:* R. Renshaw-Beauchamp.]



Una parte de la colección de flechas del Museo Provincial de Columbia Británica. Los soportes están puestos unos contra otros para evitar las deformaciones.
[*Foto:* R. Renshaw-Beauchamp.]





Cucharas de cuerno en sus cajas, en el interior de un cajón forrado con espuma de polietileno, separadas por tabiques de cartulina.
[*Foto:* R. Renshaw-Beauchamp.]

Almacenamiento de pequeños objetos de piedra. Se ha recortado la espuma de polietileno para colocar cada pieza por separado, lo que permite evitar los golpes y economizar espacio.
[*Foto:* R. Renshaw-Beauchamp.]

que construir un soporte para sostener el objeto en el laboratorio, en el depósito, o en una exposición. Si no hace falta un soporte —debido a la suficiente solidez del objeto—, habrá que colocarlo en una caja o plataforma para aislarlo de otras piezas o impedir su manipulación al examinarlo.

La limpieza

Como dice Rhuemann en su libro *The cleaning of paintings*, para proceder a la limpieza de un objeto es mejor recurrir a un limitado número de disolventes que uno conoce muy bien que emplear demasiados productos. En el Museo Provincial de Columbia Británica, por ejemplo, se utiliza agua destilada, mezclas de agua destilada y de etanol puro en diferentes proporciones, y una solución del 0,5 al 1% de detergente neutro disuelto en agua. En primer lugar se limpian los objetos pasándolos por un colector cromatográfico por zonas, y sólo en caso de necesidad se lavan utilizando mínimas cantidades de líquido limpiador y se enjuagan a fondo si se ha empleado un detergente.

En el caso de que se haya decidido reconstituir una parte faltante, la reparación o reconstrucción se lleva a cabo con un material distinto del original —para que pueda reconocerse perfectamente el fragmento reconstituido cuando se estudie la pieza— pero que armonice suficientemente con el material de origen para que a primera vista el objeto dé la impresión de estar completo. Para pequeños retoques y reparaciones poco importantes utilizamos Pliacre o pasta adhesiva Ren-Weld. Para reconstituir los fragmentos más grandes utilizamos una madera diferente, y para los accesorios de piel, usamos una piel de la misma especie que cosemos con hilo invisible sobre la piel de origen, que queda bajo el remiendo tal cual era antes de repararse. Esta clase de "cirugía estética" sólo es imprescindible cuando el objeto debe ilustrar algún aspecto determinado de una exposición. Cualquier trabajo de reconstitución, de reparación o de restauración debe consignarse no sólo en el expediente de conservación del objeto, sino también en el catálogo.

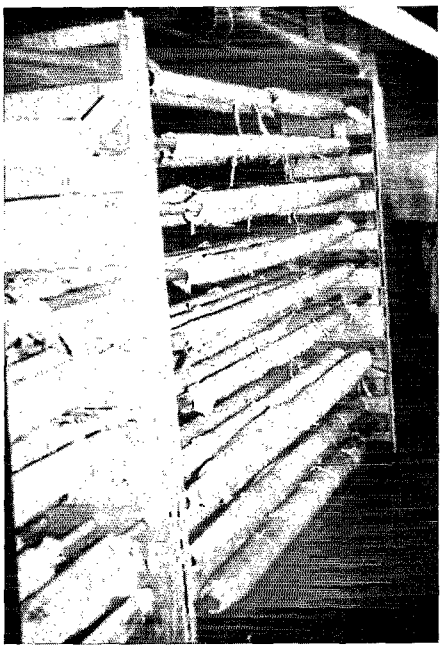
La estabilización y consolidación de los objetos de cestería es un tema sobre el que se ha escrito mucho y habría sido mejor que no se hubiera escrito nada. Este es un ámbito en el que se aconsejan y practican, incluso en los museos, demasiadas intervenciones superfluas. Sobre todo no "alimente" las cestas que usted debe conservar, como aconsejan tantos artículos llenos de buenas ideas. Evite también lavarlas. Límpielas con un cepillo blando y con un aspirador poco potente. Si usted está seguro de que la suciedad que las recubre es suciedad "de museo", —y no la huella de su antiguo uso—, podrá limpiarlas un poco más a fondo con un paño húmedo. Si el objeto está deformado, póngalo en una cámara húmeda hasta que recobre su flexibilidad, trate luego de devolverle la forma y rellénelo hasta que se seque nuevamente. Para repararlo, utilice pasta de almidón y papel japonés; lo mismo para remendarlo y pegarlo. Lo que intento demostrar es que la intervención mínima no sólo es la más aconsejable sino también la más eficaz.

Los metales constituyen otro ámbito en el que los tratamientos aplicados son a menudo innecesarios y perjudiciales. En primer término, ¿de qué metal se trata? Si se dispone de un SEM (XRD) (microscopio electrónico de barrido por efracción de rayos X), el análisis es sencillo. En el caso de los metales enchapados hace falta experiencia, ya que es igualmente imperativo saber exactamente de qué material se trata. Luego conviene determinar si la alteración de la superficie del metal se debe a un proceso en curso de evolución y si, por consiguiente, pone en peligro la conservación del objeto. Una superficie oxidada, pero estable, puede constituir la protección más eficaz. ¿Para qué, entonces, limpiar, bruñir o pulir el objeto? ¿Había la costumbre de pulirlo en la época en que se utilizaba? En caso afirmativo habrá que limpiarlo con sumo cuidado, evitando en lo posible la abrasión, y barnizarlo después con Frigilene o Incra-

lac; si el objeto vuelve al depósito, conviene ponerlo dentro de una bolsa de polietileno. Personalmente, cuando se trata de un objeto de plata yo solía envolverlo con una tela fina libre de ácido antes de meterlo en una bolsa, en la que consignaba el número de catálogo y hacía una sucinta descripción de la pieza. Este procedimiento tiene la ventaja de limitar al mínimo las operaciones de limpieza y de reducir en consecuencia la abrasión y pérdida de los detalles, al tiempo que permite identificar el objeto sin desenvolverlo. No se trata entonces de una precaución innecesaria o de una manía gratuita. Si los objetos se limpian y desengrasan adecuadamente, se calientan con rayos infrarrojos y, si es posible, se sumergen dentro del barniz en vez de pulverizarlos, dejándolos gotear luego y manipulándolos con sumo cuidado, el revestimiento será perfecto y la protección total. Desde el punto de vista estético los acabados son bastante aceptables y si su utilización permite exponer un objeto de plata durante años sin tenerlo que tocar más que de vez en cuando para quitarle cuidadosamente el polvo, ¿por qué no recurrir a ellos? En lo que respecta a la contaminación atmosférica cabe decir que el sistema de aire acondicionado de un edificio no significa que no haya elementos contaminantes dentro de las vitrinas. En efecto, después de haber gastado sumas importantes para instalar depuradores, etc., no dudamos en poner alfombras con base de goma o en utilizar pinturas alquídicas y de látex que contienen disolventes corrosivos, así como tejidos sintéticos y revestimientos murales de cloruro de polivinilo.

En el campo de la conservación de tejidos etnográficos, al que sólo me referiré muy brevemente, el análisis previo tiene una vez más la máxima importancia. Solamente hay que recurrir al lavado o a la limpieza en seco cuando la suciedad amenaza realmente la integridad del objeto. Aún hoy me avergüenzo cada vez que recuerdo dos tejidos que se lavaron en mi laboratorio hace algunos años. Si en el momento de decidir el tratamiento hubiera razonado como ahora, no se habría perdido irremediablemente una gran parte de la información que contenían. Desde luego, ahora lucen espléndidamente, pero a costa de los etnólogos futuros que no encontrarán ya las mismas evidencias. Para manipular los tejidos, hace falta un restaurador especializado, que conozca los materiales y los métodos de fabricación y que posea una gran habilidad manual sobre todo en materia de costura. ¡No cabe sorprenderse de la rareza de tal espécimen! Para hacer un buen trabajo de conservación, un trabajo a fondo, no se necesita disponer de un equipo costoso. En cambio, lo que sí es necesario es disponer de personal. Pero, para tomar mi laboratorio como ejemplo, diré que es agradable tener muchos aparatos perfeccionados aunque no se utilicen todos los días. Lo que sobre todo se necesita es espacio (el espacio es seguridad: tanto para el objeto como para el propio conservador), extractores de humo en el lugar de trabajo, agua corriente, sistemas de vacío (si es posible, disponibles de manera permanente), una cámara húmeda fabricada *in situ*, un microscopio binocular poco potente, una cámara fotográfica, un fotómetro, un medidor de rayos ultravioletas y un psicómetro. Si a todo ello se añaden unos pocos instrumentos personales, aplicadores, algodón puro, algodón hidrófilo quirúrgico y algunos productos químicos, el restaurador de un museo ya tiene todo lo necesario para trabajar. Por otra parte, siempre es posible tener acceso a un SEM (XRD) a través de una universidad o de un organismo oficial. En lo que se refiere a otros elementos o equipos caros pueden compartirse o pedirse prestados. Por supuesto, es más agradable disponer de material propio, pero el hecho de no disponer de los recursos que exige la compra del equipo no puede servir de excusa a un museo para diferir la contratación de un restaurador. Si un museo puede permitirse una colección etnográfica, no puede permitirse descuidar su conservación.

[*Traducido del inglés*]

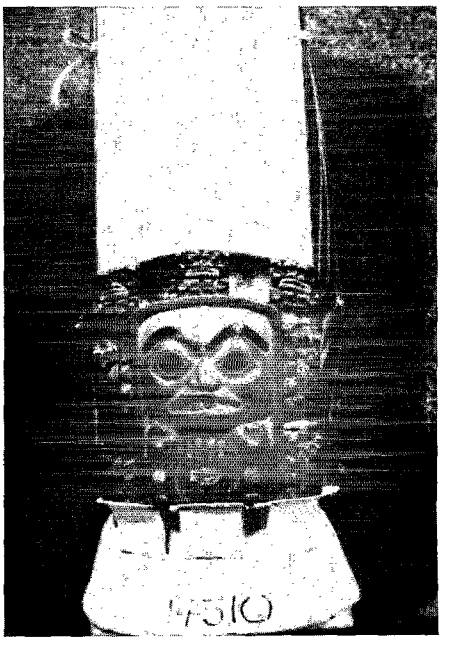


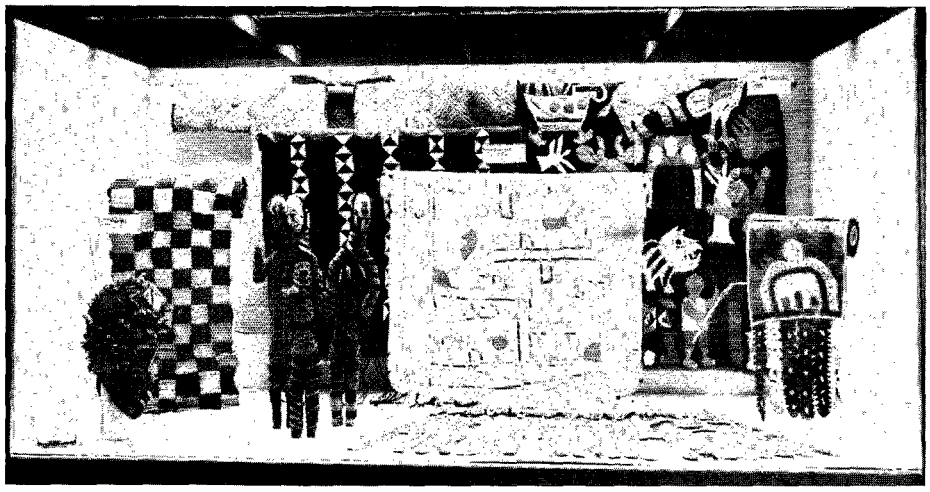
Almacenamiento en rollos. Las barras están aisladas por tubos que a su vez están forrados de tela libre de ácido. Los textiles han sido también cubiertos con una tela fina libre de ácido y una película de polietileno. [*Foto:* R. Renshaw-Beauchamp.]



Vista parcial del laboratorio del Museo Provincial de Columbia Británica. Puede observarse la manga del extractor en forma de "trompa de elefante" de la sala de trabajo, la cámara húmeda hecha de madera y plástico, así como un sombrero de lluvia en su soporte.
[*Foto:* R. Renshaw-Beauchamp.]

Tocado ceremonial que sería imposible almacenar sin sufrir daños, a menos de utilizar un soporte. En este caso, el soporte está hecho de papel secante blanco.
[*Foto:* R. Renshaw-Beauchamp.]





MUSEUM OF MANKIND, Londres. Vitrina cerrada en la esposición *Tejidos africanos,* que contiene un higrómetro de cabello y una rejilla para filtrar la luz.
[*Foto:* Museum of Mankind. Reproducida por cortesía de los directores del British Museum.]

Los tejidos del Museo del Hombre de Londres

M. D. McLeod

Nació en 1941. Universidad de Oxford, licenciatura, 1970. Conferenciante del Departamento de Sociología de la Universidad de Ghana, 1967-1969. Conservador adjunto del Museo Universitario de Arqueología y Etnología en Cambridge, de 1967 a 1974. Miembro encargado de curso en el Magdalene College, Cambridge, 1972. Trabajo de campo entre los asante de Ghana, 1966-1969, 1972. Conservador del Museo del Hombre de Londres desde 1974. Diversas publicaciones, entre ellas: "Aspects of Asante images", en M. Greenhalgh y V. Magaw (reds.), *Art in society,* Londres, 1978; "Music and gold-weights in Asante", *Music and civilization,* The British Museum Yearbook, 4.ª edición, Londres, T. C. Mitchell, 1980; *The Asante,* Londres, 1981.

El artículo de Sarah Staniforth "Iluminación inadecuada" publicado en Museum, *vol. XXXIV, n.º1, 1982 (p. 53-54), estaba ilustrado por una antigua fotografía que mostraba un sudario de seda de colores desvaídos proveniente de Madagascar que forma parte de la colección del Museo del Hombre de Londres. Esa foto ha provocado en el conservador de ese museo no solamente una protesta indignada sino que lo ha incitado también a escribir este artículo sobre la conservación de colecciones de tejidos.*

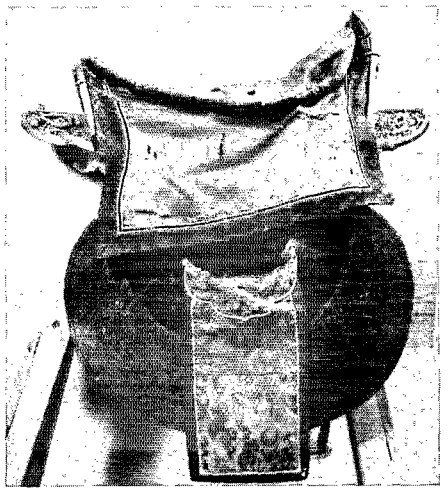
El Museo del Hombre (Departamento de Etnografía del Museo Británico) posee una de las colecciones más amplias y variadas de tejidos etnográficos del Reino Unido. Algunos datan del siglo XVIII (por ejemplo, una tela de rafia procedente de Africa); otros, tales como los tejidos precolombinos de América del Sur, son aún más antiguos.

La colección ha aumentado constantemente desde la fundación del Museo Británico en 1753: a los viajes del Capitán Cook, por ejemplo, se debe el aporte de cantidades considerables de cestería y de telas de corteza de árbol del Pacífico; los exploradores, comerciantes y misioneros del siglo XIX trajeron tejidos de Africa y Oceanía y, en los últimos años se han hecho grandes esfuerzos por obtener colecciones de tejidos bien documentadas, procedentes de todas las áreas que competen al departamento. Acaso las más notables de todas hayan sido las magníficas colecciones de tejidos de América del Sur y de América Central, recientemente adquiridas, y los tejidos de Palestina y del Yemen reunidos por el personal que trabaja sobre el terreno.

El museo conserva una amplia variedad de tejidos. En lo que se refiere al tamaño, los especímenes comprenden desde una *yurta* de fieltro turcomana de tamaño convencional y una gualdrapa de algodón acolchado de Nigeria septentrional, hasta pequeñas trenzas decorativas de América del Norte. Las técnicas utilizadas son igualmente diversas, hay tanto piezas tejidas como no tejidas: por ejemplo, las esparterías *ikat* procedentes de Borneo y Africa; capas impermeables de fibra vegetal fabricadas por los ainu de Japón; mantos de lino entretejido de Nueva Zelandia; telas hechas con corteza de árbol procedentes tanto de Africa como del Pacífico y alfombras del Yemen. También varían considerablemente las formas de nuestros textiles, que abarcan desde vestimentas hechas a medida hasta metros de tela sin cortar. Los problemas de seguridad relativos al depósito y a la exposición aumentan considerablemente por el hecho de que muchos especímenes tienen otras sustancias orgánicas y elementos metálicos incorporados a los elementos textiles. En algunas de las adquisiciones más recientes se combinan también los materiales naturales tradicionales con fibras artificiales e incluso objetos enteros de material plástico, tales como la muñeca incorporada a una máscara búlgara.

El proceso de conservación

El museo tiene un vasto registro de medios para asegurar la limpieza de estos tejidos, conservarlos en buen estado y mejorar sus condiciones de almacenamiento. El proceso se inicia en el momento en que los tejidos llegan al





Restauración de la manta de seda de una silla de montar tibetana reforzada con crespón de seda revestido de un adhesivo termoplástico fijado con una plancha de temperatura controlable.
[*Foto:* Museum of Mankind. Reproducida por cortesía de los directores del British Museum.]

Gaveta corrediza con tapa de vidrio para conservar tejidos peruanos. La tapa de vidrio se ajusta con tornillos.
[*Foto:* Museum of Mankind. Reproducida por cortesía de los directores del British Museum.]

museo. Antes de ponerlos en depósito se fumigan, al igual que todas las adquisiciones, con óxido de etileno, para destruir cualquier infestación de insectos u hongos. El sistema básico de almacenamiento ha sido modificado a lo largo de los años, tras diversas consultas entre la sección de conservación del Museo Británico y el Museum of Mankind. En todos los casos se procura adaptar las condiciones de depósito a las necesidades de cada objeto individual. Algunos ejemplos muestran la diversidad de soluciones adoptadas: los mantos y capas de pluma de Hawai, hechos de miles de minúsculas plumas multicolores aseguradas a una red de fibra vegetal, se guardan individualmente en cajones poco profundos dentro de una habitación construida especialmente y en condiciones atmosféricas bajo estricto control. Los tejidos más pequeños y sin forma determinada se enrollan y protegen con papel de seda exento de ácido, luego se montan los rollos sobre soportes de modo que cada uno se encuentre debidamente asegurado y fácilmente disponible. En muchos casos, hubo que fabricar accesorios especiales: por ejemplo, para una armadura tibetana de placas de acero ligadas entre sí por correas de cuero —y por esto considerada como tejido— se creó un armazón de tamaño natural para que pudiera utilizarse en las exposiciones y después para su conservación permanente. Para una campana etíope de protección de alimentos (anteriormente clasificada por error como un sombrero de paja) se construyó un soporte cónico acolchado y una caja de madera para su conservación en permanente depósito. Los trabajos relacionados con la colección de tejidos se ven limitados por el espacio disponible para el almacenamiento; el museo prevé inaugurar próximamente otro edificio de depósito con una vasta superficie destinada exclusivamente a los tejidos.

Los especialistas y parte del público prestan más atención a algunas secciones de la colección que a otras; por lo tanto, es preciso que sean de fácil acceso y estén a la vez totalmente protegidos contra cualquier daño que ocasionen la exposición permanente o las manipulaciones frecuentes de las piezas. En el caso de los tejidos peruanos, en su mayor parte de origen precolombino, este problema se ha resuelto seleccionando algunos ejemplos típicos. Estos fueron sometidos a un tratamiento especial por la sección de conservación y montados definitivamente sobre tableros forrados de tela en gavetas con tapa de vidrio, colocadas en una vitrina a prueba de luz construida especialmente e instalada en la sala de estudios del museo. En los últimos años, el museo ha organizado igualmente "colecciones manipulables" de especímenes "dobles" que se encuentran disponibles para el estudio y manipuleo por parte de escolares y deficientes visuales. Los tejidos pueden conservarse bien si se acondicionan adecuadamente sobre soportes y si se verifica con regularidad el estado de todos los elementos.

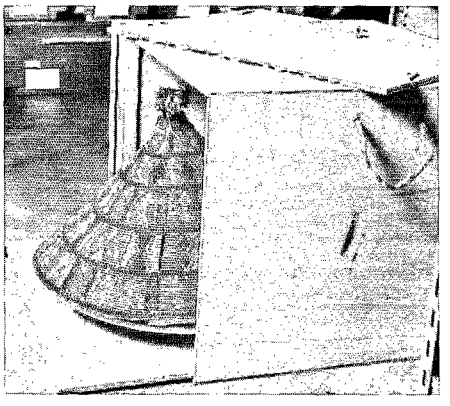
Estudio y presentación

La función del museo consiste en facilitar la utilización de todo el material almacenado para los estudios serios. Su política se aplica tanto a organizar ocasionalmente exposiciones dedicadas específicamente a

M. E. A. McCord

Nació en 1944. Diploma nacional de dibujo en 1966. Universidad de Londres, Courtauld Institute, certificado en conservación de textiles, 1975. Certificado en conservación etnográfica de la Asociación de Museos, 1981. Conferenciante y director del Departamento de Arte del Rupert Stanley College of Further Education, Irlanda del Norte, 1967-1972. Se incorpora al Departamento de Investigación y Conservación Científica del Museo Británico en 1976. Se especializa en la conservación de los textiles de todos los departamentos del Museo Británico. Ha dado conferencias en la Universidad de Londres, el Instituto de Arqueología, el Centro Internacional de Estudio de Textiles Antiguos, y a grupos de conservadores del Reino Unido. Conservador jefe del Departamento de Investigación y Conservación Científica del Museo Británico, desde 1979.

Campana etíope para proteger alimentos. Se apoya en un soporte permanente dentro de una caja construida especialmente con un fondo movible que permite deslizarla con facilidad fuera de la caja.
[*Foto:* Museum of Mankind. Reproducida por cortesía de los directores del British Museum.]



Boca de la aspiradora dental con la que suavemente se retira la espuma detergente de la superficie de una muñeca africana de carnaval.
[*Foto:* Museum of Mankind. Reproducida por cortesía de los directores del British Museum.]



Limpieza de dos trozos de tela de corteza de árbol con una espuma detergente no iónica en una mesa de lavar de acero inoxidable.
[*Foto:* Museum of Mankind. Reproducida por cortesía de los directores del British Museum.]

los tejidos, como a incorporarlos a exposiciones de carácter más general y a presentarlos a museos y a otras instituciones británicas y del mundo.

Hasta la fecha, la mayor exposición de tejidos ha sido *Tejidos africanos,* organizada por John Mack y John Picton, que en breve será trasladada al Museo Americano de Historia Natural de Nueva York. Combina las dos modalidades principales de exposición: al descubierto y bajo protección, conforme a las recomendaciones de nuestros conservadores. Las piezas al descubierto se cambian cada seis meses para reducir al mínimo los riesgos de contaminación atmosférica. La exposición, al igual que todas las de larga duración del Museum of Mankind, es objeto de una limpieza periódica así como de un control de todas las piezas por parte del personal de conservación. La graduación de la luz se restringe de 50 a 100 lux y virtualmente se eliminan todos los rayos ultravioletas mediante sistemas de filtrado. La humedad relativa se mantiene entre 55% y 60% y la temperatura a 20° C. Tan pronto como el Departamento de Etnografía programa una exposición, se nombra a un miembro de la sección de conservación como oficial de enlace encargado de la protección de las piezas que van a exponerse y de su preparación para la exposición. La exposición *Tejidos africanos* dio muy pronto lugar a consultas sobre la conveniencia de exponer los objetos más frágiles y delicados y a recomendaciones sobre las técnicas de presentación destinadas a los diseñadores.

El tratamiento

Las actividades de conservación para esta exposición dan una clara idea de la diversidad de tratamientos a que pueden someterse los tejidos cuando los procedimientos se eligen según las necesidades de cada textil. Según los casos, los tejidos pueden limpiarse mecánicamente con un cepillo o una aspiradora, sin utilizar líquidos, o con un disolvente químico en la solución más apropiada (por ejemplo, alcohol metílico, aguarrás o hidrocarburos clorados), o mediante una limpieza húmeda con agua desionizada mezclada o no a un detergente no iónico. Las piezas complicadas se limpian a veces con una aspiradora dental y con una espuma detergente suave. Ya limpio, es posible que el objeto no necesite más que la adición de accesorios para la exposición, del tipo de Velcro. Algunos objetos deben ser inevitablemente restaurados o instalados sobre soportes, pero es preciso aclarar que la política de conservación evita substituir o tejer nuevamente las partes deterioradas de las piezas. Los daños pueden evitarse gracias a la utilización prudente de puntadas o al cosido de refuerzos por detrás. Las fibras utilizadas en la conservación son principalmente naturales, y predominan el algodón y la seda, si bien probablemente las fibras sintéticas se utilizarán también para la conservación, ya que forman parte de las propias colecciones. Ocasionalmente, se realizan trabajos de cosmética, cuando lo requiere la integridad de un diseño textil, mediante la inserción de un material debidamente teñido entre una tela de refuerzo y la superficie deteriorada del objeto. Todos los materiales textiles utilizados para la conservación se tiñen en el laboratorio, según corresponda. Algunas veces una prenda puede necesitar la aplicación de un forro adhesivo. En la actualidad, la Sección de Conservación prefiere utilizar una combinación del forro de crespón de seda y de tela adhesiva termoplástica polivinílica (DMC2).

La participación de los conservadores no se limita a la preparación de le exposición; consiste también en prestar asesoramiento y asistencia en el montaje y colocación de las piezas. Igualmente supervisan las condiciones ambientales mientras dura la exposición y, una vez que los objetos han sido retirados y fumigados, los examinan y reparan, si es necesario, antes de enviarlos nuevamente a depósito.

Las vastas y variadas colecciones de tejidos del Museum of Mankind plantean constantes problemas de control y almacenamiento. Cuando los especialistas del museo y los investigadores visitantes trabajan sobre determinadas partes de las colecciones, las piezas se transfieren regularmente a la sección de conservación para examinarlas y, si fuera necesario, repararlas. Se trata entonces de un programa de conservación sin solución de continuidad y de un esfuerzo incesante por mejorar las condiciones de almacenamiento de nuestros textiles.

[*Traducido del inglés*]

En vitrina

En colaboración con el ICCROM estamos actualmente preparando un número de *Museum* (n.º 144, 1984) consagrado a la conservación y más precisamente al problema de las vitrinas en los museos: concepción, diseño y manera en que ellas pueden asegurar una mejor conservación de los objetos exhibidos. La reflexión abarcará temas como el porcentaje de humedad adecuado, la temperatura, la contaminación atmosférica y el polvo, el acceso a los objetos, la estabilidad, la iluminación y la seguridad en general.

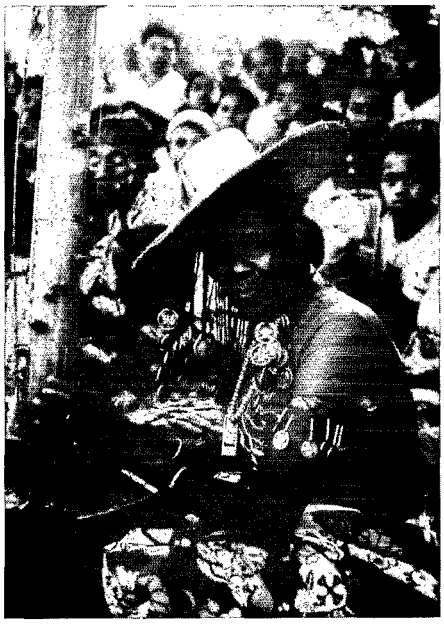
Una parte del número será dedicada a viejos modelos modificados de vitrinas. En artículo aparte se tratará el tema de las vitrinas construidas especialmente para transportar las colecciones. Con el fin de preparar este número, la revista solicita la participación activa de lectores y conservadores bajo la forma de sugerencias en cuanto al contenido, estudios de casos particulares y, por supuesto, artículos sobre el tema.

Si Ud. puede contribuir a este número con un artículo, envíe una sinopsis a:

Sr. Gaël de Guichen,
Asistente científico para la formación,
ICCROM
Via de San Michele 13
00153 Roma (Italia)

Los instrumentos musicales en la tradición malgache

Sana, citarista malgache cuya presencia es vital en ciertas ceremonias rituales. Por su participación, recibe como mínimo un toro por día.
[*Foto:* J. P. Domenichini, 1978.]



En junio de 1983 se presentó en la sede de la Unesco una muestra de instrumentos musicales de Madagascar. Montada con el apoyo financiero del Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura de la Unesco, la exposición fue preparada por la Asociación Ambario, el Museo de la Universidad de Madagascar, el Museo del Centro Nacional de Investigación de Tsimzaza y el Centro de Arte y Arqueología de Antananarivo.

Reunidos gracias a un programa de salvaguardia del patrimonio cultural malgache, se presentaron instrumentos musicales de toda la isla y de todas las categorías, tambores, cuerdas, vientos e idiófonos, incluyendo naturalmente el *jejo* (cítara de bastón) y la *valiha*, la cítara tubular que simboliza la unidad cultural malgache. La amplitud y variedad de la exposición permitieron apreciar la evolución de los instrumentos tradicionales.

Luego de otras exhibiciones previstas en Francia, esta muestra será presentada en la isla Mauricio, el Canadá y otros países antes de retornar finalmente a Madagascar.

Por información más detallada, dirigirse a Michel Domenichini-Ramiaramanana, que fue quien concibió y realizó esta exposición. S/d Ambario, Académie malgache, Antananarivo, Madagascar.