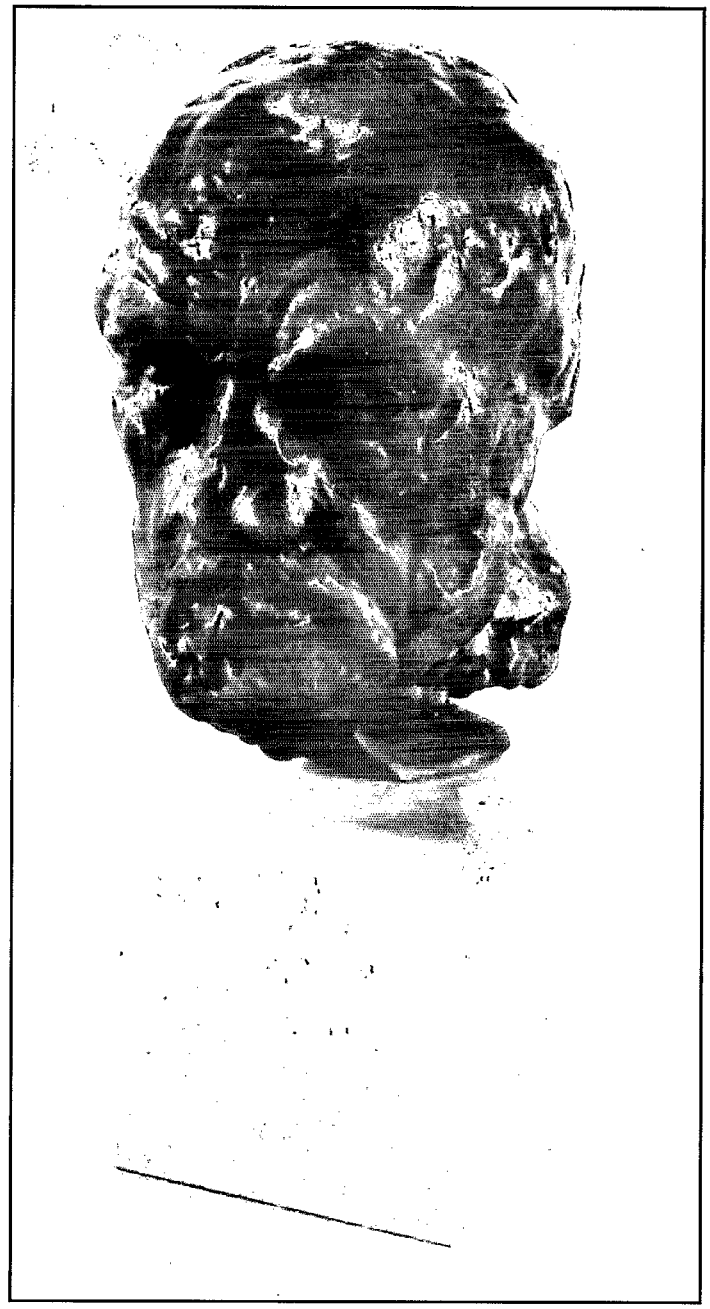
Museum Internacional

No 186 (Vol XLVII, n° 2, 1995)

Las Collecciones egipcias



OBJETOS ROBADOS

Estatuilla de bronce denominada L'homme au nez cassé (El hombre de la nariz rota) *por Rodin. Firmado A. Rodin en el lado izquierdo. Marca del fundidor en el lado derecho y en dos líneas: Alexis Rudier, Fondeur Paris. Dimensiones: 11,5× 8,5× 7 cm. Fue robada en un museo de Poitiers, Francia, entre el 16 de junio y el 8 de julio de 1993. (Referencia n.º 93/3209/SL - Interpol Francia).*

Foto: cortesía del Secretariado General del OIPC-Interpol, Lyon (Francia)

N.º 2, 1995

SUMARIO

Editorial 3

Documento especial: Colecciones egipcias

4 Lo que atrae al público *Dietrich Wildung*

9 El origen de las colecciones de los museos *Morris L. Bierbrier*

12 Museos y excavaciones: la recuperación del pasado *Hans D. Schneider*

18 El Museo de Nubia en Asuán *Informe de* Museum Internacional

21 La informatización de las colecciones egipcias del Louvre *Christiane Ziegler*

27 El *Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum:* definir estándares para la documentación *Arne Eggebrecht y Regine Schulz*

30 Una nueva tecnología de conservación de las momias reales egipcias *Informe de* Museo Internacional

33 El antiguo Egipto en Rusia, Ucrania, el Cáucaso, los países bálticos y el Asia central *Svetlana Hodjash*

38 Conceptos y métodos de presentación de los objetos egipcios *Richard A. Fazzini*

44 La exposición temporal, o cómo una exposición temática seria puede ser al mismo tiempo popular *Arielle P. Kozloff*

ISSN 0250-4979, *Museum Internacional* (París, UNESCO), n.º 186 (vol. 47, n.º 2, 1995) © UNESCO 1995

Acontecimiento 51 Una ruptura con la tradición: el Museo de Groninga
Gitte Brugman

Práctica 55 El transporte de las exposiciones artísticas: en busca de nuevas estrategias *Peter Cannon-Brookes*

Punto de vista 60 El éxito ¿a qué precio? *Vera Zolberg*

Secciones 64 Noticias de la profesión

Editorial

¿Por qué Egipto?

Según Herodoto, los egipcios «han existido desde que el hombre apareció sobre la tierra». Observadores más recientes han observado que la historia de Egipto es más larga que la de cualquier otro país del mundo occidental y nos han recordado que el tiempo transcurrido entre nuestra época y la de los grandes templos griegos es más corto que el que media entre los antiguos griegos y las pirámides del Imperio Antiguo. Es ésta una razón suficiente para que *Museum Internacional* examine detenidamente lo que una célebre egiptóloga ha llamado «las cualidades que suelen atribuirse a Egipto: la sabiduría, la desmesura, la riqueza, la inmortalidad, el misterio o, simplemente, el exotismo[1]».

Pero existe otro motivo que nos ha impulsado a explorar este tema fascinante y aún actual: los museos son el origen de la egiptología. Sin la riqueza de los objetos y piezas reunidos en los museos por coleccionistas privados y públicos, el hombre moderno sabría muy poca cosa sobre el significado y la importancia de esta civilización antigua, rica e infinitamente cautivante, y comprendería pocas o ninguna de sus contribuciones a la vida contemporánea.

Hasta fines del siglo XVII, las noticias que Europa occidental tenía de Egipto provenían en gran parte de las referencias contenidas en el Antiguo Testamento y en las obras de los escritores clásicos. Herodoto efectuó su famoso viaje a Egipto en el siglo V a.C., seguido por una serie de distinguidos escritores. Pero los comienzos de la egiptología tal como la conocemos datan de la campaña de Napoleón en Egipto en 1798-1799 y de la publicación de *Description de l'Égypte* de Denon en 1809-1813. La súbita revelación de una extraña y exótica civilización más antigua que cualquiera de las hasta entonces conocidas despertó en el público un inmenso interés[2].

Ese interés sigue siendo muy intenso incluso hoy en día. El patrimonio del antiguo Egipto ha tenido resonancia a lo largo de toda la historia: el arte de Roma y del Renacimiento, las artes aplicadas de la época napoleónica, la cerámica de Josiah Wedgwood, las joyas de René Lalique, los movimientos artísticos y arquitectónicos conocidos como *Art Nouveau* y *Art Déco* constituyen sólo algunos ejemplos de la manera en que aquella civilización ha influido en nuestra cultura moderna.

La egiptología es el estudio de la civilización del antiguo Egipto durante los 3.000 años de reinado de los faraones y los ulteriores períodos grecorromano y cristiano, así como el estudio de Nubia, en el sur de Egipto. Los museos han desempeñado un papel fundamental al permitir que las antigüedades egipcias sean accesibles al público más amplio posible. Este esfuerzo ha sido sostenido por la indispensable investigación científica que ha conducido a la elaboración de políticas de colección racionales y éticas; progresos tecnológicos en materia de conservación y restauración; normas pertinentes de documentación y publicación; técnicas de exposición realistas y creativas, así como toda una serie de materiales y enfoques que explican, interpretan e ilustran las colecciones. Éstas son las consideraciones que han inspirado la amplia gama de temas incluidos en nuestro número temático dedicado a Egipto.

Los lectores notarán que la nomenclatura en el campo de la egiptología puede variar. Por ejemplo, los faraones conocidos como «Amenhotep» también eran llamados «Amenofis». *Museum Internacional* ha respetado en cada caso la denominación utilizada por el autor.

Deseamos expresar nuestro agradecimiento especialmente a Hans D. Schneider, Presidente del Comité Internacional de Egiptología del ICOM, cuyos conocimientos, experiencia y tenacidad han permitido la preparación de este número. Su integridad y su intransigente respeto de las más altas normas académicas le han granjeado un lugar especial en la comunidad museográfica internacional.

M. L.

1. Ziegler, «Les sources d'inspiration de l'égyptomanie», *Dossier de l'Art,* (Dijon, Francia), n.° 17, febrero-marzo 1994, págs. 4-13.
2. Véase John Ruffle, *The Egyptians,* Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1977.

Lo que atrae al público

Dietrich Wildung

«En los museos donde se exponen el arte y la cultura del mundo entero, desde la prehistoria hasta nuestros días, son casi siempre las secciones relativas a Egipto las que despiertan más interés entre los visitantes». Con esta afirmación, Dietrich Wildung cuestiona la idea heredada que ha llevado a muchos museos a prestar poca atención a sus colecciones egipcias y explica por qué el público ha acudido siempre masivamente a admirarlas. El autor es Director del Museo Egipcio y de la Colección de Papiros de los Museos Estatales de Berlín y catedrático de Egiptología de la Universidad Libre de Berlín. Es Presidente de la Asociación Internacional de Egiptólogos y director de excavaciones arqueológicas en Egipto y Sudán.

«*Ex oriente lux*» [La luz viene de Oriente] es, desde luego, una expresión corriente en lo que conocemos como el «mundo occidental». Alude al origen de la cultura y de la civilización, aunque sigue siendo un hecho que el mundo occidental percibe que sus raíces se encuentran casi por entero en la tradición de la antigüedad clásica, en Grecia y en Roma. Las culturas anteriores al comienzo de la Grecia clásica, a mediados del primer milenio a.C., suelen describirse como «prehelénicas», expresión que tiene connotaciones claramente negativas, pues indica que las culturas antiguas del Cercano Oriente se consideran como pasos infantiles por la vía que conduce a la gran cultura, que sólo alcanzó su plena madurez en Atenas y Roma. Esta actitud es la prolongación de la concepción evolucionista de los siglos XVIII y XIX que entendía su propia cultura como el resultado y la culminación de un proceso cada vez más primitivo cuanto más atrás nos remontáramos en el tiempo.

Esa actitud alienada hacia la antigua Mesopotamia y la Anatolia, el Egipto y el Sudán de la Antigüedad tiene su origen en la historia de la ciencia. El interés por la Antigüedad que se inició durante el Renacimiento se concentra en las fuentes escritas, o sea, en textos latinos, griegos y árabes. La información sobre la antigua región del Mediterráneo oriental y el Cercano Oriente sólo llegó a Europa por conducto de esos escritos ulteriores y, por lo tanto, no era auténtica en el sentido estricto de la palabra. El acceso directo a las fuentes escritas del antiguo Egipto y la antigua Mesopotamia era imposible, ya que por entonces no se sabía leer ni traducir la escritura cuneiforme ni los jeroglíficos. No había pues una confrontación científica seria con esa época hasta el punto de que, cuando Jean-François Champollion resolvió en 1822 el enigma de los jeroglíficos, la imagen que se tenía del antiguo Egipto desde mucho tiempo antes se resumía a la magia y a las momias. La actitud de Goethe hacia los antiguos egipcios constituye un ejemplo característico: primero se entusiasmó con el arte, sólo para volverle la espalda más tarde por influencia de Herder, ya que, según una opinión muy difundida en su tiempo, los egipcios no tenían un sistema desarrollado de escritura.

Sólo a mediados del siglo XIX empezó a ponerse de manifiesto la verdadera riqueza de la antigua cultura egipcia, a medida que el patrimonio literario de Egipto se iba haciendo accesible, proporcionando información precisa sobre los tres mil años de historia del imperio faraónico y explicando las imágenes esotéricas de la antigua religión egipcia inscritas en los relieves de los templos, las pinturas de las tumbas y los papiros. Al mismo tiempo, se fue descubriendo cuánto debían al antiguo Egipto las culturas griega y romana: el calendario y el sistema decimal, los fundamentos de la medicina y la matemática. Se revelaba así, gracias a los textos escritos, la influencia de la religión del antiguo Egipto, con su monoteísmo latente, en el judaísmo y el cristianismo.

Es bastante sorprendente que estos conocimientos adquiridos a lo largo de más de 150 años de egiptología aún no hayan penetrado realmente en las disciplinas afines. Los textos de la religión, la filosofía, la ciencia y la literatura del antiguo Egipto están hoy traducidos, pero se les presta poca atención. Esta subordinación del antiguo Egipto a las culturas de la antigüedad clásica, fruto de las tradiciones del clasicismo europeo, se refleja en el rango que se ha otorgado al arte y a la arqueología egipcios en nuestros museos, tanto antes como ahora. Los objetos egipcios antiguos entraron a formar parte de las colecciones de objetos preciosos

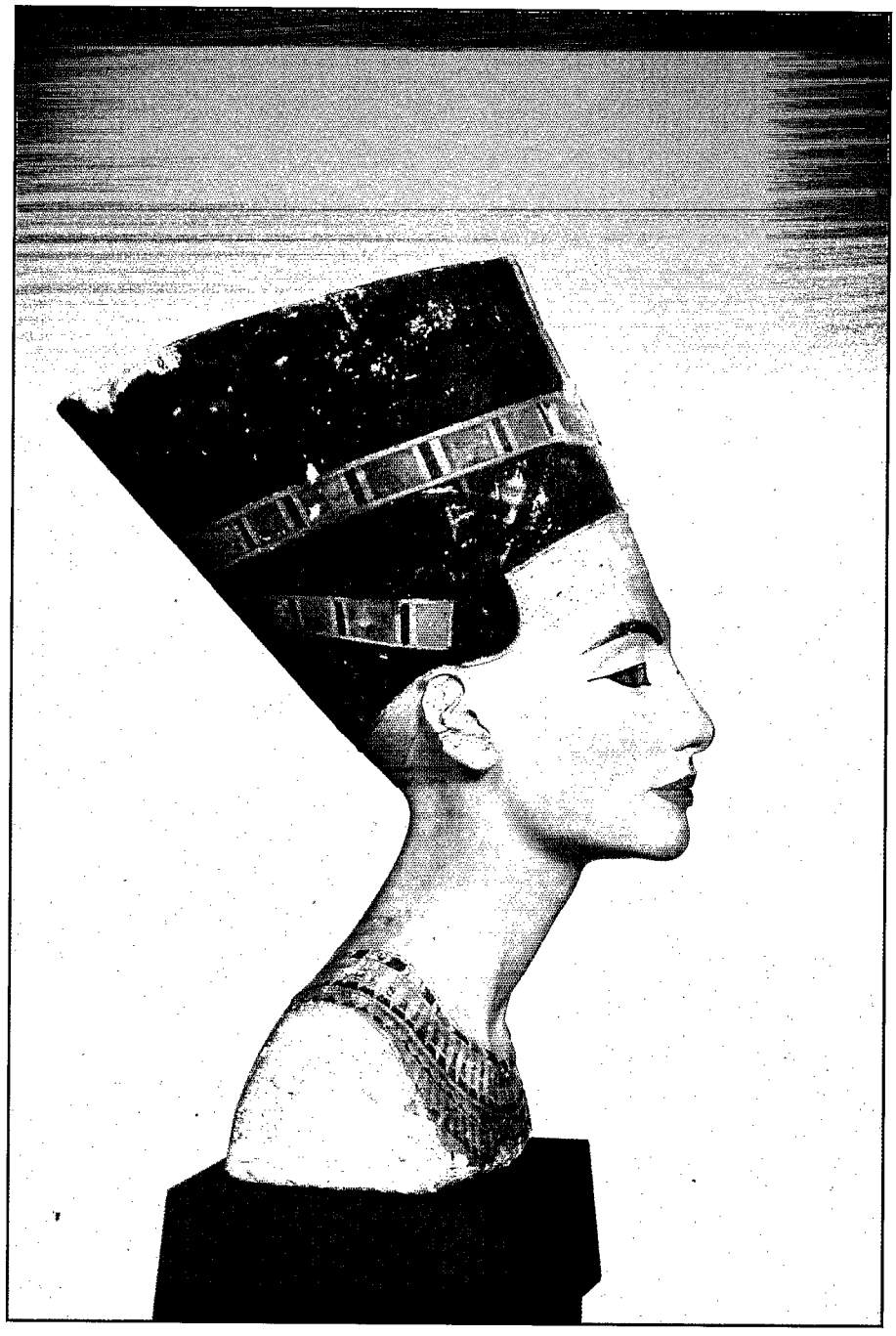
de las cortes de los príncipes europeos en los siglos XVII y XVIII. En los museos recién creados de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX —Londres, París, Leiden, Berlín y el Vaticano, por ejemplo—, el antiguo Egipto se presentaba como un mero precursor de la antigüedad clásica. Era raro que se creara un museo independiente para Egipto; el de Turín es uno de los pocos ejemplos existentes. Incluso hoy, las colecciones públicas del arte y la cultura egipcios antiguos suelen ser secciones de grandes museos que cubren diversos temas y es frecuente que reciban un apoyo mínimo de la administración del museo y que se les preste muy poca o ninguna atención en los proyectos de renovación o de construcción de nuevos edificios. Por ejemplo, muchas secciones del Museo de Bellas Artes de Boston han sido modernizadas y ampliadas, pero la sección de egiptología, que es una de las más importantes del mundo, se ha quedado totalmente anticuada. Los planes de ampliación de la colección estatal de arte egipcio de Munich, un tesoro para los amantes de Egipto, han sido sacrificados una y otra vez a la modernización de los museos de arte europeo. En el proceso de modernización, las secciones de egiptología del Louvre, Viena y el Museo de Brooklyn ocupan el último lugar.

El predominio del arte europeo en la política de los museos, desde la antigüedad griega hasta la actualidad, no refleja ciertamente el interés que el público en general siente por estos museos. Las estadísticas ofrecen un panorama completamente distinto. En los museos en los que se exponen el arte y la cultura de todo el mundo, desde la prehistoria hasta nuestros días, son casi siempre las secciones de egiptología las que más interesan a los visitantes. Es cierto que muchos museos viven de sus secciones egipcias. Cuando se organizan exposiciones especiales, los temas del antiguo Egipto atraen regularmente al mayor número de visitantes, y si consideramos las asociaciones de amigos de los museos, las que se centran en Egipto son las que cuentan con más miembros. La pregunta de por qué goza el antiguo Egipto de tanta popularidad entre los visitantes de los museos suele recibir las viejas respuestas estereotipadas acerca de Egipto (el misticismo y las momias) que durante mucho tiempo impidieron realizar cualquier estudio serio de esa cultura. Ya en 1840, la pequeña sección egipcia de los Museos Imperiales de Berlín recibía algunos días más de cuatrocientos visitantes; no cabe la menor duda de que acudían atraídos no por el arte del antiguo Egipto, sino por la sala en la que estaban expuestas las momias. Incluso hoy, éstas siguen siendo un gran incentivo para que los niños y jóvenes visiten los museos.

Una herencia compleja, pero fácilmente comprensible

Sin embargo, existen muchos otros factores que hacen que el antiguo Egipto resulte tan atractivo en los museos. El legado artístico y material de Egipto tiene un contenido informativo y perceptible sin igual; más aún: es fácilmente inteligible, lo que puede atribuirse al excelente estado de conservación de los hallazgos arqueológicos. Gracias a las favorables condiciones geoclimáticas del valle del Nilo, todos los materiales se han conservado: no sólo la piedra, el metal y la cerámica, sino también la madera, los textiles, el papiro y la cestería. La diversidad del legado arqueológico ofrece una visión completa de la vida en el antiguo Egipto. Otra razón que explica que estos hallazgos hayan sobrevivido durante miles de años en tan perfecto estado es que, por lo general, eran objetos nuevos y sin usar

Foto: cortesía del autor



El busto de la reina Nefertiti en el Museo Egipcio de Berlín atrae a miles de visitantes cada día y, por consiguiente, requiere una presentación especial para el «tráfico de masas».

cuando se los enterró como ofrendas funerarias destinadas a acompañar a los difuntos más que a los vivos. Hoy en día, dichos objetos cumplen su función exactamente como la hubieran deseado los antiguos egipcios: preservar la vida después de la muerte. Al contemplarlos, todo visitante siente una especie de resurrección de sus propietarios tal y como eran hace entre 2.000 y 5.000 años. Culturas ulteriores, como las de Grecia y Roma, brindan mucha menos información que la de los antiguos egipcios, dado que nos ha llegado tan sólo en materiales resistentes como el metal, la cerámica y la piedra.

Gracias al excelente estado de las piezas, el antiguo Egipto no está representado en los museos únicamente en monumentos de piedra de gran valor, sino también en utensilios de uso diario y en estatuas y relieves que los visitantes pueden contemplar no sólo como antiguas esculturas cuyo efecto queda mermado por la desaparición de los colores, sino en su acabado polícromo original que les confiere una gran vitalidad. El efecto inmediato y directo de las antiguas obras de arte egipcio reside también en sus estructuras básicas. Su lenguaje formal, lúcido y perceptible, sigue siendo fácilmente comprensible; sus relieves son extraordinariamente claros, con sus principios similares a los del cubismo, pero su contenido no se puede interpretar sin cierto conocimiento del antiguo Egipto. Este encuentro directo con el antiguo Egipto sólo se puede experimentar frente a los originales, ya sea en Egipto mismo —que sigue siendo sin duda el lugar más adecuado para ese diálogo de miles de años— o en los museos. Los museos tienen una oportunidad única al respecto: pueden ofrecer información auténtica, pero más que la mera información, esto es, la impresión de que el observador y el objeto observado son contemporáneos. Confrontados con la vivacidad de una estatua o de un busto del antiguo Egipto, los visitantes de hoy sienten una invitación al diálogo; olvidan la enorme distancia que los separa en el tiempo a través de miles de años y descubren la intemporalidad, la modernidad del antiguo Egipto o, desde otro punto de vista, la imbricación de nuestra época en la tradición y la historia.

Muchos museos han contribuido activamente a redescubrir y preservar el pa-

trimonio cultural del antiguo Egipto. Las grandes colecciones egipcias de los Estados Unidos están constituidas principalmente por objetos descubiertos en excavaciones organizadas por esos mismos museos. El Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, el Museo de Bellas Artes de Boston y el Museo Universitario de Filadelfia se han dedicado constantemente desde comienzos del siglo XX a la investigación sobre el terreno en Egipto y, en menor grado, también en Sudán. Dada la distribución de los hallazgos, que fue la regla habitual en Egipto y Sudán (y lo sigue siendo todavía hoy en este último país), los museos han conservado algunos hallazgos de sus excavaciones y, por lo tanto, siguen siendo hoy, en cierto modo, embajadores culturales del país de origen de las obras que exponen. Por la distribución de los hallazgos de sus excavaciones en Amarna y Abusir, el Museo Egipcio de Berlín, el Museo de Pérgamo y el Museo del Oriente Medio situarían al antiguo Egipto en pie de igualdad con las demás culturas antiguas e incluso en primera línea de popularidad entre el público.

Ahora que los antiguos monumentos del valle del Nilo se encuentran gravemente amenazados por el cambio climático, la explosión demográfica y el deterioro del medio ambiente, muchos otros museos han decidido en los últimos decenios participar más activamente en la investigación sobre el terreno en Egipto. El Museo Pelizaeus en Hildesheim, el de Brooklyn en Nueva York y el Rijksmuseum van Oudheden en Leiden son ejemplos destacados.

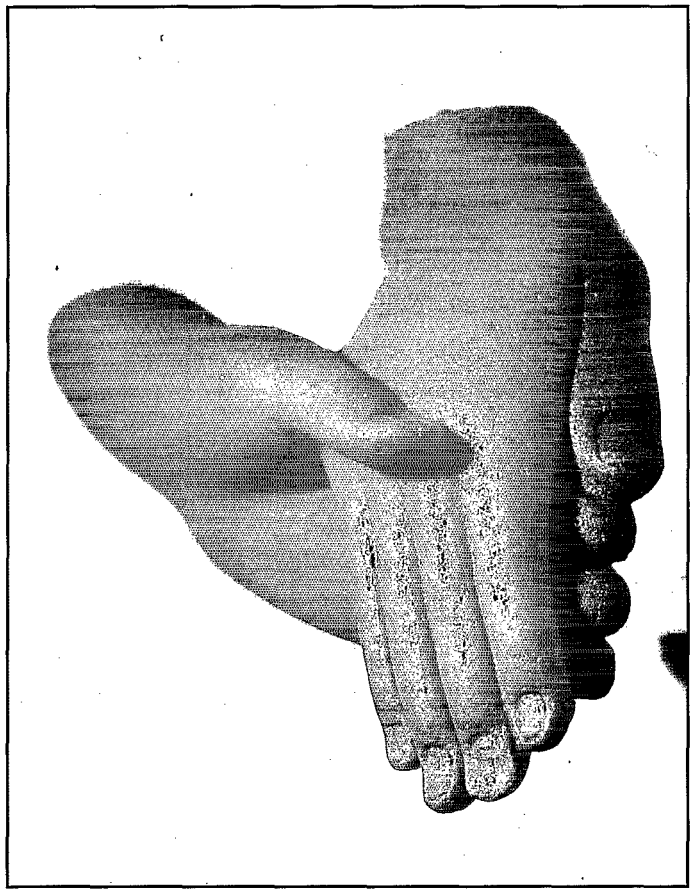


Foto: cortesía del autor

Las manos de Akenatón y Nefertiti en el Museo Egipcio de Berlín tienen un atractivo especial para los entendidos.

Los museos egipcios como institutos de investigación

La investigación no sólo comprende las excavaciones arqueológicas en Egipto, sino también la publicación por los museos de los detalles de sus colecciones. Además de los monumentos de Egipto y Sudán, esto es, los templos y las tumbas, los vestigios de asentamientos humanos y las antiguas canteras, las colecciones de los museos conservan la memoria de la antigua cultura del valle del Nilo y constituyen un archivo con los recursos técnicos, financieros, organizacionales y de personal necesarios para preservar este patrimonio cultural de manera responsable y ponerlo al alcance del público. Debido a la diversidad del patrimonio del antiguo Egipto y a la gran influencia de su cultura en la antigüedad clásica, y por ende también en nuestros tiempos, la presentación de los objetos egipcios en los mu-

seos tiene que adoptar muchos enfoques diferentes. Los estudios científicos se dan a conocer en publicaciones especializadas y se reflejan en la clasificación pormenorizada de los objetos que son propiedad de los museos. En las exposiciones de un museo egipcio destinadas al público en general deberíase tener muy en cuenta dos aspectos diferentes: los intereses especializados de los estudiosos de Egipto y el entusiasmo general de la masa del público por Egipto. La mayoría de visitantes de los museos egipcios desean contemplar las obras maestras que les interesan, en salas espaciosas y bien organizadas, con explicaciones fácilmente comprensibles. El visitante interesado en aspectos específicos quiere contemplar cada objeto sin que le molesten los grupos de visitantes. Así pues, los museos deben crear una zona para que las visitas en masa no perturben las visitas individuales. Además, la función que ha cumplido Egipto como una de las fuentes de la cultura mundial debería reflejarse en un concepto de las exposiciones en el que Egipto dialogue con las culturas del mundo a través de las fronteras que suponen los milenios transcurridos y los distintos continentes.

Los planos para los complejos arquitectónicos de los museos arqueológicos de Berlín parten de estos dos conceptos básicos: la separación de las visitas en masa y las visitas individuales, y la integración de Egipto en otras secciones temáticas.

Es de esperar que los complejos arquitectónicos de otros grandes museos moderen también la estricta separación entre áreas especializadas y utilicen esta diversidad temática de sus diferentes secciones para crear situaciones de diálogo. Por encima de todo, hay que esperar que los museos que existen en Egipto y Sudán atraigan el interés por la importancia intemporal e internacional de las viejas culturas del valle del Nilo gracias al diseño de sus exposiciones, a fin de familiarizar a los ciudadanos de estos dos países, especialmente a los jóvenes, con el hecho de que su región fue el centro de la cultura mundial hace miles de años. ■

El origen de las colecciones de los museos

Morris L. Bierbrier

En el pequeño mundo de los coleccionistas y las colecciones, las antigüedades egipcias constituyen una de las especializaciones más antiguas. ¿Cómo se fueron formando esas colecciones? ¿Quiénes fueron los primeros en atraer la atención del público en general hacia estas obras? Morris L. Bierbrier, conservador adjunto de antigüedades egipcias en el Museo Británico, esboza brevemente un panorama de la forma en que los museos adquirieron esas antigüedades.

Las obras de arte del antiguo Egipto comenzaron a llegar a Europa durante el Renacimiento, si no antes, por pequeñas cantidades; las traían diplomáticos y comerciantes al regreso de sus viajes a Egipto. La mayoría de esas piezas eran pequeñas y fácilmente transportables; abundaban en los gabinetes de curiosidades de coleccionistas perspicaces. Estos gabinetes constituyeron el punto de partida de las colecciones de los museos nacionales europeos: la de Sir Hans Sloane (1660-1753) fue la base de la colección del Museo Británico en 1753 y la del Conde de Caylus (1692-1765) pasó a ser la colección nacional francesa. Las esculturas egipcias de mayor tamaño procedían de excavaciones realizadas en Roma, adonde habían sido llevadas durante el Imperio Romano, y muchas de ellas se integraron a la colección del Vaticano. En Egipto hubo sólo excavaciones menores como, por ejemplo, las de Edward Wortley Montagu (1713-1776), cuyos objetos pasaron al Museo Británico.

Foto: cortesía de los Administradores del Museo Británico

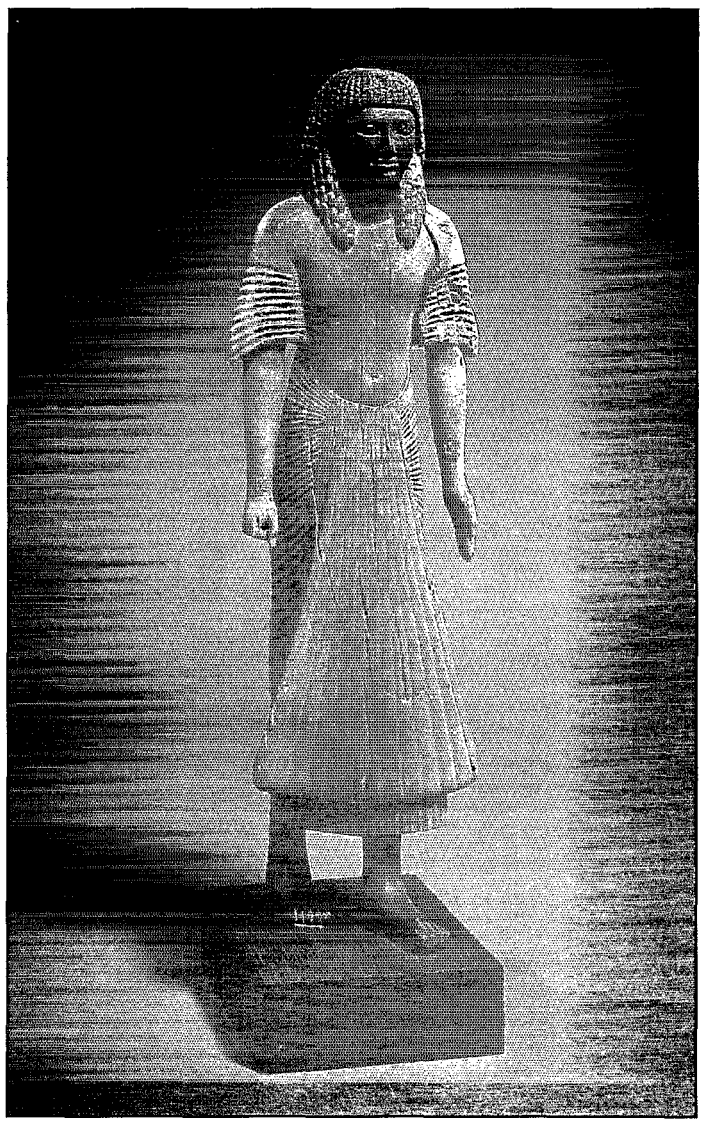
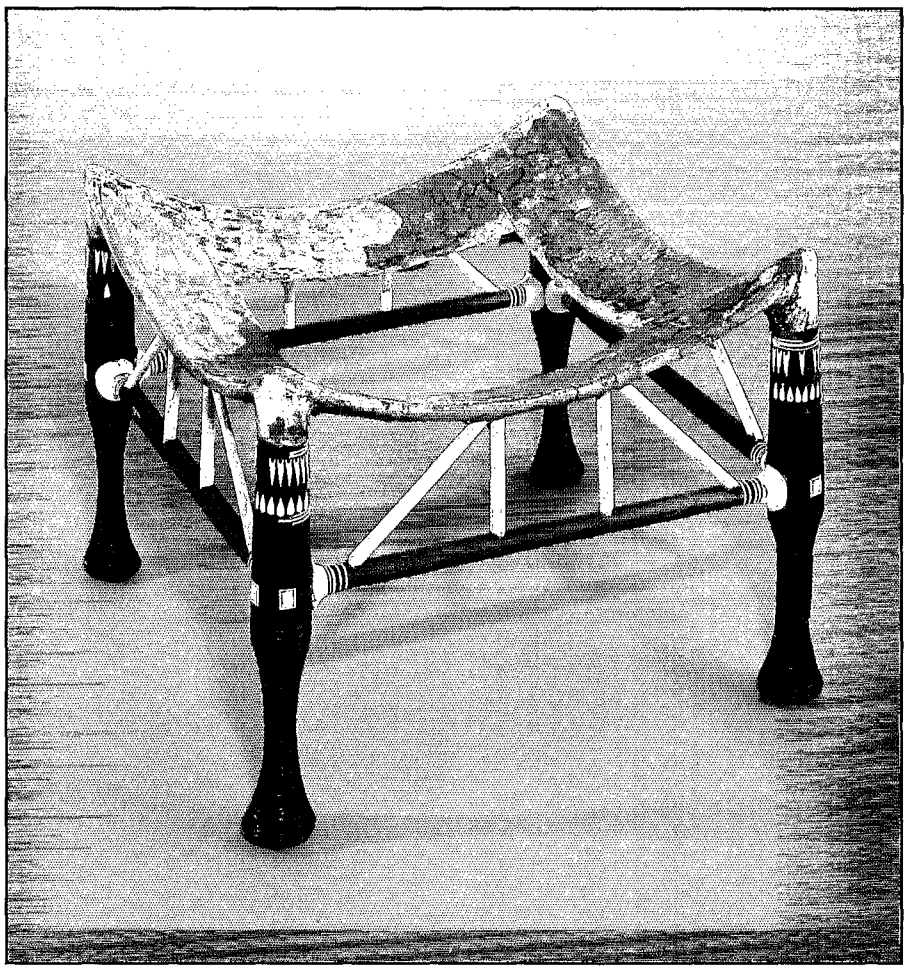


Figura en madera de un oficial. Postrimerías de la XVIII dinastía, hacia 1320 a.C. Museo Británico, Colección Salt, 1823.

Con la invasión napoleónica de Egipto, el país y sus antigüedades llamaron la atención de un público más amplio. Napoleón tenía la intención de crear un museo de antigüedades egipcias y llevó en su expedición a un gran grupo de estudiosos para que inventariaran los monumentos y constituyeran una colección. Se reunió así una docena de esculturas y textos, entre los cuales se encontraba la famosa Piedra de Roseta, pero al rendirse el ejército francés a las fuerzas otomanas y británicas reunidas, fue imposible efectuar el envío previsto con destino a Francia. Según las condiciones de la capitulación, las antigüedades fueron cedidas a los británicos con el acuerdo de los otomanos y enviadas a Londres donde se incorporaron a la colección del Museo Británico, contribuyendo a despertar un creciente interés por el arte egipcio antiguo.

Con el advenimiento de la paz en Europa a partir de 1815 hubo cada vez más viajes a Egipto. Algunas colecciones de antigüedades fueron constituídas por viajeros, pero sobre todo por diplomáticos y comerciantes, quienes las vendían a los museos nacionales europeos. Fue así como, tras acaloradas negociaciones, el Cónsul General británico Henri Salt (1780-1827) vendió su primera colección

Foto: cortesía de los Administradores del Museo Británico



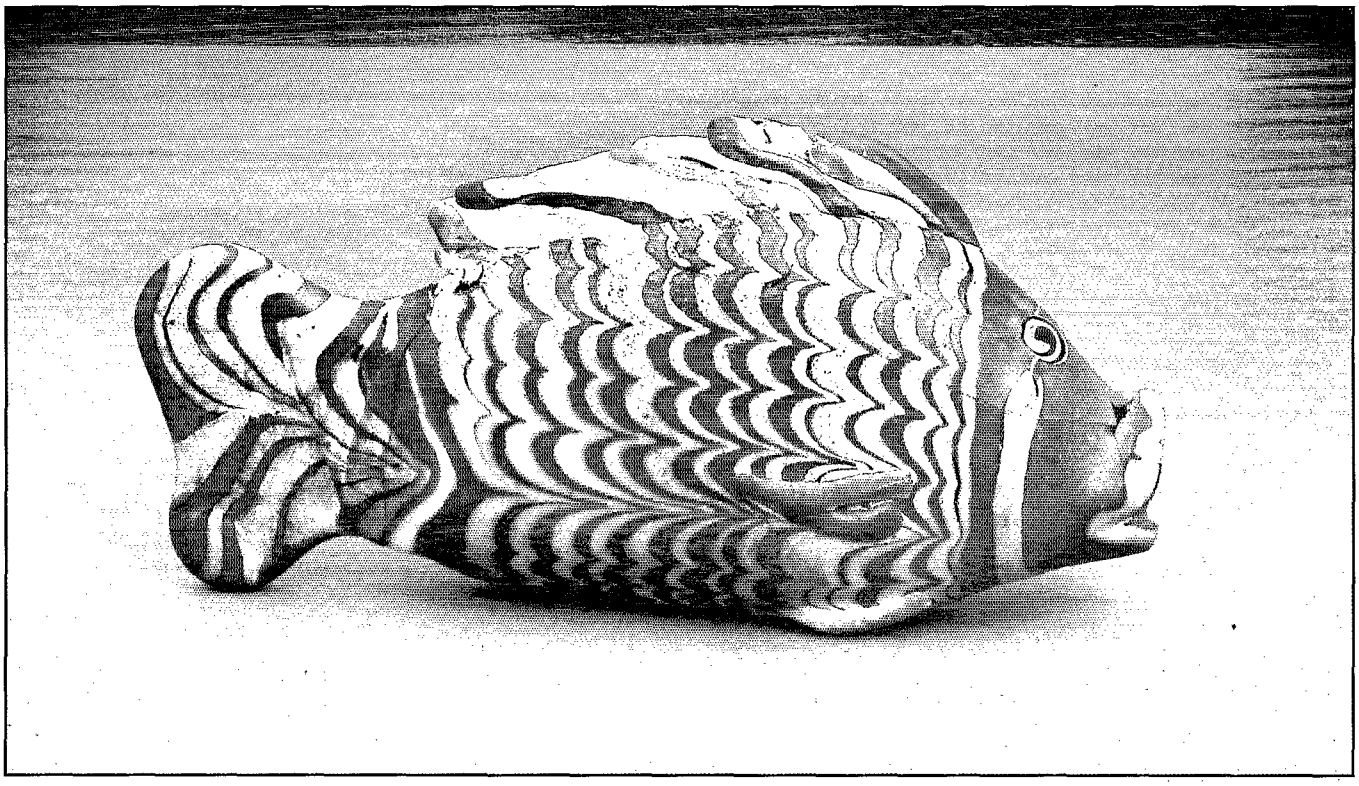
Taburete de ébano con incrustaciones de marfil y asiento de cuero. XVIII dinastía, hacia 1350 a.C. Museo Británico, venta Salt, 1835.

al Museo Británico en 1823 y la segunda al Louvre en 1826, mientras que una tercera colección era subastada en 1835 en Sotheby's, cuya mayor parte de los lotes de valor fue adquirida por el Museo Británico. La primera colección importante del Cónsul General francés Drovetti (1776-1852) fue adquirida por el Museo de Turín en 1824, la segunda por el Louvre en 1827 y la tercera por el Museo de Berlín en 1836. El diplomático austríaco Nizzoli (1814-1848) se deshizo de su colección dividiéndola en tres partes: una fue a parar a Viena en 1821, otra a Florencia en 1824 y la tercera al coleccionista Palagi en 1831, de quien pasó directamente a enriquecer el patrimonio de Bolonia. Por su parte, el Cónsul General sueco Anastasy (1780-1860) vendió una primera colección al Museo de Leiden en 1828, la segunda al Museo Británico en 1839, mientras que la tercera fue subastada en París en 1857. La colección de Giuseppe Passalacqua (1797-1865) fue adquirida por el Museo de Berlín, mientras que la del Dr. Henry Abbott (1812-1859) fue comprada por la *New York Historical Society,* pasando más tarde al Museo de Brooklyn. Colecciones privadas más pequeñas, como la del comerciante Joseph Sams (1784-1860) y la del viajero Earl of Belmore (1794-1843) pasaron al Museo Británico en 1834 y en 1843 respectivamente, mientras que una segunda colección de Sams fue adquirida por Joseph Mayer (1803-1880), constituyendo la base de la colección del Museo de Liverpool.

Así pues, lo esencial de las colecciones de antigüedades egipcias de los museos situados fuera de Egipto se constituyó mediante la adquisición de colecciones pertenecientes a particulares, quienes las habían comprado directamente en aquel país. Varios gobiernos enviaron expediciones especialmente destinadas a estudiar los monumentos egipcios y a recolectar antigüedades. Una expedición conjunta franco-italiana, encabezada por Jean-François Champollion (1790-1832) e Ippolito Rossellini (1800-1843) adquirió objetos para el Louvre y para la ciudad de Florencia entre 1828/1829, mientras que Karl Richard Lepsius (1810-1884) condujo la expedición prusiana a Egipto y Nubia (1842-1845), que enriqueció el patrimonio del Museo de Berlín. Dado que en aquella época los objetos egipcios no abundaban en el mercado de las obras de arte, no se puede decir que esto haya sido una fuente importante de material para los museos.

El continuo interés por las antigüedades egipcias y el creciente número de viajeros favorecieron el incremento del comercio de antigüedades en Egipto y la proliferación de excavaciones incontroladas. En 1850, Auguste Mariette (1821-1881) fue enviado a Egipto en una misión para el Louvre. Así fue como descubrió el Serapeum en Saqqarah; las obras de arte que allí se encontraron se repartieron entre Egipto y el Louvre. Nombrado Director de Antigüedades por el Gobierno egipcio en 1858, Mariette asumió la tarea de supervisar y dirigir todas las excavaciones que se hicieran en el país. En 1863, fundó el Museo de Bulaq —más tarde Museo de El Cairo—, donde se expusieron los objetos descubiertos en sus excavaciones arqueológicas. La organización del Servicio de Antigüedades Egipcias se desarrolló aún más bajo su sucesor, Gaston Maspero (1896-1916). Museos,

Foto: cortesía de los Administradores del Museo Británico



Frasco de perfume en forma de pez del Nilo, hecho de vidrio y procedente de Amarna. XVIII dinastía, hacia 1350 a.C. Museo Británico. Presentado por la Egypt Exploration Society, 1921.

universidades y particulares del extranjero fueron autorizados a efectuar excavaciones en Egipto, con la condición de que todo descubrimiento importante se destinase al Museo de El Cairo, aunque por lo general se asignaba a los excavadores una generosa parte de los objetos hallados. Se concedieron licencias a los comerciantes de antigüedades y en el propio museo de El Cairo se creó una sala de ventas para que tanto los museos como los particulares pudieran adquirir los materiales que la institución no deseaba conservar.

Con la perspectiva de estos repartos de las antigüedades descubiertas, muchos museos e instituciones académicas comenzaron a financiar excavaciones en Egipto a fin de adquirir objetos para sus colecciones. En 1882, se creó el *Egypt Exploration Fund*—que después se llamaría *Society*—, con objeto de organizar excavaciones en Egipto. Muchos de los hallazgos se presentaron al Museo Británico, así como a otras instituciones británicas, estadounidenses y australianas. Hubo arqueólogos que trabajaron de manera independiente, como Flinders Petrie (1853-1942) y John Garstang (1876-1956), muchos de cuyos descubrimientos fueron respectivamente al University College London y al Museo de Liverpool. Pero todas estas excavaciones se realizaron con el apoyo financiero de suscriptores individuales quienes, a su vez, recibieron parte de las antigüedades halladas. El Instituto Francés de El Cairo realizó excavaciones y muchos de sus descubrimientos pasaron al Louvre y a otros museos franceses. El Museo de Bellas Artes de Boston financió el trabajo de George Reisner (1867-1942) en Nubia y Giza; enriqueciendo así sus colecciones; asimismo, el Museo Metropolitano de Nueva York mantuvo un equipo en Egipto, especialmente en Tebas, cuyos descubrimientos constituyeron la mayor parte de su colección. Las colecciones de los museos de Berlín y de Hildesheim se enriquecieron con el material encontrado durante las excavaciones alemanas. Huelga decir que la colección del Museo de El Cairo siguió creciendo gracias al trabajo de la Organización de Antigüedades Egipcias y a los acuerdos concertados con las instituciones extranjeras para compartir las obras de arte descubiertas; pronto llegó a albergar la mayor y más notable colección de antigüedades egipcias del mundo.

Tras el descubrimiento de la tumba de Tutankamón en 1922, se aprobaron normas nuevas y más restrictivas sobre la exportación de antigüedades y la distribución de los hallazgos; después de 1952 se prohibió la exportación de todas las antigüedades, con excepción de las que habían sido objeto del mencionado acuerdo de distribución. La política que ha seguido el Museo Británico y muchas otras instituciones ha sido la de adquirir, exclusivamente mediante la compra, objetos que hayan sido exportados legalmente de Egipto —siempre que haya pruebas que lo atestigüen— antes de la vigencia de estas disposiciones. ■

Museos y excavaciones: la recuperación del pasado

Hans D. Schneider

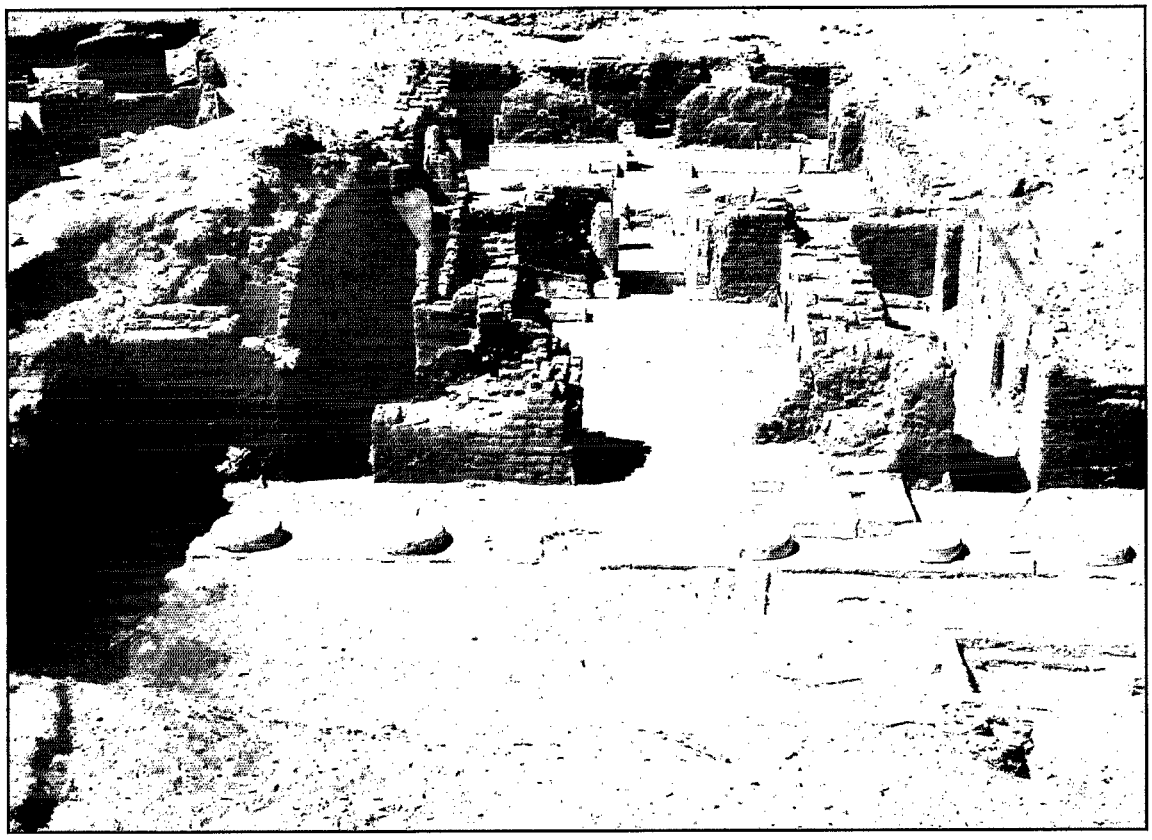
Muchos de los objetos que integran las colecciones de más remotas antigüedades egipcias fueron adquiridos sin ningún propósito científico. Con frecuencia se ignoran su origen y las circunstancias de su descubrimiento. Por consiguiente, el trabajo de campo —es decir, el estudio de los sitios arqueológicos del siglo XIX— es imprescindible para colmar las lagunas de información y comprensión. Hans Schneider describe aquí un proyecto de este tipo que se está ejecutando actualmente en la necrópolis de Saqqarah, en Menfis. El autor es conservador del Departamento de Antigüedades Egipcias del Museo Nacional de Antigüedades de Leiden (Países Bajos) y subdirector de la misión de Saqqarah. También es Presidente del Comité Internacional de Egiptología del ICOM.

Una de las tareas del conservador de un museo es estudiar constantemente los objetos que tiene a su cargo. Debe responder a preguntas tales como ¿por qué y cómo fueron producidos?, ¿cómo funcionaban en su contexto original?, ¿qué información proporcionan sobre las culturas y civilizaciones de las que proceden?, ¿qué mensaje transmiten a nuestra sociedad actual? Por último, pero no por eso menos importante, ¿de qué modo los adquirieron los conservadores que nos precedieron? Estas preguntas sobre la «verdad» de los objetos y las respuestas que pueden suscitar determinan en buena medida el programa de trabajo de los museos. Sólo la investigación detallada de las colecciones permite establecer políticas válidas para adquirir otros objetos, elaborar programas de conservación y presentar el material en exposiciones permanentes o temporales. Por ejemplo, cuando se trata de adquirir nuevos objetos —lo que constituye un requisito indispensable para mantener viva la colección y todo el museo—, debemos cerciorarnos de que los objetos que deseamos adquirir constituyen una contribución valiosa e importante para la colección, es decir, que colman una laguna o aportan nueva información. Para el egiptólogo que trabaja en un museo, el trabajo de campo constituye la mejor manera de obtener conocimientos nuevos sobre los objetos que tiene a su cargo. Actualmente, las excavaciones en Egipto sólo pueden tener por objetivo principal la recolección de nueva información y no la adquisición de los materiales excavados, pues los objetos deben permanecer en el país de origen y ser expuestos *in situ* o en las proximidades del lugar donde fueron descubiertos. Para muchos museos que poseen colecciones egipcias, el trabajo de campo en Egipto es una condición *sine qua non* y gracias a la comprensión, generosidad y buena voluntad de la Organización de Antigüedades Egipcias, equipos provenientes de muchos países se dedican cada año a esa tarea en la tierra de los faraones. En la actualidad, por lo menos 20 museos de Europa, Canadá y los Estados Unidos realizan actividades en este campo.

Varias excavaciones han sido organizadas por museos con una destacada tradición en el trabajo de campo. Algunos han sido la cuna de la egiptología: el Museo del Louvre en París, el British Museum en Londres, el Museo Egizio en Turín, los Staatliche Museen en Berlín y el Museo Nacional de Antigüedades de Leiden. Se podría decir que especialmente estos museos y otras antiguas instituciones museísticas europeas (en Bolonia, Florencia, San Petersburgo, Moscú y Viena) que albergan las colecciones más grandes y antiguas reunidas desde principios del siglo XIX, tienen por lema: *ad fontes*, es decir, retornar a las fuentes de sus colecciones. En otras palabras, volver a explorar los sitios donde poco después de la expedición napoleónica a Egipto de principios del siglo XIX, cientos de monumentos y objetos, que ahora se exhiben en viejos museos de Europa, pero también en Egipto, fueron desenterrados y mostrados, por regla general, sin recurrir al método científico. Numerosos objetos egipcios, muchos de los cuales figuran entre las más bellas obras de arte que ha creado la humanidad, han sido descubiertos por coleccionistas y comerciantes a quienes no les preocupaba ni el lugar ni las circunstancias de su descubrimiento.

El proyecto del Nuevo Reino de Menfis

Uno de los proyectos de excavación a largo plazo y en gran escala que se está realizando en Egipto y que ilustra este tipo especial de investigación de campo está a



© EES-Expedición del Museo de Leiden (P. J. Bomhof)

Tumba de Maya y Meryt en Saqqarah. Maya fue director del tesoro durante el reinado de Tutankamón, hacia 1330 a.C.

cargo de la *Egypt Exploration Society* de Londres y el Museo Nacional de Antigüedades de Leiden, y se centra en la necrópolis de Saqqarah, situada en Menfis. El objetivo de este proyecto no es abrir sitios nuevos, sino volver a investigar una zona ya excavada y saqueada, con vistas a localizar las tumbas de las que se extrajeron, sobre todo a principios del siglo XIX, miles de objetos adquiridos posteriormente por museos de Europa y Egipto. El Museo de Leiden cuenta con una valiosísima colección egipcia, muchas de cuyas piezas proceden de esta necrópolis de Menfis, la antigua capital de Egipto. Los objetos fueron adquiridos por el rey Guillermo I de Holanda poco después de la fundación del Museo en 1818. Muchos de ellos tienen un gran valor histórico y constituyen notables ejemplos del arte y la artesanía del Nuevo Reino, época en la que la civilización egipcia alcanzó su cenit. La mayor parte de la necrópolis del Nuevo Reino de Menfis se encuentra justo al sur de la pirámide escalonada de Djoser, en la meseta desértica occidental que domina el valle del Nilo, no muy lejos del sitio de la ciudad de Menfis, a unos 50 km al sur de El Cairo. Fue en este lugar, que ahora parece un paisaje lunar con cráteres y colinas —que de hecho corresponden a patios, capillas y pilares de grandes estructuras tombales en forma de templo hechos de piedra caliza y adobe, actualmente recubiertos por la arena del desierto—, donde se enterraba a la elite de Menfis. Ellos fueron los altos dignatarios que dejaron su impronta en la cultura de la época de los faraones del Reino Nuevo: Amenhotep III, Akenatón, Tutankamón, Ay y Horemheb (de la XVIII dinastía) y Sethy I y Ramsés II (de la XIX dinastía) que rigieron los destinos de Egipto en los siglos XIV y XIII a.C.

Menfis, una de las metrópolis más grandes y ricas del mundo antiguo, es ahora una zona de ruinas donde crecen las palmeras. En este lugar hubo palacios reales y oficinas administrativas, almacenes y talleres de artesanos y artistas, un puerto y el complejo arquitectónico del templo de Ptah, uno de los principales centros intelectuales y religiosos de Egipto. Ptah era el gran dios creador, protector de la creatividad intelectual y material y, por lo tanto, dios de los artistas. Dado que

la ciudad de las blancas murallas, como los egipcios denominaban a Menfis, ha quedado casi literalmente sepultada bajo el suelo fangoso del valle, el arqueólogo que se propone estudiar la vida, la religión y las artes de los antiguos pobladores de Menfis debe ante todo explorar la necrópolis en las colinas rocosas de Saqqarah.

Gracias a los documentos que han dejado los primeros exploradores, así como a los catálogos de ventas y subastas conservados en los archivos de los museos, se sabe que varias de las excavaciones efectuadas en esta necrópolis fueron empresas conjuntas: dos o más coleccionistas, o sus agentes, financiaban y supervisaban las excavaciones y recibían una parte de los objetos desenterrados; o bien procedían al trueque o a la compraventa de objetos entre ellos. Ésta es la razón por la cual muchos objetos pertenecientes a una misma tumba han ido a parar a distintas colecciones. Por ejemplo, Giuseppe di Nizoli, cónsul de Austria, se asoció con el cónsul de Suecia y Noruega, Jean d'Anastasy, para extraer objetos de la tumba de Amenhotep-Huy, alto funcionario del faraón Amenhotep III. Las piezas que obtuvo Anastasy fueron vendidas más tarde al museo de Leiden, junto con otros monumentos y objetos. La colección de Anastasy, integrada por más de 5.000 piezas, comprendía también tres estatuas funerarias de Maya, director del tesoro de Tutankamón, que han adquirido gran celebridad. La «excavación» parcial de la tumba de Horemheb, comandante-jefe de los ejércitos de Tutankamón, fue también una empresa conjunta en la que participaron varios coleccionistas, entre ellos el cónsul británico Henry Salt y tal vez agentes de Anastasy. De ahí el que los objetos de esa tumba se encuentren no sólo en Londres y Leiden, sino en muchos otros museos. Huelga decir que el proyecto anglo-neerlandés en curso no se limita únicamente a excavar y restaurar monumentos antiguos. La restitución de los elementos arquitectónicos y decorativos, tales como relieves, a sus lugares originales en las tumbas y la reconstrucción de los contenidos originales de las cámaras mortuorias (piezas en parte extraídas durante la excavación misma y en parte dispersas en diversas colecciones) constituyen un componente importante y puramente museológico de la investigación.

En busca de Maya

Uno de los principales objetivos de la expedición anglo-neerlandesa era situar la tumba de Maya y de su esposa Meryt, uno de los monumentos que figuran en el mapa de Richard Lepsius, célebre egiptólogo alemán, quien fue el primero en explorar la necrópolis de Menfis con métodos científicos en 1843. La localización de esta tumba fue probablemente indicada a Lepsius por Anastasy, quien unos decenios antes había extraído de ella las estatuas de Maya y de su esposa. Pero el primer monumento que la expedición anglo-neerlandesa descubrió en 1975 no fue la tumba de esta famosa pareja, sino la del rey, posterior el general Horemheb. Esta tumba, sin duda el principal monumento de esta parte de la necrópolis, parece haber sido el centro de un sector reservado para enterrar a los altos dignatarios del faraón Tutankamón y a sus inmediatos sucesores. La superestructura, construida como un templo e integrada por un pilón, patios de columnas y capillas, mide 50 × 15 metros. Los muros, de 3 a 4 metros de altura, estaban cubiertos por magníficos relieves de piedra caliza, muchos de los cuales permanecen en su sitio. Además de facilitar nuevos datos sobre la carrera de Horemheb, general y ayudante del joven rey Tutankamón, así como datos relativos

© EES-Expedición del Museo de Leiden (P. J. Bomhof)

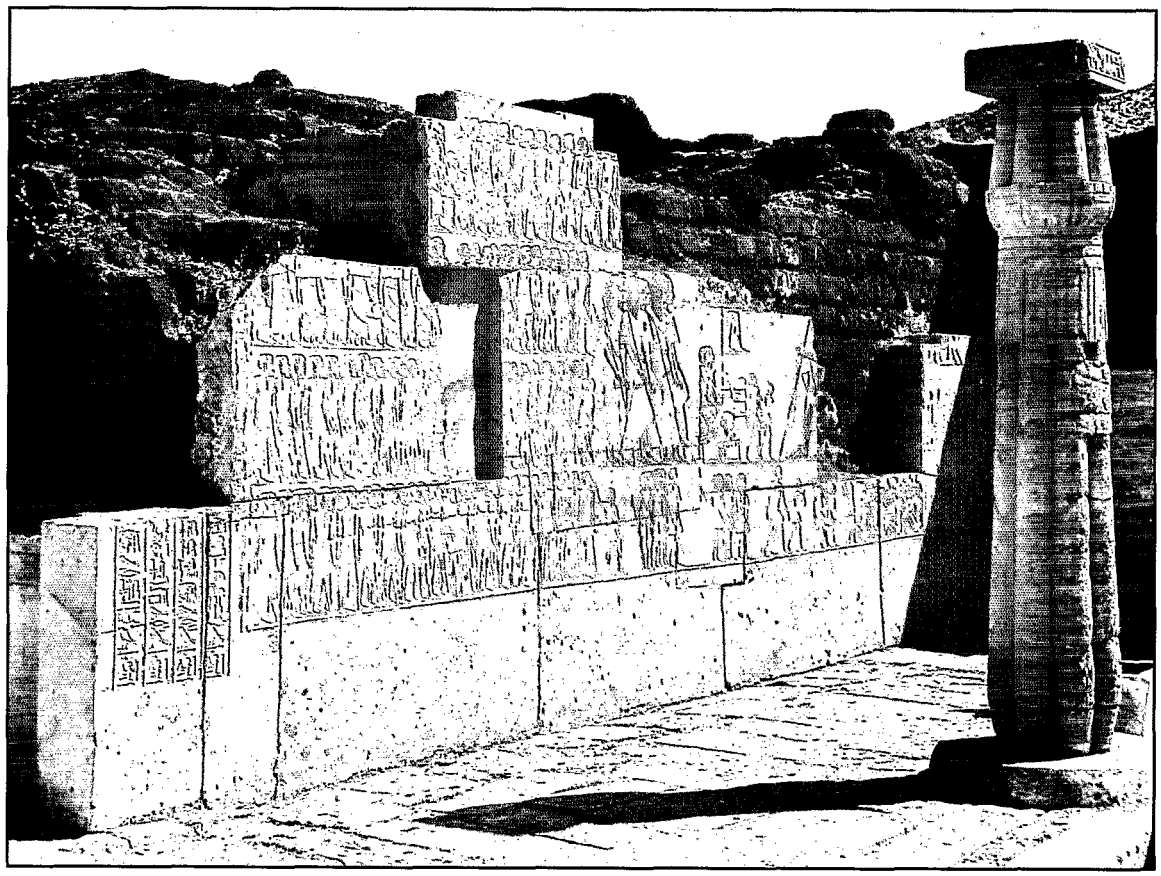


Fragmento de un relieve mural que muestra a Maya. Proviene de una cámara funeraria de Maya y Meryt, 22 m por debajo de la superestructura de la tumba.

a los cultos funerarios, la religión, el arte y la arquitectura en la región de Menfis, este descubrimiento reveló importante información sobre los lugares originales y la correlación de aquellos relieves que habían sido trasladados en el último siglo y que ahora están dispersos en 14 colecciones al menos. Entre estos relieves figuran las famosas escenas de jubileo del general Horemheb que se conservan en el museo de Leiden. Horemheb subió al trono de Egipto hacia 1330 a.C. y fue enterrado en el Valle de los Reyes en Tebas hacia 1306 a.C. Los hallazgos en los impresionantes subterráneos tallados en la roca de la tumba de Saqqarah en Menfis indican que una de las cámaras funerarias fue destinada a la reina Mutnodjemet, esposa de Horemheb.

A la excavación de la tumba de Horemheb, tanto tiempo perdida, siguió una serie de importantes descubrimientos que arrojaron luz sobre muchos objetos de museo. Sucesivamente se identificaron y excavaron las tumbas de muchos dignatarios, de cuya existencia se tenía conocimiento por estelas, estatuas, estatuillas funerarias *(shabtis)*, objetos de la vida cotidiana e inscripciones que se encuentran en colecciones de Egipto y el extranjero: la cámara funeraria de la princesa Baketanta, hija de Ramsés II; el complejo funerario de la princesa Tia, hermana del faraón Ramsés, y su marido, director del tesoro, que también se llamaba Tia; las tumbas de Khay, lavador de oro del Señor de las dos Tierras; Pabes, jefe de los arqueros de los comerciantes; Paser, escriba real y supervisor de las obras de construcción; Raia, gran músico de Ptah; Ramose, jefe de los arqueros del ejército, así como de Iurudef, escriba del tesoro y secretario de Tia. En 1986, al cabo de 12 años de trabajo, se descubrió la tumba de Maya y Meryt. Este descubrimiento, que constituye en sí mismo una aventura arqueológica, es extraordinario en muchos sentidos: la arquitectura de la superestructura, parte de la cual había contemplado Lepsius en 1843, se encuentra en bastante buen estado de conservación y los relieves murales se encuentran parcial-

© H. D. Schneider



Relieves murales que muestran a los prisioneros de países extranjeros, en el patio interior de la tumba menfita del General Horemheb (quien sirvió durante el reinado de Tutankamón, alrededor de 1330 a.C.) en Saqqarah.

mente en su lugar. Las mochetas del pilón que sirve de entrada al edificio están aún cubiertas de magníficos relieves pintados que representan a Maya y su esposa en compañía de otros familiares y miembros del personal al servicio de Maya. Las inscripciones relatan la carrera de Maya como director del tesoro, dándole el apropiado nombre de «Los dos ojos de la Casa del Oro». Maya fue ministro de Tutankamón y de Horemheb; en su calidad de director de la necrópolis real de Tebas, estuvo encargado del entierro del joven rey. Las cámaras mortuorias de Maya y de su esposa Meryt tienen todo el encanto de la realeza. Situadas a 22 m bajo el pavimento del patio, se accede a ellas por dos corredores y una escalera de caracol. Los relieves que cubren las paredes representan a Maya y Meryt oficiando ante el dios Osiris y otras divinidades. Todas las imágenes están pintadas de amarillo, color mágico que representaba el oro. En este entorno dorado quedó instalada la momia de Maya el noveno año del reinado de Horemheb (hacia 1325 a.C.). En la actualidad es posible contemplar las magníficas estatuas del gran hombre y de su esposa en el Museo de Antigüedades de Leiden. Estos monumentos estaban colocados originalmente sobre pedestales que fueron descubiertos *in situ* por la expedición en la superestructura de la tumba.

Investigación arqueológica y presentación museográfica

No sólo la egiptología como tal, sino las «ventanas» y talleres de esta ciencia, los museos, se benefician enormemente de la investigación moderna de viejos sitios muy explotados, como lo demuestran los descubrimientos más recientes en la necrópolis del Nuevo Reino de Menfis en Saqqarah. En 1993, la expedición anglo-neerlandesa redescubrió la tumba de Iniuia, supervisor de los rebaños de Amón y Gran Mayordomo de Menfis durante el reinado de Tutankamón. Los muros recubiertos de barro de una de las capillas están decorados con exquisitas pinturas y las paredes de la capilla central están cubiertas de hermosos relieves que representan a Iniuia, el dueño de la tumba, y a

su familia, y constituyen una representación de su carrera. Estas escenas revelan una gran influencia del estilo de Amarna, creado por el faraón Akenatón. Parte de esos relieves decorativos se encuentra en el Museo de El Cairo. La albardilla de la pequeña pirámide que coronaba antaño la capilla central se encuentra en el Louvre. En el mismo museo se conserva el impresionante sarcófago de Iniuia, donado al rey de Francia Luis XVIII. Dos pilares de la capilla central se encuentran en Berlín; descubiertos por Lepsius, fueron ofrecidos al rey de Prusia, junto con muchas otras antigüedades, por el virrey de Egipto Mohamed Alí. Un dintel de la misma capilla se encuentra en el Instituto de Arte de Chicago y la tapa del sarcófago de una estatuilla forma parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Boston. Una buena parte del complejo funerario de Pay y su hijo Raia, excavado en 1994, sigue intacta. Escenas pintadas y delicados relieves representan a los propietarios de la tumba, ambos encargados del harén real de Menfis. Otros monumentos procedentes de esta tumba se encuentran en Berlín, Bruselas, Florencia, Londres, Nueva York, París (el Louvre y el Museo Rodin) y Viena.

Gracias a la reconstrucción del contexto y emplazamiento original de los objetos procedentes de colecciones antiguas y descontextualizadas, éstos adquieren una nueva dimensión en la presentación museográfica. Ahora es posible en muchos casos hacer corresponder los objetos originales pertenecientes a las mismas tumbas o al equipo funerario de los mismos propietarios, pero que se encuentran dispersos en diversos museos del mundo. Por medio de fotografías, dibujos arquitectónicos, moldes e incluso de los propios objetos cuando se consiguen en préstamo, se puede presentar al público las «antiguas» piezas en una disposición nueva y más sugestiva. La información adicional que aporta la investigación de campo permite exhibir los objetos no ya sólo como bellos ejemplos del arte del Nuevo Reino de Menfis, sino como documentos arqueológicos más completos de la historia y la civilización de su época.

La expedición que trabaja en Saqqarah ha procedido a consolidar y restaurar la estructura arquitectónica de la mayoría de las tumbas del Nuevo Reino de Menfis; descubrimientos tales como relieves y elementos arquitectónicos han sido restituidos a sus lugares originales y se han restaurado las pinturas murales en las capillas de las tumbas. En el caso de la tumba de Horemheb, los especialistas de esa expedición han obtenido moldes de los relieves que se conservan en el extranjero y los han montado sobre las paredes para completar las escenas que destacan la carrera de Horemheb como general, antes de que fuera rey. El área, que estuvo enterrada bajo las arenas de las dunas y los restos dejados por los exploradores del siglo XIX, se fue convirtiendo en un museo al aire libre, a medida que avanzaban los trabajos de excavación y restauración. En el decenio de 1980, especialistas de la Universidad de El Cairo estudiaron otra zona del mismo sitio. Los colegas egipcios expusieron por lo menos 20 grandes estructuras tombales, algunas con pequeñas pirámides, que datan de la XIX dinastía. Varios de estos monumentos han sido restaurados parcialmente y otros están en espera de ser reconstruidos. El territorio explorado hasta ahora por ambos equipos de investigación representa sólo una pequeña parte de la necrópolis del Nuevo Reino. Las inscripciones (donde figuran los nombres y títulos de conocidas personalidades que vivieron y trabajaron en Menfis) y los rasgos estilísticos e iconográficos de muchas antigüedades que se conservan en el Museo de El Cairo y en otras colecciones permiten inferir que existen abundantes tesoros por descubrir en esta región de Saqqarah. En otras palabras, la reconstrucción del marco original de los objetos conservados en los museos provenientes de esta parte de Egipto no ha hecho sino comenzar. ■

El Museo de Nubia en Asuán

Informe de Museum Internacional

Lanzado con ocasión de un llamamiento internacional de la UNESCO el 3 de marzo de 1982, el Museo de Nubia en Asuán, cuya conclusión está prevista para finales de 1995 o comienzos de 1996, está llamado a ser el centro más importante de estudios científicos sobre la civilización nubia desde la antigüedad hasta la era moderna. El nuevo museo está situado en la cima de una colina rocosa de arenisca y caliza, en una zona histórica que contiene antiguas canteras egipcias y un mausoleo de la época fatimida. La superficie total de 8.486 m² está acondicionada de tal modo que refleja el cuadrado o rectángulo tradicional de las antiguas estructuras egipcias de la región, visible en la forma de los templos, las fortalezas y la arquitectura doméstica. El edificio de dos pisos es relativamente bajo y está equipado contra el calor y el deslumbramiento, además de contar con ascensores y servicios especiales para minusválidos. El techo y las fachadas son de piedra del lugar y se integran en el paisaje de terrazas de piedra escalonadas. La bóveda en catenaria, elemento característico de la arquitectura nubia desde tiempos prehistóricos, queda resaltada mediante su integración funcional en el diseño del museo, sobre todo en el techo que cubre el porche de la entrada principal y en las claraboyas que filtran la luz solar a través de un vidrio térmico. Entre el museo y la mezquita fatimida vecina se ha acondicionado un área de exposición al aire libre en la que se exhibirán objetos arqueológicos de grandes dimensiones y se presentará una cueva con animales prehistóricos y una aldea nubia.

El museo ilustrará la historia de la región desde los tiempos prehistóricos has-

Entrada al museo.

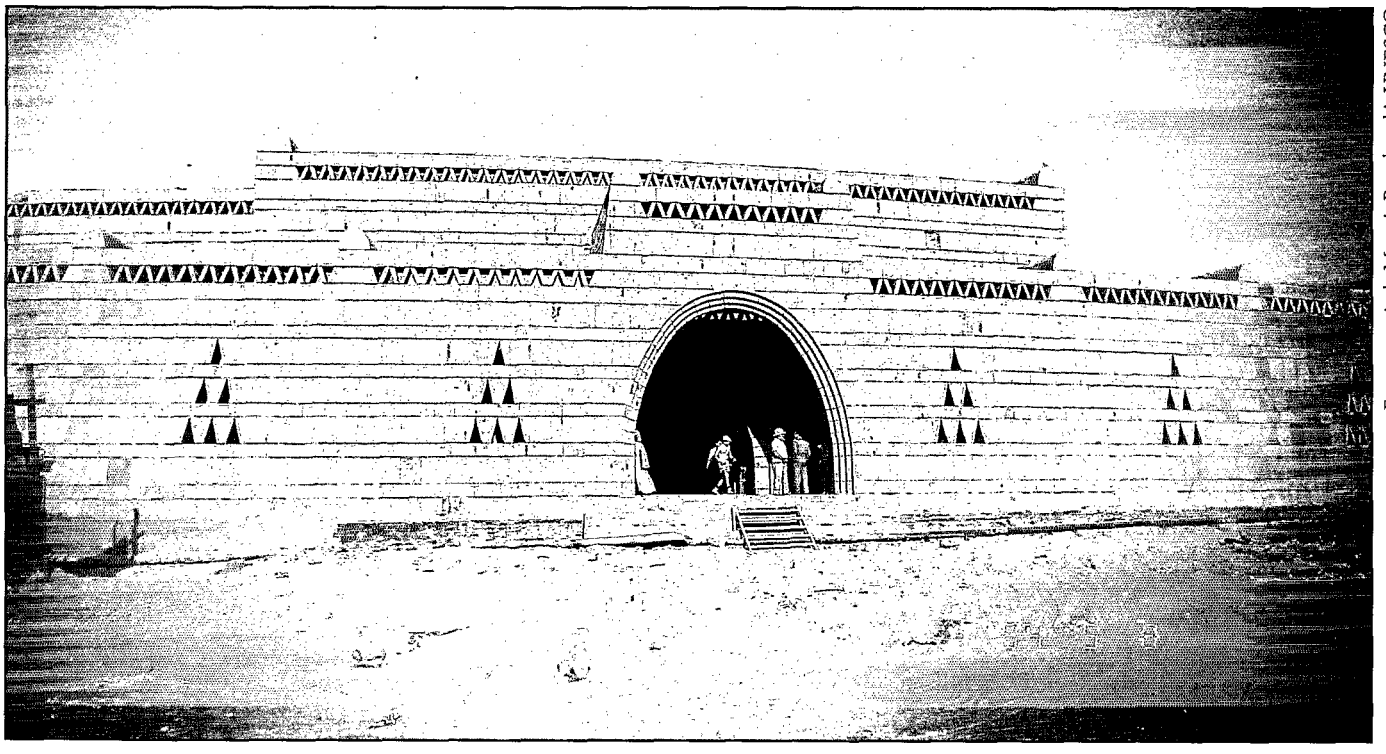


Foto: cortesía de Mounir Bouchenaki, UNESCO

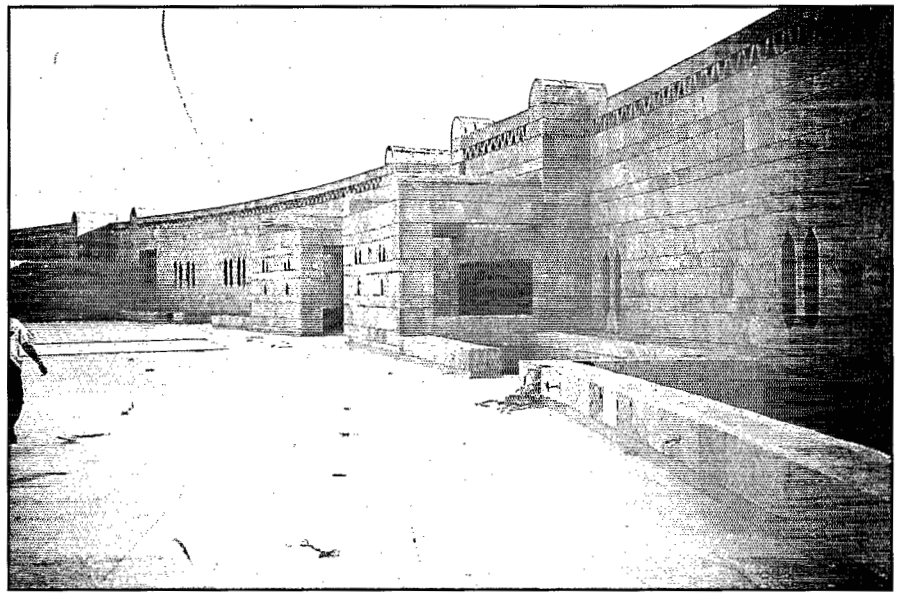


Foto: cortesía de Mounir Bouchenaki, UNESCO

La terraza del museo domina el paisaje circundante.

ta la construcción de la gran presa de Asuán y en él se expondrán principalmente colecciones arqueológicas, tanto de objetos como de documentos, que remontan hasta la época islámica, así como material etnográfico. Es posible que también se presenten grafitos prehistóricos y elementos arquitectónicos sacados de su contexto original. La exposición destacará las características propias de Nubia, una región que desempeñó un papel primordial en las relaciones entre el área mediterránea y el África central, y comprenderá los siguientes temas: el entorno nubio y su origen; la prehistoria; la época primitiva nubia; la época de las pirámides; el Imperio Medio y el período medio nubio; el imperio nubio y el período hicso (siglo XVI a.C.); el Imperio Nuevo: Nubia bajo la dominación egipcia; la vigésima quinta dinastía «etíope»; la ocupación meroítica de la Baja Nubia; los últimos paganos: los gobernantes de Ballana y Qustul (siglos V y VI d.C.); la Nubia cristiana y la Nubia islámica (1500-1800 d.C.). El personal del museo está preparando la lista de las piezas que se expondrán en su día.

Para poder cumplir sus funciones científicas y educativas, el museo albergará un laboratorio de restauración, que incluye un equipo de fluorescencia por rayos X; un laboratorio fotográfico; equipo informático moderno; una biblioteca sobre la historia nubia y la Campaña de Nubia, así como equipo y material para la preparación de un programa educativo audiovisual. Siguiendo una recomendación del Comité Ejecutivo del Museo de Asuán, que la UNESCO convoca regularmente, el ICOM organizó la formación del personal de categoría superior a partir de mayo de 1993. Los seis candidatos seleccionados para ocupar los puestos más importantes fueron enviados a

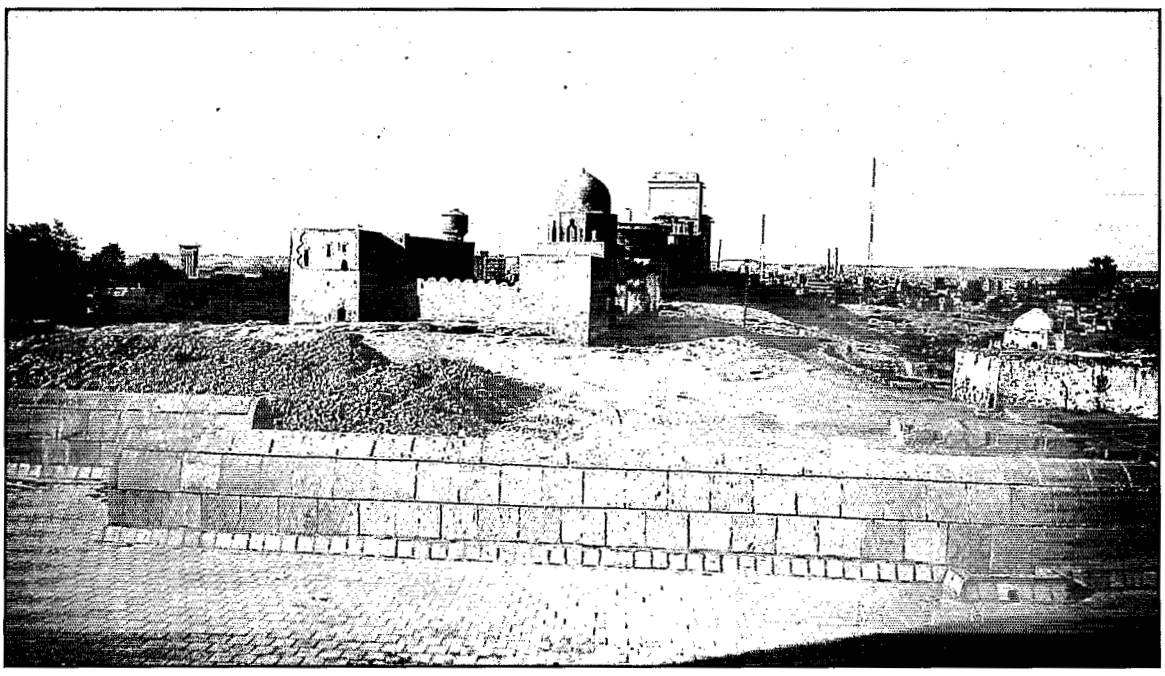


Foto: cortesía de Mounir Bouchenaki, UNESCO

Vistas del mausoleo fatimida y de la moderna ciudad de Asuán.

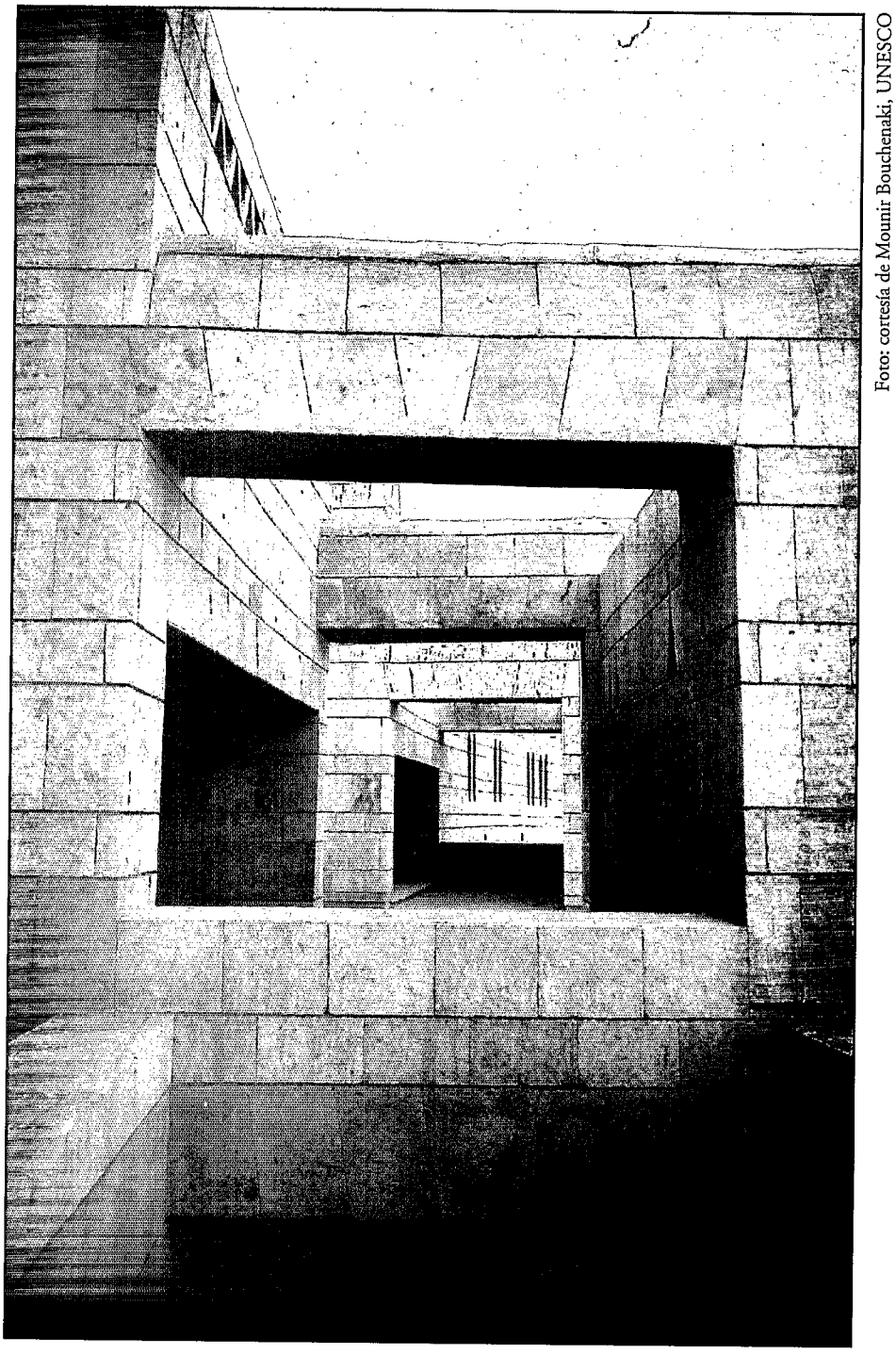


Foto: cortesía de Mounir Bouchenaki, UNESCO

Detalle arquitectónico de la terraza.

distintas ciudades del extranjero por un período de seis meses. El ICOM coordinará también la formación ulterior que se realizará *in situ.*

El museo presentará una visión panorámica de la región, que no sólo tiene sus propios modelos culturales bien definidos y un rico patrimonio tanto mueble como inmueble, sino que en los tiempos modernos ha sido transformada profundamente debido a la construcción de la gran presa de Asuán y ha sido el escenario de una campaña arqueológica internacional bajo los auspicios de la UNESCO, que fue única en su momento. La reciente creación de la Asociación Internacional de Amigos de los Museos Egipcios permitirá que la comunidad internacional siga participando en la labor del museo. ■

La informatización de las colecciones egipcias del Louvre[1]

Christiane Ziegler

La informatización de las colecciones egipcias del Louvre ha creado un instrumento de investigación y de conocimiento único en el mundo. Christiane Ziegler es directora de conservación, encargada del Departamento de Antigüedades Egipcias del Louvre y profesora de arqueología egipcia de la Escuela del Louvre. Dirige la misión arqueológica en Saqqarah, en la región de El Cairo, y es miembro del Comité Internacional de la UNESCO para los nuevos museos de Asuán y El Cairo.

Con sus 55.000 obras, el Departamento Egipcio del Museo del Louvre alberga una de las más bellas colecciones del mundo, gracias a la cual el visitante puede recorrer 4.000 años de arte e historia. Se suele olvidar que en el origen de la colección se encuentra Jean-François Champollion, el hombre que en 1822 descifró la escritura jeroglífica y fundó la egiptología. En efecto, el 15 de mayo de 1826, una ordenanza firmada por Carlos X creaba en el museo real del Louvre una división de monumentos egipcios y nombraba conservador a Champollion. Contra lo que suele creerse, el museo nada debe a la famosa campaña de Egipto dirigida por Napoleón en 1799. Su núcleo está constituido por una colección



© Musée du Louvre, París

Vista de un conjunto de salas en el Museo Charles X. El primer museo egipcio fue creado bajo la dirección de Jean-François Champollion.

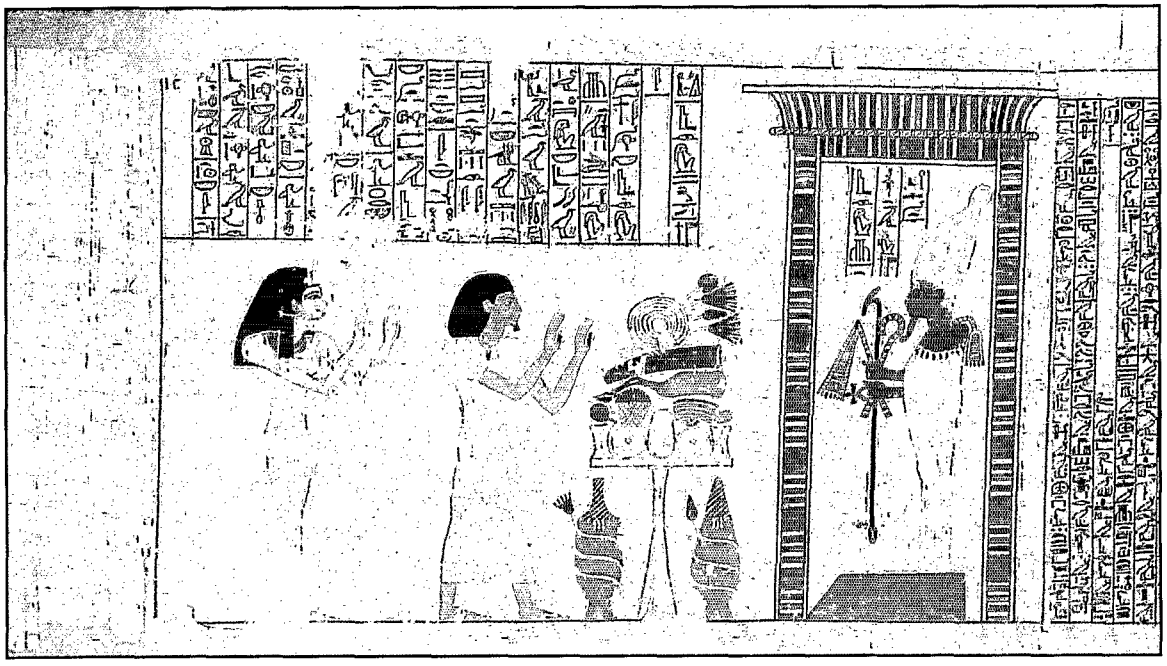
excepcional reunida por Henry Salt, el cónsul de Inglaterra, y comprada por Francia por iniciativa de Champollion. En 1832, a la muerte del pionero de los egiptólogos, el Louvre poseía un departamento egipcio de más de 9.000 piezas inspirado en concepciones museográficas revolucionarias. Desde entonces las salas han continuado embelleciéndose y las colecciones enriqueciéndose gracias a las donaciones, las compras y el reparto de los objetos obtenidos de las excavaciones, generosamente concedidos por Egipto a las numerosas misiones arqueológicas que no han cesado de trabajar en las orillas del Nilo. Debido a la importancia numérica de la colección y a su gran diversidad, resultaba larga y poco fácil la explotación del fichero manuscrito pacientemente elaborado por los conservadores según métodos tradicionales. Compuesto de varias decenas de millares de fichas de identificación —una para cada obra, con sus números de inventario, fotografías, la copia de inscripciones, descripciones y elementos de bibliografía—, el fichero completaba valiosamente los libros de inventario antiguos y menos sistemáticos.

Partiendo principalmente de ese fichero, el Departamento de Antigüedades Egipcias ha elaborado la base de datos informatizada bautizada con el nombre «Pharaon», que empezó a funcionar en 1975. En ella se hallan catalogados actualmente más de 37.000 objetos, es decir, más de las tres cuartas partes de la colección. El proyecto tiene por origen el deseo del Ministerio de Cultura de proteger el patrimonio cultural mediante la catalogación y el estudio de las obras de carácter artístico, arqueológico o etnológico. La informatización de las colecciones egipcias es pues parte de una empresa de alcance nacional, lo que explica por qué la elección de los soportes físicos y lógicos dependió directamente del Ministerio de Cultura: el departamento trabaja con el centro de cómputo del ministerio, equipado con una computadora central Bull DPS 8. El sistema operativo es el sistema UNIX. El departamento posee dos terminales con impresora instalados en sus oficinas, conectados a la computadora central por medio de la red telefónica «transpac». El soporte lógico utilizado es el de investigación documental MISTRAL V5, elaborado por la sociedad Bull.

El instrumento informático se ha impuesto debido al número de obras y análisis que hay que tener en cuenta, así como al cuantioso volumen y la dispersión de la información correspondiente. Como en todas las grandes colecciones egiptológicas, los 55.000 objetos conservados en el Louvre son muy heterogéneos: muros de templos, capillas y estatuas colosales se codean con estelas y papiros con inscripciones, jarrones y amuletos anepigráficos, escarabajos, restos humanos, animales, alimentos, etc. En este contexto, la informática impone ciertas exigencias, que no son siempre obstáculos, sino que de hecho pueden contribuir al progreso de la investigación. Así, la masa de información que hay que procesar es tal que obliga a seleccionar lo esencial. La informatización implica igualmente la utilización de un vocabulario normalizado. Los métodos utilizados para registrar y luego procesar la información se pueden dividir en tres subsistemas: la elaboración de sistemas descriptivos, la constitución de bases de datos documentales y la investigación documental.

El sistema descriptivo

La elaboración del sistema descriptivo y de los léxicos utilizados ha dado lugar a la reflexión más fecunda. La información



© Musée du Louvre, París

Detalle del Libro de los Muertos, *de autor anónimo: el muerto y su esposa rinden homenaje al dios Osiris, quien se encuentra de pie bajo un dosel. Papiro atribuido al período del Nuevo Imperio.*

referente a una pieza dada se organiza en campos, es decir «en criterios de análisis comunes a toda obra que pertenezca a un ámbito particular[2]». Aunque un sistema de este tipo es más fácil de utilizar cuando se aplica a una sola categoría de objetos —por ejemplo, las estelas o los escarabeos—, en el caso que nos ocupa el objeto de investigación fue la totalidad de la colección, lo que dio por resultado la creación de un nuevo instrumento, la parrilla de análisis (véase pág. 26). En ella, la descripción de un objeto se organiza en 50 campos definidos por un indicador de 4 ó 5 letras y no se limita únicamente al inventario de las obras, es decir, a su identificación, el material del que están hechas, sus dimensiones, datación o localización. Por el contrario, toma en cuenta además criterios de investigación utilizados en arqueología e historia del arte. Exceptuando las categorías reservadas a la gestión de la colección, la parrilla de análisis es el resultado de una interrogación global sobre las cuestiones que se imponen con carácter prioritario al investigador actual, así como sobre las respuestas que pueden proporcionarle las obras conservadas en el museo.

Cada pieza analizada según ese sistema descriptivo da lugar a la elaboración de una ficha informática que va a alimentar la base documental. Los campos definidos son de naturaleza diferente: las rúbricas escritas con mayúsculas utilizan un vocabulario normalizado, palabras clave sometidas a una sintaxis rigurosa; las escritas con minúsculas admiten un texto libre no sometido a las exigencias de normalización; por último, otras son numéricas. Las listas de palabras clave constituyen léxicos reunidos en el tesauro del Departamento Egipcio. La elaboración de cada léxico ha requerido una actividad de clasificación considerable y algunos han dado lugar a un trabajo sobre el lenguaje egiptológico mismo. Partiendo de los términos utilizados por la ciencia contemporánea, la necesidad de jerarquizar los términos o de conferirles un sentido muy preciso ha llevado a seleccionar algunos, excluir otros y crear términos específicos y tipologías inéditas; se han cuestionado ciertos sistemas de clasificación tradicionales. La extrema rigidez que engendra necesariamente un sistema semejante se ha visto compensada por la creación de relaciones de sinonimia.

Hoy, el tesauro del departamento comprende 12.612 descriptores, pero su número varía día a día debido a la introducción de términos nuevos y a la supresión de otros. Esto se debe a que la constitución de este tesauro no se ha efectuado de una sola vez ni de manera lineal, sino que constituye un diálogo

permanente entre la teoría y la práctica. Marcos muy sucintos han servido de base para ciertos léxicos que la experiencia ha enriquecido a medida que se informatizaban los objetos: este es el caso de la tipología de los jarrones, donde ha habido que elaborar todo un vocabulario de uso interno, utilizando términos significativos, tales como jarrón «cacahuete» para la época predinástica, «tulipán» Kerma, etc. La lista de coleccionistas aumenta con el transcurso del tiempo. Inversamente, ciertas obras de referencia o léxicos totalmente importados resultan demasiado ricos para ser utilizados íntegramente durante el análisis de la colección, por ejemplo, el léxico EPOQ, inspirado en la *Cambridge Ancient History*[3], y el léxico DECV, basado en los emplazamientos referidos por Porter y Moss[4]. A pesar de sus imperfecciones, la parrilla de análisis y el tesauro, obra colectiva de todo un departamento, siguen siendo pioneros en su campo. Estos nuevos instrumentos, cuya eficacia y valor se comprueba en el transcurso de los años, están a la disposición de la comunidad científica. La base de datos «Pharaon», interrogada cotidianamente para uso interno, pero accesible también para los egiptólogos del mundo entero que lo solicitan por intermedio del servicio de documentación del Departamento de Antigüedades Egipcias, se beneficia de los considerables medios que la informática pone a disposición de la investigación documental. De la masa de 37.000 objetos registrados, se pueden seleccionar los documentos correspondientes a una cuestión determinada. La interrogación primaria sobre una combinación lógica de palabras clave, pertenecientes a uno o a varios léxicos asociados a diferentes campos, puede estar constituida por varias cuestiones independientes cuyas respuestas se combinan eventualmente entre sí. Una investigación «secundaria» puede afinar los resultados. Las posibilidades ofrecidas son infinitas y la ganancia de tiempo considerable.

Una consulta simple y rápida

El año 1993, bicentenario de la apertura del Louvre, fue una ocasión para que la base «Pharaon» «cambiara de piel[5]». El museo contaba desde hacía poco con un servicio informático propio y estimula a los departamentos a elaborar aplicaciones en la red interna. Asimismo, en el marco de la operación «Gran Louvre», se asignaron cuantiosos fondos al sector de la informática. Sin poner en tela de juicio el contenido científico de la base ni su utilidad, la reflexión tuvo por objeto la conveniencia de hacer accesible la información al mayor número de personas y permitir su consulta rápida. Una vez estudiado el problema, la solución aceptada como la más eficaz y la menos costosa para asociar una base de datos textual con un banco de imágenes fue transferir regularmente parte de los datos contenidos en MISTRAL a una base de datos instalada en una red local que funciona bajo *Oracle*, además de la elaboración de un soporte lógico de consulta y la creación de un módulo *Windows* de visualización. Se determinaron tres etapas para esta aplicación: la recuperación de los datos obtenidos de MISTRAL, la transferencia de esos datos a una base *Oracle* y, por último, la consulta y la modificación de dichos datos. La finalidad era crear una nueva base, más ligera, sin tener que volver a incorporar la información. De los 48 campos del sistema MISTRAL, catorce fueron considerados como los más apropiados para definir una obra: inventario, denominación, título, descripción, decorado, texto, nombre propio, material, di-



© Musée du Louvre, París

Estatua de diorita de la diosa Sejmet, procedente de Karnak. XVIII Dinastía, atribuida al reinado de Amenofis III.

mensión, descubrimiento, datación, museo, reseña histórica y referencia MISTRAL. La recuperación de los léxicos jerarquizados de esos campos ha sido el punto fuerte de la operación a fin de conservar las relaciones de jerarquía y de sinonimia que mantienen entre sí los términos dentro de un mismo léxico. Los usuarios han pedido que el sistema ofrezca buenos resultados en términos del tiempo de acceso a la información, una gran ergonomía y facilidad de uso del instrumento y, sobre todo, la posibilidad de efectuar la investigación asociando las palabras clave con los operadores «y», «o», «sin», «excepto». La impresión de los resultados es posible en forma completa (los catorce campos) o en forma resumida (inventario, denominación, material, emplazamiento, referencia). En esta base de uso interno se ha añadido un campo denominado *emplazamiento,* que se puede incorporar, modificar, consultar e imprimir localmente y en tiempo real, lo que brinda la posibilidad muy valiosa de administrar informáticamente el movimiento de las obras en un momento en que, como parte de la operación Gran Louvre, el departamento está en pleno despliegue de las colecciones. Por último, sería conveniente agregar nuevos campos más confidenciales tales como *trabajo de restauración* y *valor del seguro,* de gran utilidad para administrar los múltiples préstamos a las exposiciones.

Desde hace varios años era patente la necesidad de valorizar la base MISTRAL mediante el añadido de imágenes. Para realizar esta operación, el Servicio Informático del Louvre eligió la opción del escanógrafo: actualmente se está efectuando el escanografiado del fichero manuscrito del departamento, completado siempre con fotografías en blanco y negro. El acceso a la imagen se realiza mediante un módulo *Windows* y la referencia a la ficha MISTRAL sirve de enlace entre la base de datos textual y la imagen. Desde ahora, los miembros del personal de conservación del Departamento Egipcio tienen acceso a las principales informaciones referentes a los 37.000 objetos del departamento a partir de microcomputadoras PC 386 ó 486 equipadas con *Windows 3.1,* que están conectadas a la red del Louvre (Ethernet 10 Base T, 10 Mb/segundo). Una consulta simple y rápida, la gestión del emplazamiento de las obras en tiempo real y la visualización de una foto del objeto son las principales ventajas de esta mutación, de la que se pueden beneficiar igualmente los investigadores exteriores al museo, mediante una simple solicitud al responsable del departamento o por intermedio del servicio de documentación.

Facilitar la circulación de información científica y establecer conexiones entre las diferentes bases de datos constituye, en efecto, el camino del futuro. El Departamento de Antigüedades Egipcias del museo del Louvre está realizando dos proyectos que van en ese sentido. El primero, emprendido por iniciativa de la Dirección de Museos de Francia, tiene por ambición establecer una gran base nacional que reúna los datos de todas las colecciones arqueológicas de los museos franceses y permita su consulta a partir de terminales conectados con las computadoras del Ministerio de Cultura. Por sus principios, esta base es perfectamente comparable con otra del mismo ministerio actualmente en funcionamiento, la base de datos «Joconde» (pinturas, esculturas, dibujos), e integraría una parte de la base MISTRAL. Conectada con INTERNET —una especie de cooperativa mundial que reagrupa a varios millares de redes con vocación científica o universitaria—, esta nueva base de datos podría ser consultada al cabo de cierto tiempo

Pauta de analisis de la estatua de la diosa-leona sejmet

```
REF    :  AE006332
INV    :  A  4-N  4
DENO   :  ESTATUA
DESC   :  SEJMET (DIOSA CON CABEZA DE LEONA, SENTADA,
          COLLAR OUSEKH, PELUCA TRIPARTITA, DISCO SOLAR
          CON UREUS, TENANTE, SIGNO DE VIDA)
PDES   :  SEGÚN TEXTO
ETAT   :  SIN BRAZO IZQUIERDO
INSC   :  JEROGLÍFICO
TEXT   :  DEDICATORIA-NOMBRE DE CORONAMIENTO-NOMBRE DE
          NACIMIENTO
ONOM   :  AMENOFIS III-SEJMET
DECV   :  KOM EL HEITAN (?)
EPOQ   :  AMENOFIS III
PDAT   :  SEGÚN TEXTO
MATR   :  DIORITA
TECH   :  ALTO RELIEVE
DIMS   :  189,5 altura
LOCA   :  PARÍS
EDIF   :  PARÍS MUSEO DEL LOUVRE AE
PROP   :  PARÍS MUSEO DEL LOUVRE AE
BIB    :  YOYOTTE (BULL. SOC. FR. D'EG., 1980, T. 87, 88,
          p. 47, CITA) -VANDIER (MANUAL, 1958, T. III, p.
          383, CITA) - GAUTHIER (AN. SERV. ANTIGÜEDADES,
          1919, T. XIX, p. 383, CITA)

Procedimiento o etapa de investigación 2.
```

—con reserva del derecho de acceso—, por el conjunto de la comunidad INTERNET, tal como ocurre hoy con «Joconde».

El segundo proyecto es solamente de carácter egiptológico. Emprendido bajo los auspicios del Comité Internacional para la Egiptología del ICOM (CIPEG), cuenta con el concurso activo del grupo «Informática y Egiptología», sección de la Asociación Internacional de Egiptólogos animada por Nicolas Grimal, Director del Instituto Francés de Arqueología de El Cairo, y Dirk van der Plas, profesor de la Universidad de Utrecht (Países Bajos). En este marco se está elaborando desde hace seis años, bajo la coordinación de Dirk van der Plas, un tesauro multilingüe (alemán, árabe, francés, inglés), directamente inspirado en el tesauro del museo del Louvre. Este nuevo tesauro permitirá la conexión de las bases de datos existentes o en curso de elaboración en algunas de las grandes colecciones egiptológicas (museo de El Cairo, Louvre, Leiden, Moscú, San Petersburgo, Turín, etc.), siendo además accesibles a los investigadores exteriores. Paralelamente, se está investigando un soporte de fácil utilización y uso gratuito, heredero del soporte lógico CDS ISIS que la UNESCO elaboró y proporcionó gratuitamente hace varios años. Más allá de las fronteras y de las particularidades, tales proyectos satisfarán sin duda alguna todos los deseos de los usuarios, tanto dentro como fuera de la comunidad científica. ■

1. Deseo expresar mi agradecimiento especialmente a Sylvie Guichard, ingeniera de estudios del Departamento de Antigüedades Egipcias y responsable de la documentación informatizada, a quien este artículo debe mucho, así como a Bruno Zeitoun, jefe del proyecto de informatización del Museo del Louvre.
2. Sylvie Guichard, «Informatisation des collections égyptiennes du Musée du Louvre», *Informatique et égyptologie* (París), vol. 1, 1990, págs. 51-62.
3. *The Cambridge Ancient History*, vol. I, (Part 2, Early history of the Middle East), Cambridge, Cambridge University Press, 1971.
4. B. Porter y R. L. B. Moss, *Topographical bibliography of ancient Egyptian hieroglyphic texts, reliefs and paintings*, 8 vols., Oxford, Warminster, 1939-1988.
5. Sylvie Guichard, «1993: la base Pharaon fait peau neuve», *Informatique et égyptologie* (Utrecht/París), vol. 4, 1994, págs. 65-68.

El *Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum:* definir estándares para la documentación

Arne Eggebrecht y Regine Schulz

El Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum *tiene por objetivo la publicación de información científica sobre las antigüedades egipcias en un contexto internacional, basándose en reglas y procedimientos normalizados. El espíritu que orienta este monumental esfuerzo es Arne Eggebrecht, directora del Roemer- und Pelizaeus-Museum en Hildesheim (Alemania), miembro fundador y ex presidenta del Comité Internacional de Egiptología (CIPEG) del ICOM, de cuyo consejo de administración es miembro permanente. Regine Schulz, su colaboradora científica, comparte su tiempo entre el Pelizaeus Museum y la Universidad Ludwig-Maximilians en Munich, y también es miembro del CIPEG.*

A fines de los años 60 se inició un debate sobre normas documentales para las publicaciones científicas que tienen por objeto las piezas egipcias existentes en los museos y las colecciones. La compatibilidad entre diferentes normas de documentación ha sido y sigue siendo uno de los principales problemas en este debate, como lo es la utilización variable de términos. Por esta razón se creó un grupo de trabajo en el marco del Comité Internacional de Egiptología (CIPEG) del ICOM y en la International Association for Egyptology (IAE). El resultado fue la creación de una norma especial con un nivel óptimo de compatibilidad en materia de datos. El nombre de los estándares, de las publicaciones utilizadas por ellos y del grupo de trabajo mismo es el *Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum* (CAA). Aunque siempre es difícil normalizar datos científicos, hasta ahora el proyecto ha producido buenos resultados.

Los estándares se basan en los siguientes requisitos:

1. El catálogo debe presentar el material de manera compacta, diferenciada y completa.
2. La rápida localización de algunos objetos debe ser posible sin una larga búsqueda.
3. El catálogo debe ser completo o susceptible de ser completado.
4. Es igualmente importante que tanto las grandes como las pequeñas instituciones puedan consultar fácilmente el catálogo. Esto significa, una vez más, que el precio del catálogo no debe ser muy alto.
5. El catálogo no debe contener comentarios o análisis detallados, porque se convertiría en algo muy voluminoso.
6. Todos los objetos deben ser ilustrados con suficiente calidad.

Para satisfacer estas exigencias, el grupo de trabajo creó especificaciones para la publicación de hojas sueltas sobre antigüedades egipcias, con algunos cambios en los últimos años. El catálogo del CAA ofrecerá todos los datos específicos de cada pieza en forma concisa y con tantas fotografías como sea posible. El catálogo aparecerá por entregas individuales con un número arbitrario de hojas sueltas con una cobertura estándar especial en relación con el tamaño, la diagramación y la calidad del papel. Las hojas pueden clasificarse según la localización de los objetos (museo y número de inventario). Se elaborarán índices para facilitar la consulta del contenido de las entregas. En general, la información para cada bloque se especifica como sigue:

A. Portada

Tiene un estándar fijo con la denominación internacional, la nacional, el nombre del museo con su localización y el número de la entrega, el año de publicación y el editor.

B. Texto

B1. *Localización.* Lugar y museo. Si el espacio asignado no es suficientemente grande, hay que utilizar abreviaciones.

B.2. *Número de inventario.* Indicación del número o de la combinación número-letra que garantiza, en combinación con la localización, la identificación precisa del objeto. Cualquier otro número debe registrarse bajo «Tratamiento detallado» (B10).

B3. *Paginación.* Se refiere únicamente a las hojas del catálogo (texto y láminas) para cada objeto y comprende dos números separados por una barra oblicua: la paginación consecutiva y el número total de hojas consagradas al objeto en cuestión.

B4. *Denominación del objeto.* Particularidades del objeto con sus características esenciales: tipo de objeto; nombre, si

lo tiene; fragmento conservado; detalles especiales; caracterización de la inscripción, si la tiene, etc.

B5. *Datación.* En este bloque se señala la datación del objeto de la manera más exacta posible. Las fechas se deben consignar entre corchetes. Si la fecha es problemática, irá seguida de un signo de interrogación entre paréntesis.

B6. *Proveniencia.* Lugar de proveniencia, sitio, edificio (si es el caso), número de la tumba o «proveniencia desconocida». Tipo de proveniencia: descubierto en la superficie, excavación (nombre de la institución responsable). Fecha del descubrimiento: año. La fecha debe ponerse entre corchetes. Persona (excavador que lo encontró, director de la excavación, etc.): nombre («por» + nombre). Información más detallada se puede especificar completamente en «Tratamiento detallado» (B10).

B7. *Detalles de la adquisición.* Tipo de adquisición: compra, donación, intercambio, división o «adquisición desconocida». Fecha: año solamente. Vendedor: nombre (con «de» añadido), lugar. Intermediario: nombre (con «por medio de» añadido), lugar. Agente (del museo o del coleccionista): nombre (con «por» añadido). Propietarios anteriores (incluyendo la localización y las fechas) y particularidades adicionales (se pueden presentar detalles adicionales, cuando es necesario, en «Tratamiento detallado»).

B8. *Material.* Especificación (en términos comúnmente utilizados, añadiendo, si es necesario, el término técnico preciso). Cuando el objeto está compuesto de varios materiales, se indicará solamente el material básico o se utilizará una denominación colectiva. El color propio del material (descripción exacta según la carta Munsell, cuando es posible). Características peculiares. Condición. Proveniencia (cuando se conoce de manera inequívoca). Se pueden consignar datos pormenorizados (dilucidación de la denominación colectiva utilizada, resultados del análisis, etc.) en «Tratamiento detallado»).

B9. *Medidas.* Principales dimensiones (máximos): peso, longitud o anchura, profundidad, diámetro. Todas las medidas se consignan en centímetros (cm). Las medidas de las partes aparecen registradas en «Tratamiento detallado»).

B10. *Descripción detallada del objeto.*
- B10a. *Descripción* (general).
- B10b. *Representación(es) y texto(s).*
- B10c. *Comentarios.*
- B10d. *Detalles técnicos.*
- B10e. *Historia del objeto.*
- B10f. *Fotografías, dibujos, estampados, moldeados, reproducciones, documentos.*
- B10g. *Bibliografía.*
- B10h. *Literatura.*
- B10i. *Compilador.*

C. Referencia de edición en cada hoja

Según los requerimientos técnicos de los editores y bibliotecarios, así como para la compilación de índices, cada hoja debe tener una referencia de edición consignada en la parte inferior derecha de B10. Ella incluye: la denominación del museo u organismo, o una referencia completa análoga a la de la portada, número de entrega de las hojas del CAA del museo y el número consecutivo de la hoja.

D. Ilustraciones

El tipo (fotografías, dibujos) y número de ilustraciones que se presentan deben ser suficientes para garantizar una publicación visual completa de la pieza en cuestión (incluyendo los detalles), de manera que se presente información científica re-

levante. Especialmente en la descripción de las esculturas en alto relieve, por regla general es preciso ofrecer tres vistas. Los objetos más pequeños se deben reproducir a una escala no mayor de 2:1. Se pueden publicar ilustraciones de varios objetos en una misma hoja, pero hay que numerarlos consecutivamente para facilitar la referencia. Cuando es necesario, se puede indicar los respectivos números de los negativos, número de orden, etc.

E. Índices
Cada entrega del CAA incluye cierto número de índices.

F. Series
Un gran número de objetos homogéneos (piezas producidas en masa) se pueden publicar en una sola página del CAA de la manera siguiente: un objeto sirve de prototipo y los datos en B2-10b se referirán a él. Un asterisco (*) agregado al número de inventario en B2 indicará la presencia de otras piezas similares.

Entre B10b y B10c se agregará una nueva división denominada «Otras piezas similares». Para cada pieza individual se debe consignar los siguientes datos: número de inventario, medidas, discrepancias y divergencias con el prototipo en relación con la apariencia, proveniencia, estado de conservación, etc. Además, cada objeto ha de ir acompañado de una foto. El texto puede escribirse en alemán, francés o inglés.

Doce museos de Cuba, Europa y los Estados Unidos han participado hasta ahora en el proyecto.

Se ha planteado la cuestión de si las publicaciones, especialmente las de ciertas dimensiones, deberían ser accesibles solamente en soporte papel o también en soportes electrónicos. También se deberían utilizar las posibilidades que presenta, especialmente, el CD-ROM. Por esta razón, se constituyó un grupo especial llamado *Egyptological Documentation on Computers* (EDOC) (Documentación Egiptológica mediante Computadoras). La concretización de la EDOC en el CAA tendrá un gran impacto sobre las posibilidades de intercambio de información entre los museos e institutos de investigación científica. Asimismo, el sistema constituirá un nuevo aliciente para el público de los museos en general al ofrecerle la posibilidad de obtener información directa. La cooperación con el Comité Internacional de Documentación (CIDOC) ya ha comenzado con el propósito de facilitar el intercambio de información. ■

Una nueva tecnología de conservación de las momias reales egipcias

Informe de Museum Internacional

Gracias a una vitrina de conservación y exposición, que además es innovadora y de bajo costo, diseñada por el *Getty Conservation Institute,* las momias reales egipcias pudieron volver a ser expuestas al público en el Museo Egipcio de El Cairo en marzo de 1994. El prototipo de la vitrina, diseñado para conservar materias orgánicas frágiles, tiene por características especiales una atmósfera de nitrógeno y un sistema de regulación de la temperatura, la humedad relativa y el oxígeno. Las nueve vitrinas fabricadas por la Organización de Antigüedades Egipcias (ahora Consejo Supremo de Antigüedades), basándose en el modelo del *Getty Institute*, inauguran la utilización pública de esta nueva tecnología de conservación.

Perfectamente conservadas durante varios milenios en el estable ambiente subterráneo del desierto egipcio, las momias, una vez exhumadas, quedan expuestas a las fluctuaciones de la luz, la temperatura y la humedad, así como a la agresión de microorganismos e insectos. En 1987, como parte de un proyecto conjunto del *Getty Conservation Institute* y la Organización de Antigüedades Egipcias, los científicos del *Getty Institute* utilizaron una momia anónima para crear un microambiente ideal para la conservación y exposición a largo plazo de las momias faraónicas. Experimentaron con diferentes grados de humedad y concentración de oxígeno en una atmósfera de nitrógeno hasta alcanzar niveles suficientemente bajos para detener la actividad microbiológica, pero no tan bajos como para volver quebradizas o dañar de cualquier otra manera las delicadas materias orgánicas.

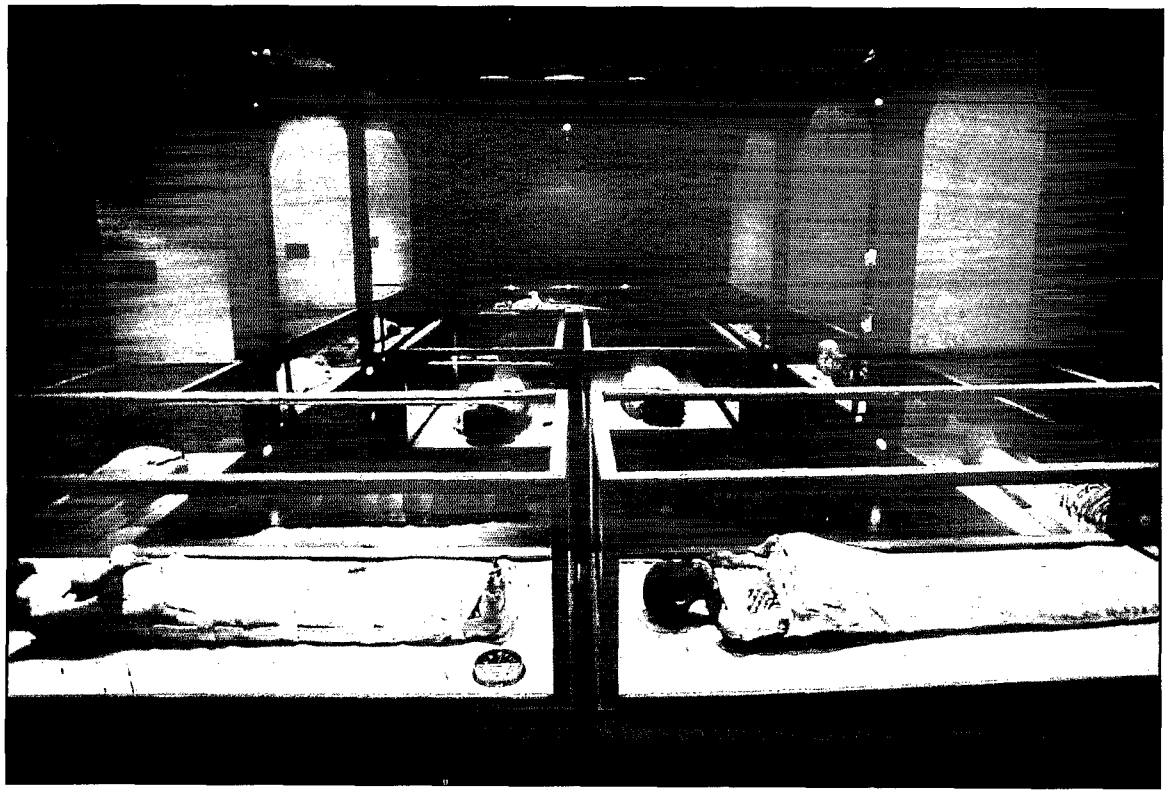
El prototipo resultante de vitrina de conservación y exposición, que no requiere sistemas de funcionamiento mecánicos o eléctricos, presenta varias innovaciones: utiliza nitrógeno, un gas barato y fácil de conseguir, cuenta con un fuelle flexible que se ajusta a los cambios de presión externos y está dotado de un mecanismo de absorción del oxígeno. Mostrada por primera vez en 1988 en los Laboratorios del *Getty Institute* en California,



© The Getty Conservation Institute

Shin Maekawa, científico especializado en medio ambiente del Getty Conservation Institute *(segundo a partir de la izquierda), forma al personal de la Organización de Antigüedades Egipcias en el Museo Egipcio (El Cairo) en el manejo y ensayo del prototipo de vitrina para la conservación y exposición de las momias reales.*

© Barry Iverson/The Getty Conservation Institute



Vista interior de la recién instalada sala de momias reales en el Museo Egipcio de El Cairo.

la vitrina fue ofrecida como obsequio un año después al Museo Egipcio y a la Organización de Antigüedades Egipcias de El Cairo. Se facilitaron las especificaciones de fabricación y se impartió formación al personal para que el museo pueda construir sus propias vitrinas. A lo largo de todo el proyecto, el *Getty Institute* siguió prestando asesoramiento técnico y facilitó los componentes especiales para la fabricación de las nueve vitrinas.

Esta tecnología de microambiente constituye una manera práctica de conservar otras materias orgánicas frágiles, tales como manuscritos en pergamino, textiles y bordados, obras de arte en papel y diversos objetos etnográficos realizados con materiales tales como el cuero, el hueso y la madera.

* * *

El 18 de agosto de 1994 se efectuó en el *George Washington Medical Center* de Washington, D.C., una investigación científica singular: dos momias egipcias y una momia de un niño peruano, que forman parte de las colecciones de antropología física del Museo Nacional de Historia Natural de la *Smithsonian Institution*, fueron objeto de tomografías axiales computadorizadas (TAC) tridimensionales realizadas con el equipo y soporte lógico más modernos.

La primera momia, un individuo desconocido del período ptolomeico (de unos 2.200 años de antigüedad), fue descubierta en Luxor hacia 1883 y ofrecida por

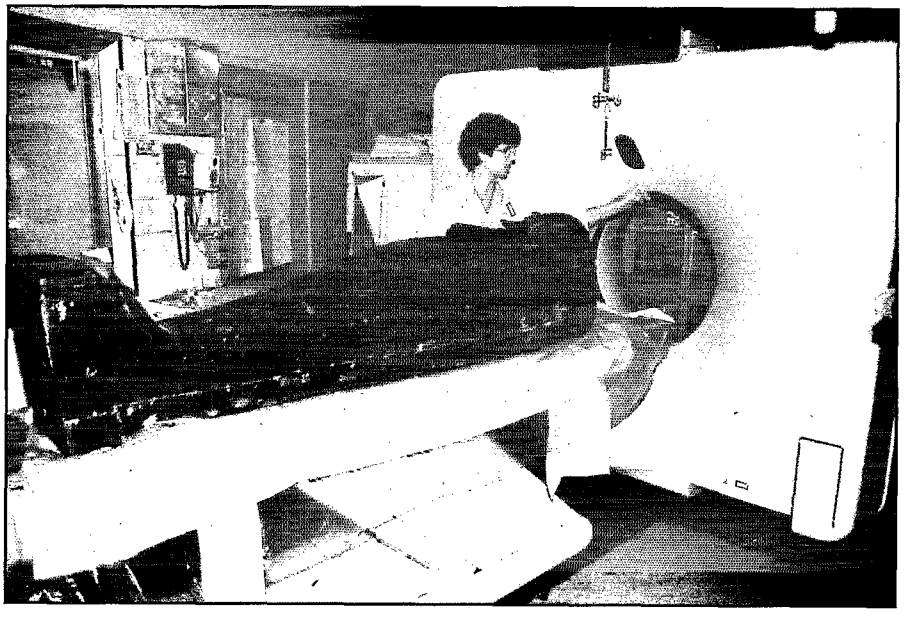


Foto: cortesía de Rostislav Vygovsky

La radióloga Lisa Hopper ajusta el equipo de tomografía axial computarizada (TAC).



Foto: cortesía de Rostislav Vygovsky

Las imágenes tridimensionales revelan una gran cantidad de información nueva.

el Gobierno de Egipto al embajador de los Estados Unidos de América en Turquía en 1984. La momia está todavía completamente envuelta y yace en su sarcófago original. Las imágenes obtenidas por tomografía ayudaron a identificar al individuo: se trata de un hombre de entre 40 y 45 años de edad, eviscerado, cuyo cerebro había sido extraído a través de las fosas nasales, una práctica normal de momificación de las personas de mediano o alto rango social en aquel período histórico. Dichas imágenes no proporcionaron ningún indicio claro sobre las causas de la muerte. La cabeza de una segunda momia de la XXV Dinastía (hace aproximadamente 3.000 años), fue escanografiada con fines de comparación. La investigación reveló un individuo de rango social inferior, cuyo cerebro no había sido extraído. La tercera momia sometida a exploración fue la de un niño del Perú, que murió entre 1300 y 1400 a.C. y que fue momificado naturalmente, según el método habitual de la cultura indígena de aquella época.

La TAC se aplicó por primera vez en 1992 a momias de la *Smithsonian Institution* en el *George Washington Medical Center*, utilizando la TAC bidimensional convencional. Esta última investigación amplía el cuerpo de conocimientos adquiridos, facilitando a los investigadores las nuevas imágenes tridimensionales de los sujetos sometidos a la TAC. La momia egipcia se expondrá a partir de mediados de 1995 en el Museo Nacional de Historia Natural, junto con los nuevos descubrimientos efectuados por los científicos de la *Smithsonian Institution* gracias a estos métodos no destructivos. ■

El antiguo Egipto en Rusia, Ucrania, el Cáucaso, los países bálticos y el Asia central

Svetlana Hodjash

Además de las principales colecciones de antigüedades egipcias de Moscú y San Petersburgo, los museos de todo el territorio de la ex Unión Soviética poseen objetos importantes y muy poco conocidos. La historia de cómo se reunieron esos objetos por primera vez es relatada por Svetlana Hodjash, jefa del Departamento de Antigüedades Orientales del Museo Estatal A.S. Puchkin de Moscú. La autora ha publicado 160 trabajos sobre el arte y la cultura de Egipto, el Cercano Oriente y Urartu en Armenia, donde dirigió durante 20 años la expedición arqueológica de excavación de esta población del siglo VIII *a.C.*

En el verano de 1982, Nona Grach, responsable de la expedición arqueológica enviada por el Museo del Ermitage a Ninfea, cerca de Kerch (Crimea), encontró una pintura sobre estuco en un santuario antiguo que representaba un barco grande y profusamente decorado, en cuya proa figuraba la inscripción «Isis». ¿Cómo había ido a parar ese barco a Táuride desde las lejanas orillas del Nilo: comercio o diplomacia? ¿Habría transportado a comerciantes o representantes del soberano egipcio en misión diplomática? Nadie lo sabe. Pero lo que sí sabemos es que el «Isis» no era el primer enviado egipcio.

Se han encontrado objetos egipcios —amuletos, escarabajos, joyas— en todo el vasto territorio que se extiende desde las riberas del Kama al norte hasta el Tien Shan al sur, y desde el Báltico al oeste hasta la Siberia oriental. Son especialmente numerosos en las colonias griegas alrededor del mar Negro, a orillas del Volga, el Don, el Dniéper, el Dniéster y el Kubán, en el Cáucaso. En el distrito de Perm, en la Siberia occidental, se encontró una figurilla de bronce del dios supremo egipcio Amón, y en Orsk, en la región de Orenburg, se halló una vasija grande de alabastro con una inscripción en cuatro idiomas (acadio, babilonio, persa y egipcio), que decía «Artajerjes, gran faraón». El arqueólogo Konstantin Smirnov ha llegado a la conclusión de que la vasija fue realizada en Egipto y enviada como obsequio al rey persa. Cuando el poderoso imperio persa comenzó a declinar, los enemigos lo invadieron cada vez con mayor frecuencia, el palacio real fue saqueado por los escitas y fue así como este regalo real, junto con otros objetos valiosos, llegó a los Urales del sur. En Lituania se descubrieron estatuillas de bronce de dioses en un túmulo. En Chechenes-Inguches se encontraron amuletos y escarabajos con representaciones de gatos y perros, y en sepulturas a orillas del Kurá, cerca de Tbilisi en Georgia, se encontraron amuletos y escarabajos decorados con serpientes. En Mingechaur (Azerbaiyán) se halló en un jarro funerario una estatuilla de bronce de Bastet, diosa del amor en forma de mujer con cabeza de gato. Gran cantidad de cuentas y amuletos egipcios se han descubierto en el Asia central: en Uzbekistán, Tayikistán y Turkmenistán; y cerca de Ashkjabad se encontró una estatuilla de bronce de Isis. En estas tierras lejanas, los objetos seguramente tenían el mismo uso que en el valle del Nilo. Como ocurre con todo lo que es extranjero, y que por consiguiente no se comprende perfectamente, se pensaba que tenían poderes milagrosos. Figurillas del dios Bes, protector de los niños, las mujeres y el hogar, representado como un conejo con máscara de león y larga cola, se encuentran con frecuencia sobre todo en tumbas de niños.

El objeto egipcio más antiguo se encontró en Armenia. Durante las excavaciones en Medzamor, la profesora Emma Hanzadian encontró un sello cilíndrico de cornalina con la imagen de un hombre sentado en una silla de brazos junto a un jarrón grande de vino y una mujer de pie. La imagen va acompañada de una inscripción en jeroglíficos egipcios: «El gran gobernante Kurigalzu». Kurigalzu, un mandatario babilonio, era contemporáneo del faraón egipcio Amenofis III, el padre del famoso Akenatón, que reinó durante el siglo XV a.C.

La mayoría de objetos egipcios encontrados en un momento u otro en el territorio de lo que fue la Unión Soviética han acabado en museos. Sin embargo, no ha sido ésa la única procedencia, ni la más importante, de las colecciones de antigüedades egipcias en la ex Unión Soviética.

Un viajero ruso, Agafenii de Esmo-

Foto: cortesía de A. P. Kozloff



Cuchara de marfil y ébano con una diosa del cielo que sostiene un loto. A. S. Puchkin Museo Estatal de Bellas Artes, Moscú.

lensko, visitó Egipto ya en la década de 1370-1380. A mediados del siglo XV, el monje Varsonofii también fue a Egipto, y lo mismo hizo al final del siglo el canciller del gran príncipe Mijail Grigoriev, una de las personas más cultas de Moscovia. En un manuscrito conocido con el nombre de *Viajes del Mercader Vasilii Poznyakov,* se conservan vívidas descripciones del valle del Nilo en el siglo XV. En el siglo XVII, el viajero Alexei Sujanov llegó a Egipto, y en el siglo XVIII, Vasilii Grigoriev-Barskii regresó de Egipto con 150 bocetos.

En 1824, un príncipe ruso compró las primeras colecciones de antigüedades egipcias, que ahora se encuentran en el Museo del Ermitage en San Petersburgo. A comienzos del siglo XIX, el barón Otto Friedrich von Richter, famoso por sus viajes al oriente, trajo gran cantidad de antigüedades egipcias a Estonia.

Cuando en 1825 se creó el Museo Arqueológico de Odesa, el primer director, I. Blaramberg, le donó su propia colección egipcia. Hace más de 150 años, la colección del capitán I. Butenev fue traída a Rusia. El capitán había visitado Egipto en 1833 en el bergantín «París» y trajo de allí una interesantísima colección egipcia que le había regalado el cónsul sueco en Alejandría, Anastasy. Esta colección fue a parar finalmente al Museo de Revel (Tallin). En 1894, por orden del jedive de Egipto, Rusia fue obsequiada con varios objetos que habían sido descubiertos en 1891 por el Servicio de Antigüedades Egipcias no lejos de la capital del antiguo Egipto, Tebas, en Deir el-Bahri, en un escondite donde estaban enterrados los sacerdotes del rey Amón. Entre esos objetos figuraban seis sarcófagos que se distribuyeron entre varios museos de ciudades que tenían universidad, entre ellas Kiev y Kazán.

En 1888, una colección de bellísimos objetos egipcios del período cristiano — «Tejidos coptos»— pertenecientes al conocido coleccionista de arte medieval Franz Bock de Aquisgrán, llegó al Museo de la Producción Artística de Lvov. Al mismo tiempo, el brillante arqueólogo e historiador Nicolai Pol donó su colección, incluida una estatua de Ramsés VI esculpida en piedra de arenisca gris verdosa, al Museo de Ekaterinoslav.

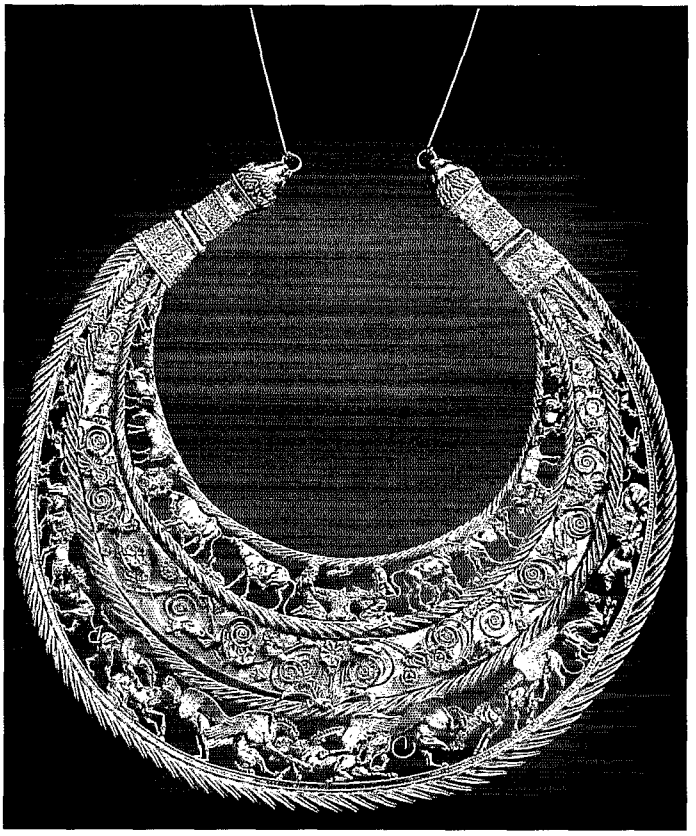
Varias personalidades culturales bien conocidas de comienzos de siglo coleccionaban antigüedades egipcias: historiadores del arte, arquitectos y pintores. Por ejemplo, el Museo Armenio de Historia posee una colección de máscaras de madera policromada que le regaló el gran artista armenio Martiros Saryán.

Registro de objetos egipcios antiguos

La idea de acopiar información sobre todos los objetos egipcios que están en posesión de diversos museos y colecciones privadas de Rusia fue expuesta por primera vez por el famoso historiador y experto orientalista ruso Boris Turaev,

quien escribió personalmente descripciones de las colecciones egipcias de San Petersburgo, Odesa, Kiev, Jarkov, Riga, Revel, Mitava y Kazán. Sin embargo, la Primera Guerra Mundial, la Revolución, la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial hicieron que se perdieran muchas obras. Las colecciones egipcias fueron evacuadas de muchas ciudades a medida que la guerra se iba acercando. Después de la Revolución, las colecciones privadas fueron nacionalizadas y su contenido se repartió entre los museos. Durante la Segunda Guerra Mundial, las colecciones egipcias que estaban en territorio ocupado por los nazis sufrieron importantes pérdidas: la del Museo de Arte Popular de Poltava (museo regional) fue gravemente dañada por el fuego y las antigüedades egipcias de los museos de Jarkov, Minsk, Novgorod y otras ciudades desaparecieron sin dejar rastro.

Antes de poder establecer una lista de los objetos egipcios que se hallan en nuestro territorio, estudiarlos o restaurarlos, tuvimos que saber dónde estaban. A finales de los años 70, por iniciativa del Departamento Oriental del Museo Estatal de Bellas Artes A.S. Puchkin de Moscú, se decidió elaborar un *Registro de objetos egipcios antiguos en los museos de la URSS*[1]. La primera medida fue enviar unos 1.000 cuestionarios a toda clase de museos —de arte, históricos, arqueológicos, municipales y conmemorativos— y organizar también viajes de investigación a decenas de ciudades. El personal de muchos museos que tenían colecciones egipcias trabajó denodadamente para identificar algunos objetos, buscar información sobre su procedencia en los archivos y averiguar quiénes habían sido sus anteriores propietarios. Un miembro de alto rango del Instituto de Estudios Orientales de la Academia de Ciencias, Oleg Berlev, y la autora del presente artículo estudiaron y procesaron el material recogido, y procedieron a compilar el registro. El registro se redactó en inglés y se dividió en 19 secciones: objetos predinásticos, sarcófagos, máscaras, relieves y estelas, esculturas, estatuillas de dioses, *shabti*, vasijas, jarrones funerarios, papiros, enseres domésticos y artículos de belleza, marquetería, joyas, amuletos, escarabajos, lámparas grecorromanas y coptas, y tejidos coptos. Una sección aparte se reservó para los artículos egipcios hallados en el territorio de la URSS. En total, el registro comprendía 4.000 objetos. Todas las antiguas inscripciones egipcias se tradujeron al inglés y se comentaron. El registro lleva un índice de nombres, títulos y topónimos egipcios. Desgraciadamente, aún



© Bridgeman-Giraudon

Pectoral del período ptolomeico (333-330 a.C.). Museo de Rusia, San Petersburgo.

no ha sido posible publicarlo, a pesar de que la publicación de esta lista de varios miles de objetos prácticamente desconocidos sería un acontecimiento de cierta importancia para los egiptólogos.

La exposición de Moscú

Un subproducto interesante de este trabajo de equipo fue la exposición *Objetos Egipcios Antiguos de los Museos de la URSS*, organizada por el Museo Estatal de Bellas Artes A.S. Puchkin, con la activa participación de la directora del museo, Irina Antonova, y el presidente del Comité Internacional de Egiptología del ICOM, profesor Hans Schneider (Países Bajos). El jefe del Departamento de Museos y Exposiciones de Arte del Ministerio de Cultura de la URSS, Henrich Popov, prestó una valiosísima asistencia en la organización y el financiamiento de la exposición.

La exposición se realizó entre el 12 de julio y el 18 de agosto de 1991 en la Galería Blanca del Museo de Bellas Artes en Moscú. Cooperaron alrededor de 50 museos de diez repúblicas de la Unión, facilitando 565 piezas que fueron transportadas por avión, en tren y en camión. El diseño de la exposición, de Ada Karbatova, interesante y moderno, ponía de relieve la originalidad de la cultura egipcia. La artista y los organizadores de la exposición, respetando la cronología y la necesidad de clasificar el material, utilizaron el espacio y la luz para crear el ambiente artístico más apropiado para cada pieza exhibida. Las diapositivas y fotografías desempeñaron un papel importante, mostrando los museos en que las piezas se hallaban permanentemente y los sitios arqueológicos donde habían sido halladas.

La exposición comenzaba con objetos del neolítico: lascas de pedernal, raspadores, puntas de lanza, lanzas, paletas de pizarra en forma de pescado y de ave para moler las pinturas, y también vasijas predinásticas modeladas con motivos ornamentales de zigzags y triángulos, y pinturas de barcas religiosas con muchos remos y de flamencos a orillas del Nilo. En algunas vasijas hay pinturas de una diosa madre, símbolo de la fertilidad y la maternidad. Las vasijas provienen de tumbas y su propósito era asegurar que los muertos disfrutaran durante su estancia en el mundo de ultratumba.

El trabajo del registro y la exposición permitió identificar algunos objetos y, al mismo tiempo, exhibir juntas piezas procedentes de una misma tumba que habían estado en diferentes museos. Por ejemplo, un sarcófago interno en forma de cuerpo humano hecho para una mujer egipcia llamada Ni-si-ta-Udzhat-akhet se encontraba en el Museo Regional Estatal de la República de Tatarstán, mientras que el sarcófago externo estaba en el Museo Arqueológico de Odesa. También se comprobó que el molde de yeso del canope del jefe militar Pa-di-Khorem-kheba, descrito por el profesor Rostislav Holthoer, era una copia del que posee el Museo Histórico de Estonia en Tallin. Otros dos canopes hechos para la misma persona y procedentes del Museo de Arte de Budapest fueron descritos por el profesor Vilmus Vesetskii, mientras que un cuarto se halla en el Museo Estatal de Bellas Artes A.S. Puchkin.

Los relieves y las estelas ocuparon un lugar prominente en la exposición. Eran de composición y estilo muy variados, desde los trazos austeros de las estelas de comienzos del tercer milenio a.C. hasta la decoración más elegante de las estelas de mediados y finales del segundo milenio a.C.

En la exposición había algunas esculturas mundialmente famosas. El retrato de un viejo esculpido en granito negro

con manchas rojas, del Museo Estatal de Arte Occidental y Oriental de Kiev, era notablemente severo y monumental. La cabeza de Sesostris III fue esculpida en granito gris a comienzos del segundo milenio a.C. En una época perteneció a Nicolai Golovanov, director de orquesta principal del Teatro Bolshoi, y ahora se halla en su apartamento-museo. El Museo Regional de Arte de Voronezh aportó a la exposición la estatua de una mujer egipcia arrodillada y del dios Amón en forma de carnero. Ocuparon un lugar importante en la exposición las estatuillas de los dioses y los *shabti*, pequeñas figuras en forma de momia que se hacían para que trabajaran reemplazando al difunto en los campos del reino de ultratumba. En el proceso de compilación del registro se sacaron a la luz un total de 265 *shabti* con inscripciones. Era la primera vez que se hacían públicos los nombres esculpidos en algunos de ellos. En la exposición también había muchas piezas de joyería, sellos y escarabajos.

La exposición tenía una sección especial de objetos egipcios hallados en el territorio de la URSS: estatuillas, *shabti*, sellos, escarabajos y joyería. En un mapa que indicaba los lugares donde se habían descubierto los objetos, los visitantes podían ver por qué ruta habían llegado al país los objetos egipcios. Más de 100.000 personas visitaron la exposición: algunos eran moscovitas, otros venían de otras ciudades soviéticas y había también turistas extranjeros. El catálogo de la exposición se publicó en ruso y en inglés.

Coincidiendo con la exposición, se programó una conferencia sobre la historia de las colecciones egipcias, a la cual asistieron cerca de 100 especialistas de museos que habían ayudado a preparar la exposición y unos 50 egiptólogos extranjeros.

La Conferencia abordó cuestiones de interés evidente, tales como las nuevas tendencias de la egiptología, el deseo de trabajar en colaboración y el papel específico de la informatización. El representante del Museo de Antigüedades de Liverpool, Petr Benkovskii, dio cuenta del proceso de informatización de su colección egipcia. El egiptólogo suizo Jean-Luc Chappaz presentó su amplio y ambicioso plan de catalogación de los miles de *shabti* que se hallan en museos de todo el mundo. Los participantes hicieron varios llamamientos en pro de la preservación, el estudio y la popularización de las colecciones egipcias.

La conferencia de egiptología de Moscú fue el último congreso de egiptólogos de la URSS. En diciembre de ese año, 1991, la Unión se desmembró y de su territorio surgieron 15 Estados distintos. Súbitamente, se rompieron los viejos vínculos profesionales y, probablemente, habrá que esperar mucho tiempo antes de que podamos trabajar juntos otra vez. ■

1. Todos los objetos egipcios antiguos de los museos soviéticos se inscribieron en el registro, excepto las colecciones egipcias del Museo de Bellas Artes A.S. Puchkin de Moscú y del Museo Estatal del Ermitage de San Petersburgo. Estas colecciones son tan vastas que requieren un catálogo especial para cada sección.

Conceptos y métodos de presentación de los objetos egipcios

Richard A. Fazzini

La extraordinaria variedad de antigüedades egipcias que se conservan en muchos museos plantea problemas especiales de instalación y presentación, que explica aquí Richard A. Fazzini, Presidente del Departamento de Arte Egipcio, Arte Clásico y Arte Antiguo del Oriente Medio del Museo de Brooklyn (Nueva York). Bajo su supervisión, el Museo ha inaugurado recientemente una nueva y revolucionaria instalación de su colección. El autor es también director de la expedición arqueológica del museo al recinto del templo de la diosa Mut al sur de Karnak.

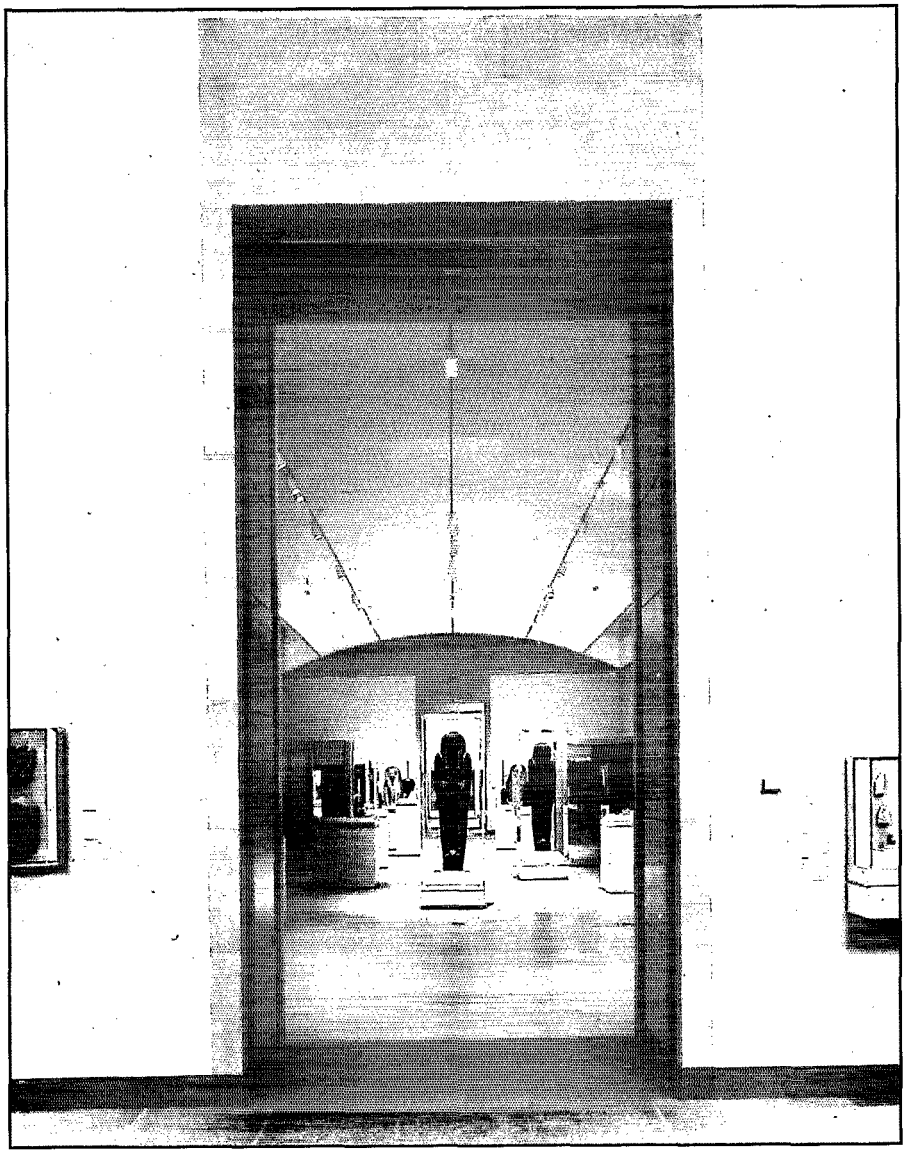
La antigua civilización egipcia era conservadora, pero nunca fue tan estática como se suele creer. Las instalaciones de los objetos del antiguo Egipto en los museos han sufrido también de una percepción similar, igualmente infundada, que existe en la mente del público. Sin embargo, rara vez han experimentado tantos y tales cambios como en los dos últimos decenios. En un artículo breve como éste, el autor sólo puede mencionar (e ilustrar) algunas instalaciones, sobre todo si, por motivos fácilmente comprensibles, el artículo no debe limitarse a abordar exclusivamente la instalación de los objetos egipcios.

Teniendo en cuenta los múltiples y diversos vínculos políticos y culturales que existían entre Egipto y Nubia en la antigüedad, no es de extrañar que los egiptólogos, las universidades y los museos interesados en la egiptología hayan desempeñado un papel importante en la excavación, el estudio y la publicación de documentación sobre las culturas y las civilizaciones de Nubia, ni tampoco que los objetos nubios, sobre todo los que tienen una relación más directa con los egipcios, hayan constituido a veces parte importante de las instalaciones de los museos que poseen colecciones egipcias. Las instalaciones más conocidas son las de los templos egipcios de Nubia en Leiden, Madrid, Nueva York y Turín, fruto de la campaña arqueológica de Nubia de los años 1960, pero desde hace muy poco las instalaciones nubias que sobrepasan la relación con Egipto se han convertido en una característica destacada de algunos museos. Así, desde 1991, el Ashmolean Museum de la Universidad de Oxford abrió una exposición renovada de antigüedades nubias y el Museo Británico, el Museo Real de Ontario y el Museo de Bellas Artes de Boston han creado nuevas galerías nubias. Aunque estas instalaciones tienen que ver con las relaciones entre las culturas nubia y egipcia, cada una de ellas se ocupa también de las culturas nubias en sí. Todas se basan parcialmente en la cronología, comenzando con los tiempos prehistóricos y terminando en algún punto entre el año 350 a.C. y nuestros días. Sin embargo, cada instalación tiene también secciones temáticas, como la ilustración de modelos de la vida cotidiana a partir de hallazgos del pueblo de Gebel Adda del Museo Real de Ontario o la gran vitrina del Museo de Bellas Artes con objetos que representan los diversos aspectos de una tumba real del período napatano. En estos y otros aspectos de algunas de estas instalaciones hay también cierto grado de organización por tipos de objetos.

Estas instalaciones nubias se distinguen de casi todas las instalaciones egipcias en que no terminan cronológicamente con el advenimiento del cristianismo o el islam. Por otra parte, recurren a formas básicas de organización aplicables a las instalaciones egipcias: por cronología, tipología, medios y temas especiales.

Sobre todo en los museos con colecciones que representan el larguísimo período de la prehistoria y la historia de Egipto, siguen utilizándose instalaciones cronológicamente ordenadas que incluyen todo, para ayudar a los visitantes a apreciar más fácilmente tanto los cambios como la continuidad de la civilización egipcia. La Galería de Escultura del Museo Británico, tal como quedó renovada y reinstalada a comienzos del decenio de 1980, presenta la historia egipcia mediante un tratamiento cronológico de una de las principales formas de arte del antiguo Egipto (es decir, que es también tipológica), lo que constituye un útil preludio a las galerías fundamentalmente temáticas a las que conduce la galería de escultura. Por lo que respecta a las iniciativas modernas, las mayores ga-

Museum Internacional (París, UNESCO), n.° 186 (vol. 47, n.° 2, 1995) © UNESCO 1995



© Patricia Layman Bazelon, the Brooklyn Museum

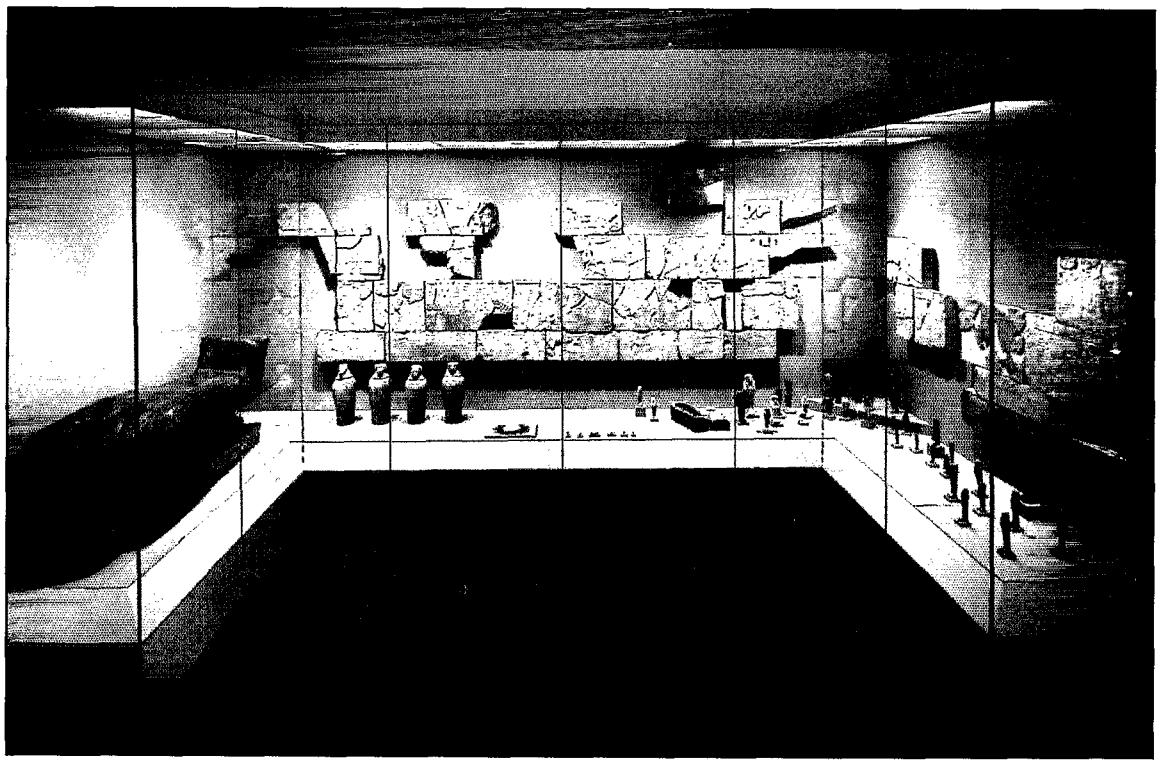
Vista de la nueva instalación cronológica en el Museo de Brooklyn, diseñada por Jeffrey Strean.

lerías egipcias dispuestas cronológicamente son las del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, aunque esta organización cronológica comprende también una galería de exposiciones para muestras de temas especiales. Además, dentro de la organización cronológica general hay zonas dedicadas a hallazgos, sitios, personalidades, etc. Un aspecto singular de las instalaciones del Museo Metropolitano, habida cuenta sobre todo de sus grandes dimensiones, es que prácticamente todos los objetos de la colección están a la vista. En las salas laterales que siguen el trayecto cronológico principal se exponen grupos de objetos y material de estudio organizados según la misma secuencia cronológica.

Las galerías egipcias del Museo Real de Ontario en Toronto son otro ejemplo de instalación de «vía doble». Inauguradas en 1992, logran el objetivo de ilustrar la historia y la vida cotidiana del antiguo Egipto (definidas en términos muy amplios) mediante una «columna vertebral histórica» acompañada de un «perímetro de vida cotidiana». En esta combinación de instalaciones cronológicas y temáticas, las nuevas galerías del Museo Real de Ontario siguen la creciente tendencia de las instalaciones de arte egipcio antiguo a no ser exclusivamente cronológicas o temáticas, ni simples. Las nuevas instalaciones del Museo Egizio de Turín, por ejemplo, combinarán el enfoque temático (Nubia, la vida cotidiana), con el topológico (se reagrupará el material procedente de las excavaciones de Schiaparelli) y el cronológico.

Otro ejemplo de esta tendencia es la primera fase de las nuevas instalaciones de las galerías del Museo de Brooklyn, inauguradas en 1993. Una sección de las nuevas galerías está dedicada al arte desde el período Amarna hasta la época romana, parte de lo que será finalmente una secuencia cronológica completa de galerías de arte egipcio desde el período predinástico.

Algunas secciones de las instalaciones cronológicas abordan y abordarán los objetos por tipo, material, procedencia y algunos temas. Sin embargo, el aumento de espacio de las galerías, fruto de la renovación total de un ala del museo, permitió también que el Museo de Brooklyn creara una serie de tres galerías dedicadas a una instalación temática del arte del Antiguo Egipto como expresión de la religión y las creencias egipcias acerca de la creación, la naturaleza del universo y el lugar de Egipto dentro de él, los papeles del Faraón, los diferentes estratos de significados de templos y tumbas, así como



© Patricia Layman Bazelon, the Brooklyn Museum

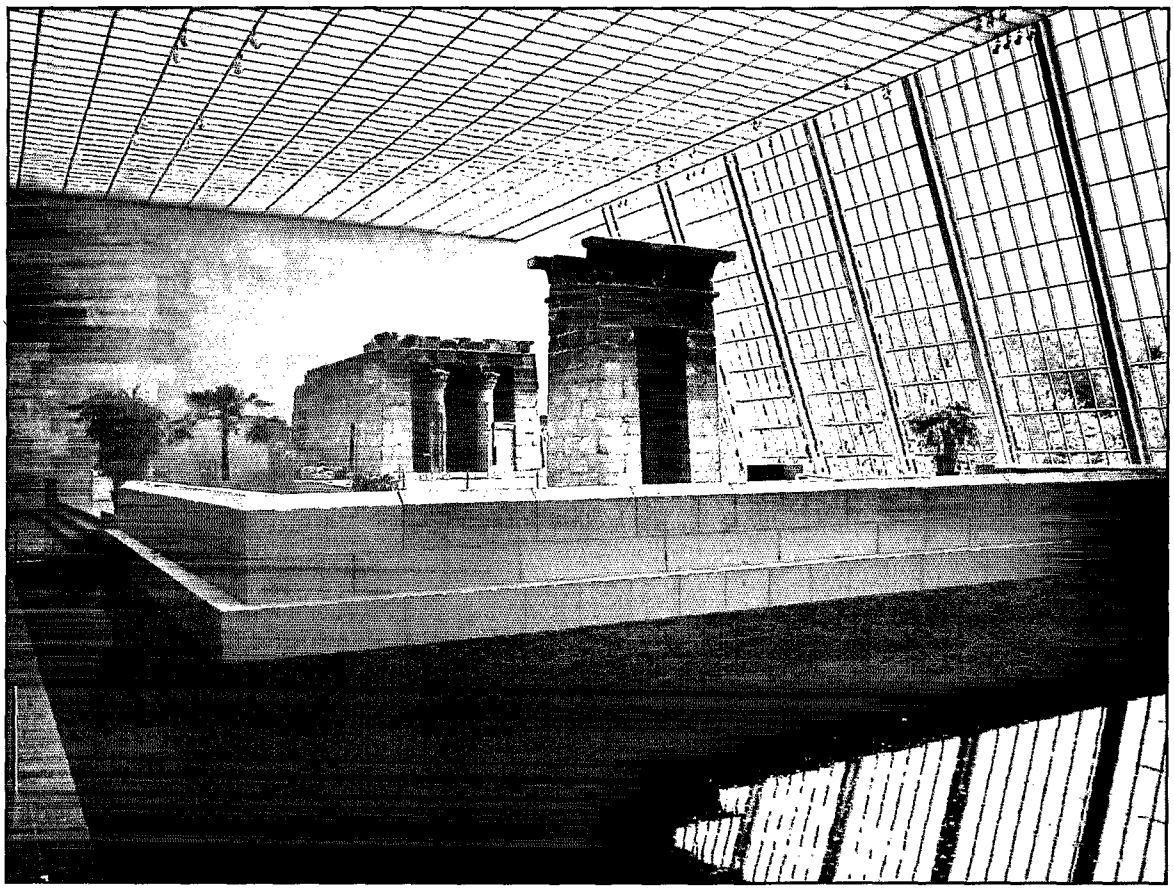
Vista de una galería recientemente instalada en el Museo de Brooklyn.

las relaciones entre lo funerario y lo no funerario. Con el título de *Templos, tumbas y el universo egipcio,* esta instalación temática trata de proporcionar a los visitantes una explicación de por qué se creó el arte egipcio más antiguo, sus contextos y temas principales, y por qué tiene la apariencia que muestra. La nueva instalación temática de Brooklyn apunta específicamente a la naturaleza del museo como un museo de arte. No obstante, como las colecciones comprenden objetos cuyo significado es principalmente o totalmente no artístico, en los planes de las futuras instalaciones se prevé espacio para instalaciones temporales sobre temas que normalmente no se tratan en las galerías.

Interpretación de la cultura egipcia

Es evidente que los museos de arte no son los únicos museos que tienen colecciones egipcias, por lo que los planteamientos sobre las instalaciones de los objetos egipcios son diferentes. Por ejemplo, el Museo Carnegie de Ciencias Naturales de Pittsburgh (Pennsylvania), acaba de inaugurar una instalación permanente de unos 600 objetos en la que no se ponen de relieve la cronología ni la estética. Por el contrario, la instalación se basa en una perspectiva antropológica, sirviéndose de los objetos (y de las ventajas que ofrece la colección) para interpretar la cultura egipcia antigua en función de una variedad de temas: la evolución cultural y la historia, la visión del mundo, las tradiciones náuticas, la organización social, la vida diaria y la religión funeraria.

En la ciudad de Berlín reunificada se están produciendo también cambios. Desde 1994, el Museo Egipcio de Charlottenburg ha presentado lo mejor que posee de arte egipcio desde el período predinástico hasta la época romana, mientras que el Museo de Bode ha realizado instalaciones temáticas de las civilizaciones egipcia y nubia. Ahora bien, según el Dr. Dietrich Wildung-Schoske, Director del *Aegyptisches Museum und Papyrussammlung* de Berlín, esta ciudad podría alojar en los próximos diez años una de las más variadas instalaciones temáticas de objetos egipcios. En los planes actuales se pide que todos los objetos egipcios de Berlín se instalen de nuevo en el *Neues Museum* reconstruido y ampliado, como lo estaban antaño. Las nuevas instalaciones se estructurarán en torno a temas como «El cosmos ordena-



© The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

El Museo Metropolitano de Arte (Nueva York) diseñó una nueva ala para albergar el Templo de Dendur, donado a los Estados Unidos por Egipto en 1965.

do», que comprende «El templo egipcio» y «Dios-Rey-Mundo»; «La tumba y el más allá»; «La Vida en el Antiguo Egipto», con 16 subdivisiones temáticas; «Amarna»; «Egipto y el Mundo Clásico», que contribuirá a relacionar la colección egipcia y otras colecciones afines de la Isla de los Museos; y «Berlín y el Antiguo Egipto», que presentará el papel que ha desempeñado y desempeña Berlín en el pasado y en el presente de la egiptología, así como las modificaciones que se han producido en metodología egiptológica. Desde luego, la metodología no suele formar parte de las instalaciones de un museo, y una sección sobre el «Arte del Antiguo Egipto», organizada no cronológicamente sino por temas como la evolución estilística, la tipología formal de la escultura, los modelos iconográficos básicos y los métodos de trabajo del artista, será también bastante inusual. Sólo la sección nubia y sudanesa de la instalación tendrá una presentación histórica.

Como ya se ha dicho, no en todas las instalaciones egipcias recientes y en curso de realización se ha abandonado por completo o ni siquiera en parte la cronología como un principio organizativo importante. Según Christiane Ziegler, directora de conservación del Departamento de Antigüedades Egipcias del Museo del Louvre, las nuevas instalaciones egipcias, cuyas obras de construcción acaban de iniciarse, constarán esencialmente de dos partes: una que abordará los aspectos de la cultura egipcia y otra que presentará cronológicamente las obras maestras del arte egipcio. Al igual que en el Museo Metropolitano, en las nuevas instalaciones habrá también salas más pequeñas con muestras de estudio y almacenamiento, aunque no se expondrán todos los objetos de la colección.

Espacio, luz y visibilidad

Evidentemente, la organización de los materiales en una instalación depende de las dimensiones y de la naturaleza del espacio disponible. Un problema que frecuentemente afrontan las venerables ins-

tituciones antiguas es que los espacios de los que disponen para ser utilizados como galerías tienen una significación histórica o artística y no se pueden modificar radicalmente. Así, en el Museo Gregoriano Egizio del Vaticano, inaugurado en 1839, se creó un ambiente «egipcianizante», mediante techos pintados de azul y tachonados de estrellas, cornisas con esgucios en lo alto de las paredes, columnas egipcias sosteniendo las puertas e incluso pinturas efectistas que representan paisajes del Nilo. Cuando se renovaron las galerías en 1989, esos elementos quedaron en su sitio y siguieron resultando eficaces, ya que la mayoría de las piezas más destacadas de la colección son grandes esculturas romanas «egipcianizantes». Sin embargo, esos espacios históricos no permiten instalar a veces los sistemas de aire acondicionado o de iluminación flexible, lo que puede limitar los tipos de materiales que se pueden exponer con seguridad en ellos.

Efectivamente, la iluminación es uno de los factores más importantes que se han de tener en cuenta al diseñar una instalación de objetos egipcios, cuyas dimensiones, materiales y tolerancia a la luz varían mucho. La luz puede determinar qué objetos se pueden exhibir juntos y el lugar que deben ocupar en la galería. Como es preciso controlar tanto el nivel como el foco de la luz, las instalaciones más recientes recurren sobre todo a la luz artificial. Gracias a los sistemas extensivos de hileras de luces montadas en el techo es posible enfocar varias luces sobre un solo objeto, iluminando así los delicados detalles de las esculturas y los relieves egipcios. En la actualidad, las vitrinas de esas instalaciones suelen tener compartimientos de luces con dispositivos múltiples que permiten iluminar el contenido de la vitrina desde distintos ángulos. El Museo Egizio de Turín[1] ha experimentado recientemente la iluminación con fibra óptica, que da un resultado notable para iluminar objetos pequeños homogéneamente y destacándolos al máximo, aunque al parecer no funciona tan bien con objetos más grandes.

En relación con este tema, es muy importante también que los objetos tridimensionales se puedan ver desde todas partes, razón por la cual las nuevas instalaciones del Museo de Brooklyn, por ejemplo, tienen más vitrinas que las antiguas instalaciones egipcias del museo. Las galerías que albergan estas instalaciones hacen pensar sutilmente en Egipto gracias a sus suelos de piedra o de madera clara, la caliza de los marcos y dinteles de las puertas, el techo curvado de las galerías nuevas más grandes y el techo piramidal de la galería central de *Templos, tumbas y el universo egipcio.* En las instalaciones mismas se escogieron materiales naturales, como la madera de las molduras o de los bordes de las vitrinas, y colores neutros como el marco más adecuado para los objetos exhibidos. En la Galería de Escultura Egipcia del Museo Británico se utilizó un material que imita la piedra egipcia para los nuevos elementos arquitectónicos (entradas a las galerías laterales y rampas) para dar una sensación general del antiguo Egipto. En el Museo Real de Ontario (Toronto), los diseñadores recurrieron a características arquitectónicas típicamente egipcias —muros erosionados y formas piramidales— e imitaron la piedra para que los visitantes tuvieran la impresión de estar realmente en Egipto.

Así como hay gran variedad en la organización y en la concepción de las instalaciones egipcias, es también cada vez la mayor diversidad de materiales didácticos que acompañan estas instalaciones. Aunque continúa el debate, probablemente eterno, acerca de cómo el material

didáctico complementa o menoscaba los objetos a los que acompaña, los museos desempeñan cada vez más el papel de educadores de un público que pide saber más y comprender mejor lo que ve.

La información escrita, colocada sobre los objetos expuestos y en las instalaciones, o en sus proximidades, aún sigue siendo la forma más común que adopta el material didáctico, a pesar de la multiplicidad de formas que podría adoptar. Paneles murales, a veces con fotografías, mapas o textos, suelen situarse a la entrada de las galerías o en los cruces de las distintas secciones de una instalación para que los visitantes tengan una idea de lo que van a ver. La mayoría de los museos utiliza también etiquetas en las propias vitrinas o junto a ellas; algunas abordan el contenido de la vitrina en términos generales, mientras que otras comentan determinados objetos. Como muestran las nuevas instalaciones del Museo Real de Ontario y del Museo Carnegie de Ciencias Naturales, también se están utilizando mucho los modelos, dioramas y reproducciones para ayudar al público a entender algunas facetas de la antigua civilización egipcia. El Museo Real de Ontario ha recurrido también al vídeo, además del material escrito.

En algunas instalaciones hay salas o lugares donde los visitantes pueden dedicar más tiempo a leer sobre el antiguo Egipto. Así, en varios lugares de la instalación egipcia del Museo Metropolitano de Arte hay mesas iluminadas en las que los visitantes pueden examinar sentados textos e imágenes relacionados con los objetos expuestos al lado. En el Museo de Brooklyn hay un centro de información en el punto de convergencia de la instalaciones cronológica y temática, que dispone de libros sobre diversos temas relacionados con el antiguo Egipto y donde los visitantes pueden sentarse a leer tranquilamente. También se van introduciendo poco a poco las computadoras con programas interactivos.

Para completar la experiencia, muchos museos producen también material escrito que los visitantes se pueden llevar y que puede variar desde la colección de guías de treinta galerías del Museo de Brooklyn, cada una de las cuales trata brevemente aspectos específicos de la cultura o la historia egipcias, y ofrece una bibliografía sucinta, hasta folletos o libros como las publicaciones del Museo Carnegie o las colecciones del Museo Británico.

Pero, ¿qué hay de nuevo en todo esto? Como explica Christine Lilyquist[2], en 1959 el conservador William Hayes comunicó a los miembros de la Junta del Museo Metropolitano de Arte que la colección de arte egipcio del museo estaba esencialmente completa, que los días de excavaciones y adquisiciones del Museo pertenecían al pasado, que había llegado el momento de dedicarse a analizar y publicar, y que «había que hacer algunos arreglos en la presentación de las piezas». Hayes no andaba desencaminado, pues si bien las colecciones siguen creciendo, los tiempos de las adquisiciones masivas han pasado a la historia y el objetivo de las excavaciones hoy en día es buscar conocimientos. También han cambiado las actitudes hacia las colecciones: los museos concentran ahora su atención en la preservación y el estudio de lo que poseen, así como en mejorar las colecciones, tanto por lo que respecta a la presentación como a la interpretación. Todos los enfoques organizacionales y la mayoría de los tipos de materiales didácticos descritos en este artículo existen desde hace tiempo. La novedad estriba en la combinación de todos estos enfoques y en el hecho de que ahora se hace hincapié en la creación de instalaciones que ayuden al público a entender y apreciar los objetos de una colección y las culturas que los crearon. ■

1. Véase «Museo de Antigüedades Egipcias», *Museum,* n.º 172 (vol. 43, n.º 4, 1991), págs. 206-207.
2. Christine Lilyquist, «La instalación de la colección egipcia en el Museo Metropolitano de Arte», *Museum,* n.º 142 (vol. 36, n.º 2, 1984), págs. 85-91.

La exposición temporal, o cómo una exposición temática seria puede ser al mismo tiempo popular

Arielle P. Kozloff

Las grandes exposiciones de tesoros con piezas únicamente espectaculares parecen haber pasado de moda en los museos. Muchos conservadores suelen considerarlas ahora una carga onerosa de dudoso valor intelectual. Existen, sin embargo, algunas excepciones, como lo muestra elocuentemente este artículo. Arielle P. Kozloff es conservadora de arte antiguo en el Museo de Arte de Cleveland, donde ha trabajado durante 25 años. Ha adquirido obras de arte de Egipto, el Cercano Oriente antiguo, el Cáucaso, Grecia, Etruria, el Imperio Romano y la edad de bronce de Europa central, y ha publicado artículos al respecto.

En museografía, hay un debate recurrente acerca de los pros y los contras de las exposiciones «sensacionales» (de tesoros valiosos) con respecto a muestras más serias (de temas académicos) como si, por definición, se excluyeran mutuamente. En realidad, no son incompatibles. La combinación de ambas, no obstante, exige una gran cantidad de tiempo, fondos, personal, así como mucha dedicación. Requiere, sobre todo, no transigir en cuanto a las normas estéticas y académicas. El artículo que sigue es una crónica personal de los esfuerzos consagrados a la exposición *El sol deslumbrante de Egipto: Amenhotep III y su mundo.*

Todo comenzó con una idea

En los años 1970, yo era asistenta y alumna del conservador de arte antiguo del Museo de Arte de Cleveland, John D. Cooney, tal vez el mejor conocedor de arte Egipcio en los Estados Unidos de América. Su especialidad eran las artes decorativas egipcias: vasijas de cristal y de loza, joyas, objetos cosméticos de madera y marfil, amuletos de piedras semipreciosas, etc. Para Cooney era muy sencillo identificar las piezas pertenecientes al reinado de Amenhotep III. Si se trataba de objetos pequeños y exquisitamente trabajados en los materiales más finos y con los colores más ricos, era muy probable que proviniesen del taller del palacio de Amenhotep III de fines de la XVIII dinastía.

A mí me interesaban los pintorescos frescos murales llenos de detalles que se encuentran en las tumbas de la XVIII dinastía, pintados por artistas anónimos que, en mi opinión, podían estudiarse con la misma técnica que Sir John Beazley había utilizado para las ánforas griegas. Una beca del Na*tional Endowment for the Arts* me dió la oportunidad de hacerlo. Sin embargo, Cooney me había contagiado también su afición. Me parecía que el excesivo interés de los especialistas por el arte occidental del Renacimiento y la época moderna, y la preferencia de la egiptología tradicional por los textos y su desinterés por el arte, impedían que éste fuese ampliamente conocido. Una gran exposición, pensé, podría corregir esta situación..

Amenhotep III fue tal vez el mayor constructor de la historia del Egipto antiguo y un faraón con criterios estéticos intransigentes. Fue también, como indican los textos, un gobernante con sentido de la historia. Era el tema perfecto para una exposición impresionante y seria a la vez.

Mientras yo trabajaba en Cleveland, Betsy M. Bryan estaba estudiando los monumentos del padre de Amenhotep III, Tutmosis IV, para la tesis que preparaba en la Universidad de Yale bajo la dirección de uno de los egiptólogos más destacados de los Estados Unidos, William Kelly Simpson, no sólo profesor en Yale, sino además Presidente del Departamento de Egipto y el Cercano Oriente del Museo de Bellas Artes de Boston. Nos encontramos por casualidad en Egipto y descubrimos que compartíamos la misma idea de la importancia del reinado de Amenhotep III en la historia del arte. Ella se entusiasmó de inmediato por mi proyecto.

Hacia 1980, el famoso director del Museo de Cleveland, Sherman E. Lee, comenzaba a pensar en su jubilación. No queriendo dejar a cargo de su sucesor un proyecto enorme y tal vez no deseado, declinó mi solicitud de autorización para iniciar semejante empresa.

En 1983, el sucesor de Lee, Evan H. Turner, buscaba ideas de exposiciones que el Museo de Cleveland pudiera suscitar, producir y difundir en otros lugares importantes. Amenhotep le atraía, pero Turner quería algo más que las habituales

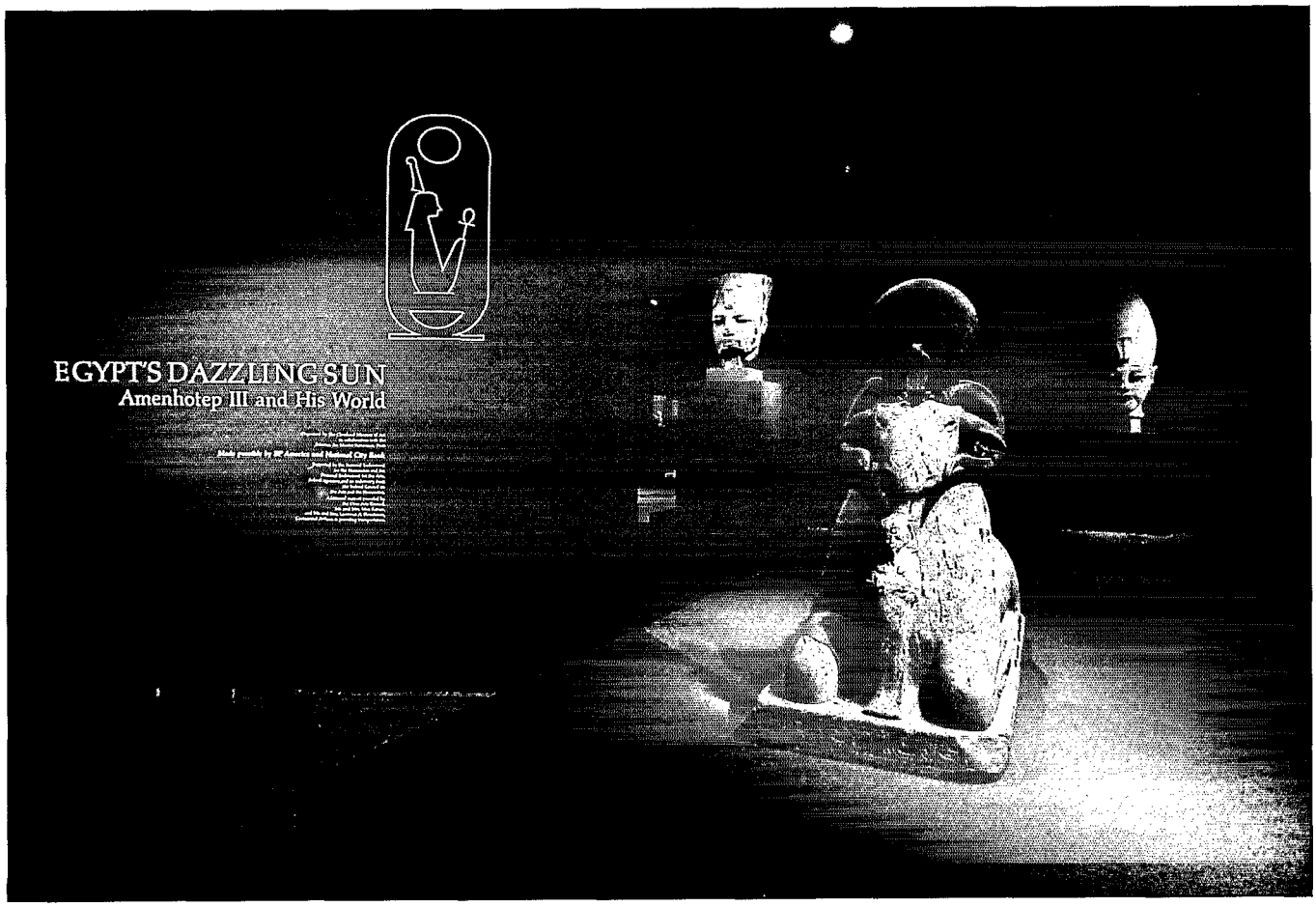


Foto: cortesía del autor

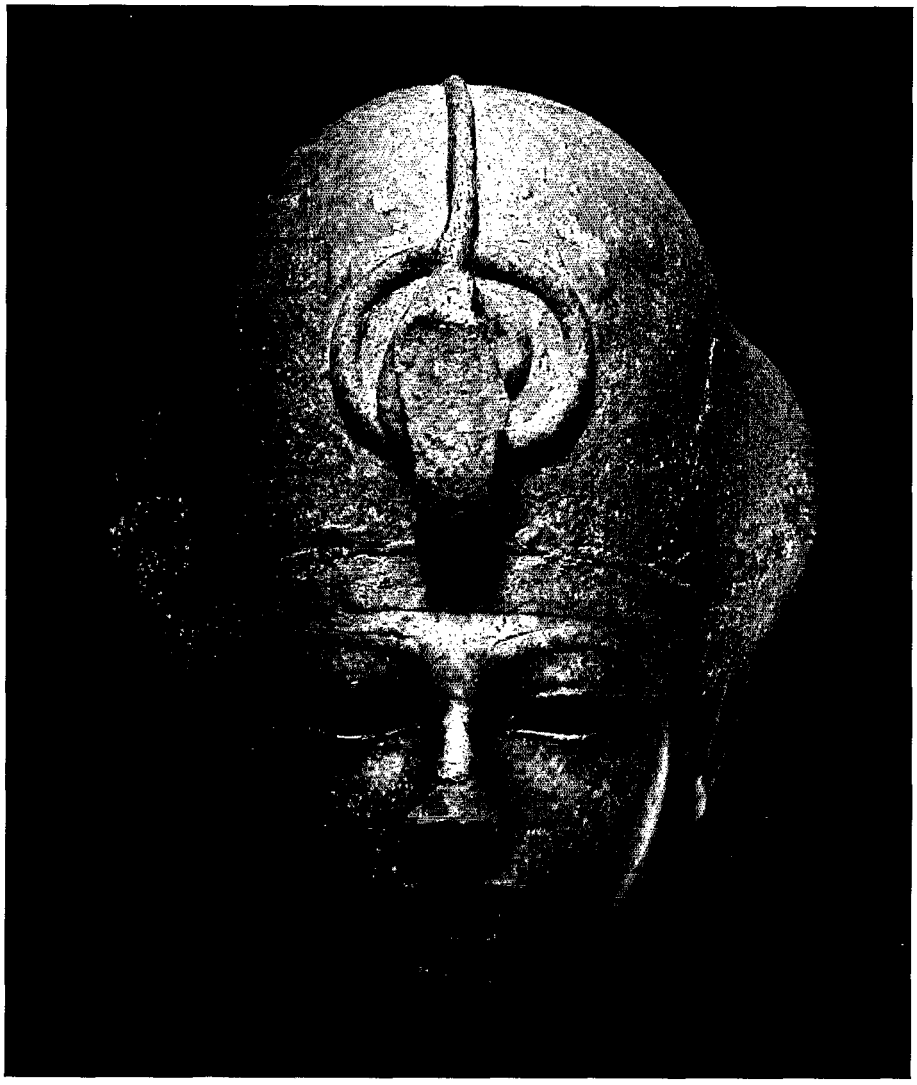
Entrada a la exposición
El sol deslumbrante de Egipto:
Amenhotep III y su mundo.
The Cleveland Museum of Art.

e impresionantes exposiciones famosas por su costo, sus títulos llamativos y sus valores totalmente consagrados. Deseaba ciertamente causar sensación, pero no en detrimento del contenido estético y académico.

Betsy Bryan y yo prometimos ambas cosas. Por supuesto, queríamos mostrar las principales obras maestras, pero en nuestros preparativos de investigación nos propusimos examinar cada reliquia del reinado —grande o pequeña, completa o fragmentaria, expuesta en un museo cercano o lejano—, a fin de escribir un estudio esmerado de la obra del faraón. Turner ofreció pleno apoyo moral y financiero a cambio de nuestra promesa de que, en caso de que la exposición no se concretara, al menos escribiríamos un libro basado en nuestros hallazgos.

Nuestros deseos llevaron a su extremo límite la generosidad de nuestros colegas conservadores egiptólogos. El reinado de Amenhotep III había producido algunas de las más hermosas obras de arte de la historia de Egipto y, por consiguiente, los préstamos que queríamos eran tesoros, como por ejemplo los labios de jaspe amarillo y la esfinge azul turquesa del *Metropolitan Museum,* cuya ausencia no pa-

© The Cleveland Museum of Art, Donación del Hanna Fund



Cabeza de granito de Amenhotep III portando la corona azul. XVIII dinastía, hacia 1391-1353 a.C.

saría desapercibida a los ojos de sus numerosos admiradores. Otros objetos eran muy frágiles, como la cuchara de marfil del Museo Puchkin de Moscú. Para granjearnos el apoyo de nuestros colegas tuvimos que convencerlos del alcance y la seriedad de nuestro proyecto. Además, muchos investigadores de distintas partes del mundo estaban trabajando en tesis dedicadas al arte de Amenhotep III y deseaban asociarse a nuestros planes.

Con tal fin, celebramos un simposio de dos días al que fueron invitados nueve egiptólogos de Bélgica, Egipto, Polonia, Alemania y los Estados Unidos para hablar de sus respectivas especialidades. Asistieron casi un centenar de investigadores, la mayoría de los Estados Unidos, quienes participaron activamente en los debates. Tanto el simposio, celebrado en noviembre de 1987, como los artículos publicados en enero de 1990 contribuyeron considerablemente a conferir credibilidad y seriedad al proyecto.

Las visitas personales que hizo el Dr. Turner, director del Museo de Cleveland, a los prestadores potenciales fueron determinantes para la obtención de apoyo. Al tratarse de las colecciones que se encuentran en los propios museos especializados en Egipto, el protocolo exigía que el director del Museo de Cleveland se pusiera personalmente en contacto con sus directores. Para ello, el Dr. Turner tuvo que incluir en su ya sobrecargado programa de viajes visitas adicionales a Turín, a las dos partes de Berlín (un mes antes de la caída del muro) y a Munich. Permaneció tres semanas en Egipto y después hizo una rápida escala de tres días (rumbo a Tokio) para las negociaciones finales.

El apoyo local en nuestra tarea de reunir piezas prestadas provino de una fuente inesperada: el director de la Clínica de Cleveland llamó un día por teléfono a Evan Turner para pedirle que el museo

fuera anfitrión de una cena en honor del Primer Ministro egipcio y su esposa, de visita en la ciudad. El Dr. Atef Sedkey se enteró con sumo agrado de la exposición proyectada y no imaginó que pudiera celebrarse sin préstamos importantes de Egipto. Me prometió ayudarnos y cumplió con su palabra, volviendo incluso para visitar la exposición.

Por lo menos doce museos de Europa y de los Estados Unidos propusieron acoger la exposición *El sol deslumbrante de Egipto.* Sin embargo, aun los prestadores más generosos no querían separarse de sus tesoros durante más de un año, lo que nos limitaba a dos lugares además del Museo de Cleveland. Optamos por uno en los Estados Unidos, Fort Worth (Texas) y otro en Europa, París, centro de la egiptología moderna. Ambos se mostraron generosos en estímulo y confianza, y nunca hubo injerencias.

Un proyecto tan ambicioso era por supuesto sumamente oneroso. El departamento de promoción del Museo de Cleveland encontró una serie de patrocinadores privados, entre ellos *BP America, National City Bank* y *Continental Airlines.* El personal del museo pasó cerca de mil horas redactando solicitudes de subvención a los dos fondos nacionales, de los cuales acabó recibiendo un generoso apoyo. El *Getty Trust* cubrió una gran parte de los costos del catálogo. El *Federal Council on the Arts and Humanities* pagó la fianza por los préstamos del extranjero. También prestaron apoyo el *Ohio Arts Council,* el Sr. Max Ratner y su esposa, y el Sr. Lawrence Fleischman y su esposa.

Trabajo en equipo, dificultades y confianza

Pronto nos dimos cuenta de que era necesario contar con un tercer investigador en nuestro equipo. Lawrence M. Berman, cuya tesis para Yale había versado sobre Amenemhet I, se había especializado en el Imperio Medio, el período anterior al de Amenhotep III. Sus campos de interés, sin embargo, son muy amplios y le encanta explorar nuevos temas. Su conocimiento del arte egipcio es extraordinario en este campo en que predominan los textos.

Se unió a nosotros en julio de 1988 y su primer trabajo fue editar las ponencias del simposio y supervisar su publicación. Su siguiente tarea fue ayudarnos en nuestras investigaciones y preparar la extensa bibliografía para el catálogo final de la exposición. Pronto se convirtió en un colaborador de pleno derecho con sus propios temas de investigación y sus capítulos en el catálogo. Dividimos el trabajo académico de la manera siguiente: Betsy Bryan estudió la arquitectura y la escultura, yo me hice cargo de las decoraciones funerarias y las artes decorativas, y Lawrence Berman se ocupó del mobiliario y el equipo funerario. Además, escribió un capítulo sobre la historia del reinado de Amenhotep III y sus personajes más destacados. Juntos nos pusimos en contacto con las colecciones más destacadas del mundo —El Cairo, el *British Museum,* el Louvre, el *Metropolitan Museum,* Turín—, así como con colecciones más pequeñas en los Estados Unidos, Europa, Rusia, Escandinavia y Sudán.

En Egipto, los tres visitamos los grandes templos y sitios importantes del reinado de Amenhotep III. En nuestras visitas a museos contemplamos varios miles de objetos, de los cuales medimos detalladamente dos mil para la constitución de una base de datos informatizada de los monumentos y obras de arte del reinado de Amenhotep III. En nuestras mediciones incluimos no sólo las dimensiones habituales —altura, anchura y profundidad—, sino además detalles como la altura y el anchura de los ojos, la nariz,

las orejas de un retrato, o el ancho de sus espaldas, pecho y cintura, y mediciones análogas para partes de los brazos y las piernas. Esta información sirvió de base para nuestro catálogo de exposición de 500 páginas muy densas. Hemos conservado la base de datos, que está a disposición de los investigadores.

El análisis de nuestras mediciones puso de manifiesto las reglas de las proporciones en la estatuaria de Amenhotep III y nos permitió reconstituir dos piezas: una cabeza de Amenhotep III del Museo de El Cairo pertenecía a un cuerpo conservado en Durham (Reino Unido) y la cabeza de una tapa de féretro que se encuentra en Poughkeepsie (Nueva York) encajaba con fragmentos de la misma tapa en Egipto. Pudimos asimismo confirmar nuestra identificación de un féretro «perdido» del taller real que hallamos en el almacén de un museo en St. Louis.

Nuestro mayor problema fue la comunicación. A pesar del contacto constante por teléfono o modem, surgieron en Cleveland situaciones, problemas y cuestiones que requerían atención o respuesta inmediata sin consulta previa con los colegas. Esto exigió una considerable confianza mutua y paciencia.

Los últimos cuatro meses fueron difíciles, pues hubo que dedicar el mismo valioso tiempo a la corrección de pruebas y edición final del catálogo, la redacción de las etiquetas, la programación educativa, las campañas de relaciones públicas, los cambios de último minuto en los envíos, el diseño y los planes de instalación. Como el peso que podía soportar la galería de exposiciones especiales del Museo era limitado, hubo que construir soportes a la medida para las piezas más pesadas, de tres a cinco toneladas cada una. Los asesores en materia de construcción fueron solicitados reiteradamente para aprobar los planes. Fue preciso retirar las puertas de entrada del Museo e instalar vías de acceso especiales para el equipo de transporte motorizado. El jefe de conservación del Museo de Cleveland permaneció un mes en Egipto para supervisar el desmonte y embalaje de los tres préstamos egipcios, dos en El Cairo y uno en Luxor.

Poco a poco empezaron a llegar las piezas prestadas y sus exhaustos mensajeros, algunos tras haber viajado en avión y camión durante treinta horas. Un museo, a pesar de las instrucciones cuidadosamente escritas de nuestro archivero y las reiteradas afirmaciones de conformidad, envió una caja unos 50 mm más alta que nuestra puerta de entrada. Otro envió a tres mensajeros en vuelo transatlántico en primera clase a expensas nuestras con un préstamo pequeño, aunque particularmente valioso.

Lo que más importaba era saber si llegarían o no a tiempo las tres piezas prestadas por Egipto, dos de las cuales pesaban tres toneladas. A diez días de la inauguración, todo lo demás estaba instalado. La «gran entrada» tenía en el frente un carnero de granito de cinco toneladas procedente de Berlín, arriba a la izquierda un retrato del faraón en un bloque de cuarcita oscura de una tonelada prestado por el British Museum y a la derecha un gran espacio vacío para la cabeza de tres toneladas del Museo de Luxor. Finalmente, tras un sinnúmero de retrasos diplomáticos y burocráticos, nuestros préstamos fueron cargados y transportados en el último vuelo de carga de Egyptair para llegar a tiempo a la inauguración.

Una comunidad celebra

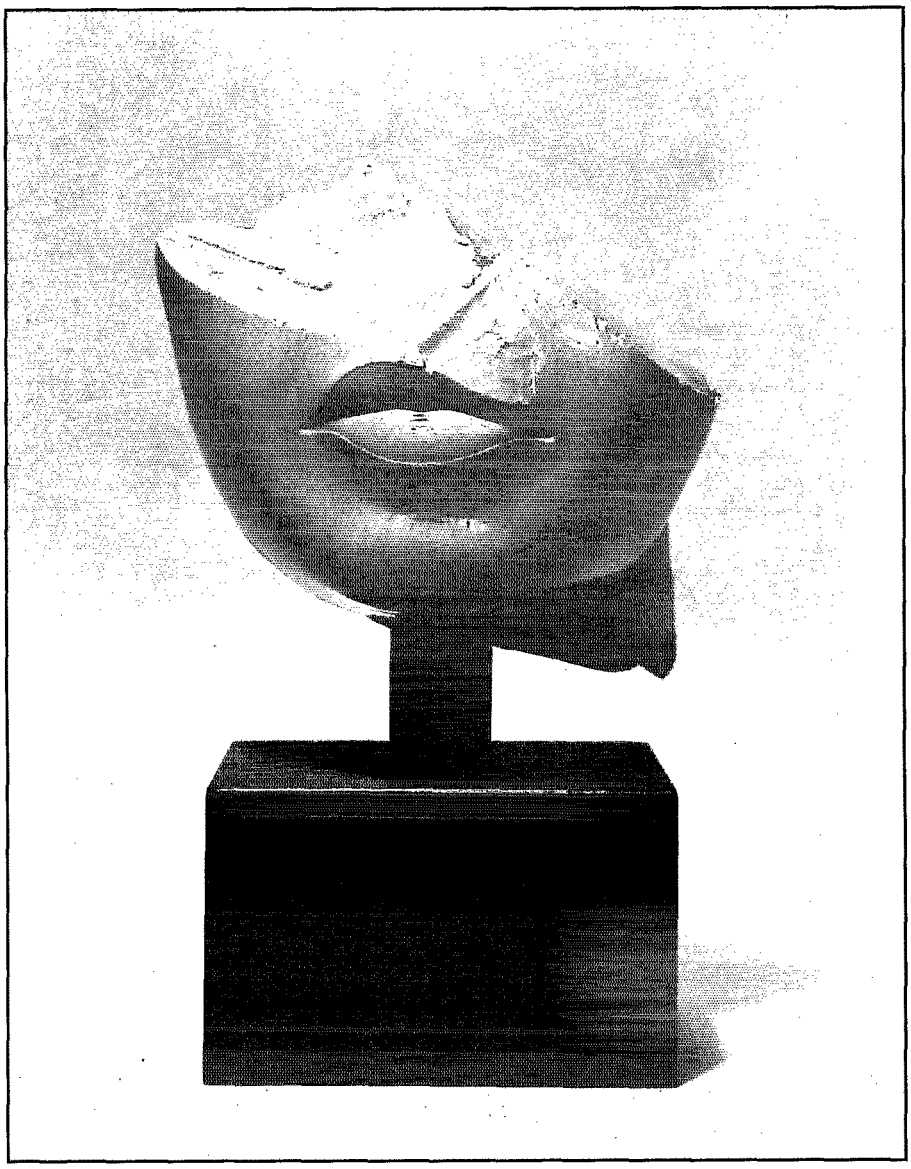
Todo estaba en su lugar pero, ¿vendrían visitantes? Era el mes de julio, que no suele ser una época en que se frecuenten mucho los museos de arte. Sabíamos que estábamos corriendo un riesgo, pero se

habían hecho esfuerzos especiales. *El sol deslumbrante de Egipto* era la tercera exposición importante organizada para celebrar los 75 años del Museo. Los departamentos de promoción y relaciones públicas planificaron nuevas estrategias comerciales para garantizar el éxito de esas tres muestras. El departamento de educación preparó una brillante serie de programas de apoyo. Evan Turner participó en la campaña con inagotable energía y entusiasmo, sin cejar en su empeño de atraer público al museo.

Las primeras señales de éxito llegaron a través de la oficina de actividades especiales del Museo que me pidió que diera mi conferencia inaugural tres veces seguidas para dar cabida a una multitud que triplicó nuestro auditorio de 750 plazas. Tres meses después, 186.000 visitantes —cifra récord— habían visto *El sol deslumbrante de Egipto.* El público acudió en masa: las familias en coche y los grupos en autocares. Los turistas, que no suelen incluir a Cleveland en su lista de lugares de vacaciones preferidos, llenaron los hoteles locales o se alojaron los fines de semana en casa de familiares perdidos de vista desde hacía años. Era raro que pasara un día sin que se mencionara el nombre de Amenhotep III al menos en un medio de comunicación local, amén del número de entrevistas en la televisión, la radio y la prensa local, regional y nacional.

En Fort Worth, la exposición tuvo el mismo éxito, ya que atrajo 163.000 visitantes. En París se registró la asombrosa cifra de 463.000 visitantes para *Le Pharaon soleil.* La *Burlington Magazine* la calificó de la mejor exposición sobre Egipto en «muchísimos años». Para la revista *Apollo* fue la «exposición del año».

Han transcurrido casi tres años desde la inauguración de la exposición en Cleveland en julio de 1992 y cerca de dos años desde su clausura en París en mayo



© The Metropolitan Museum of Art, Carnavon Collection, donación de Edward S. Harkness, 1926

Fragmento de una cabeza de la reina Teye en jaspe amarillo. XVIII dinastía.

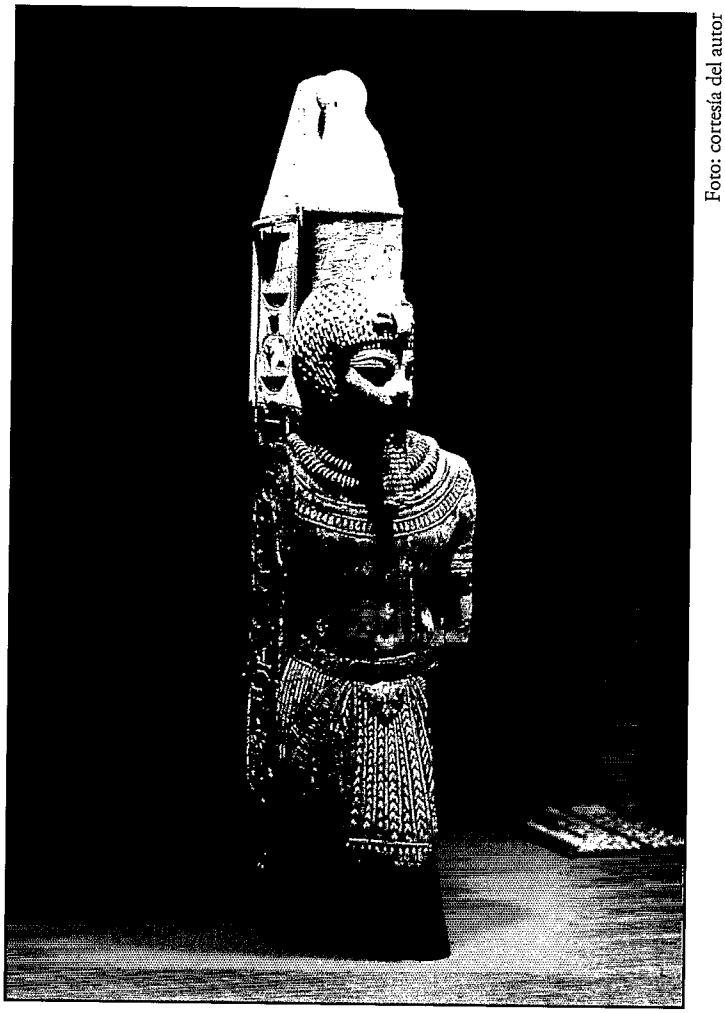


Foto: cortesía del autor

Cabeza y torso reunidos de una estatuilla real. Museo Egipcio de El Cairo y Durham University Oriental Museum (Reino Unido).

Foto: cortesía del autor



de 1993. Algunas personas que conozco bien, un poco o que me son completamente desconocidas, siguen deteniéndose ante mi mesa en un restaurante para darme las gracias por la exposición. Algunas de ellas citan incluso textos del catálogo o de las explicaciones murales, o formulan una pregunta detallada sobre alguna de las obras de la exposición que apreciaron especialmente. Aún siguen llegando cartas de admiradores de Amenhotep. Una de ellas es tal vez la que mejor resume las impresiones de los visitantes: «Queridos amigos: muchas gracias por... la experiencia más memorable de toda una vida». Y gracias, Amenhotep III, por haber establecido normas estéticas tan exigentes. ■

Dioses gnomos portando ofrendas (detalle). Piedra caliza pintada. Museo de Arte de Cleveland, John L. Severance Fund.

Una ruptura con la tradición: el Museo de Groninga

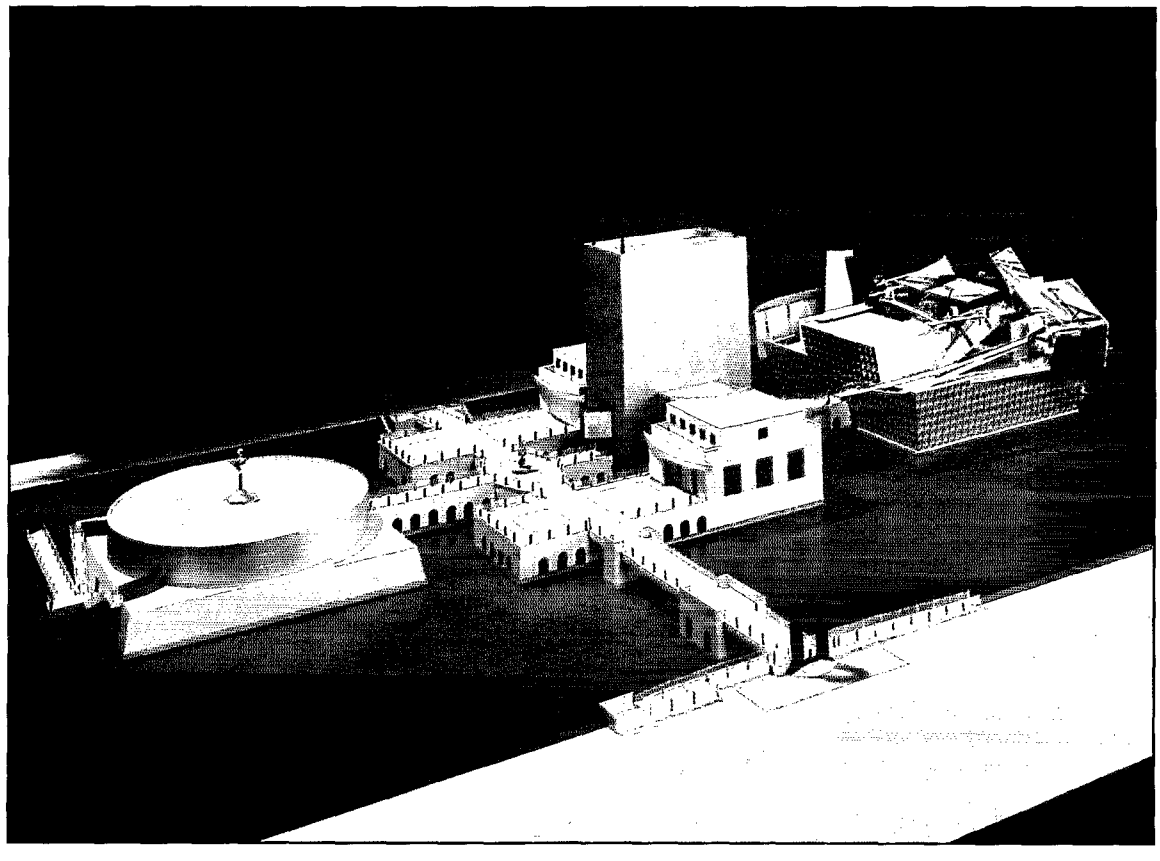
Gitte Brugman

Algunas donaciones resultan más complicadas que otras. Lo que comenzó como una generosa ayuda de la compañía de gas de la ciudad de Groninga (Países Bajos) para la construcción de un nuevo museo se fue convirtiendo en un factor de inesperada agitación política y judicial. Hoy, después de ocho años, se ha terminado un museo sumamente original en una isla que antes no existía. Gitte Brugman, periodista independiente y productora de vídeos, cuenta la historia del largo camino recorrido por esa donación antes de transformarse en museo.

En 1987, la *NV Nederlandse Gasunie* (Compañía Holandesa de Gas Natural, denominada en adelante Gasunie) donó 25 millones de florines (unos 13 millones de dólares) al Ayuntamiento de Groninga con motivo de la celebración de su 25° aniversario. Ambas partes firmaron una declaración de intención con arreglo a la cual el dinero se utilizaría para construir un nuevo museo: el Museo de Groninga. Había dos razones importantes para que se tomara esa decisión. Por una parte, el antiguo museo resultaba ya demasiado pequeño; por la otra, se consideró que un nuevo y prestigioso museo podría contribuir al desarrollo del turismo y, por ende, a incrementar el comercio en Groninga. Esta última razón era particularmente importante para el donante, que también deseaba contribuir a mejorar la imagen de la región septentrional de los Países Bajos.

Se creó un comité de preparación con representantes de las tres partes interesadas: los museos de Groninga, la Gasunie y el Ayuntamiento. El comité presentó propuestas relativas al emplazamiento, la elección de arquitectos y contratistas, el diseño, la planificación y el presupuesto, y definió los objetivos principales: el museo tenía que alcanzar altos niveles de belleza y calidad con un presupuesto de 39,5 millones de florines (unos 20 millones de dólares) y, al mismo tiempo, mantener los gastos anuales de funcionamiento por debajo de los 900.000 flo-

© John Stoel



Maqueta del nuevo Museo de Groninga.

rines (unos 470.000 dólares); además, el museo debía lograr distinguirse como un modelo de arquitectura museística internacional contemporánea y poner de relieve la función de Groninga como centro de la región septentrional del país. Por último, el edificio debía dar cabida de la mejor manera posible a todas sus funciones museísticas: una sección general, incluyendo una librería, biblioteca, restaurante, etc., así como tres secciones del museo consagradas respectivamente a la escultura, las artes aplicadas y la historia regional, y la arqueología.

Obstáculos políticos

Antes que nada, era necesario encontrar una ubicación conveniente. Después de mucho pensar y discutir, se determinaron cuatro lugares posibles. Uno de ellos, en particular, atrajo la atención del comité.

La parte antigua de la ciudad de Groninga está rodeada de canales. Las casas de las calles que bordean estos canales suelen tener uno o dos siglos, si no más. La estación ferroviaria se halla entre estos antiguos edificios frente a un canal llamado *Verbindungskanaal,* que comunica dos de las vías fluviales más importantes de la ciudad. Además, el antiguo Museo de Groninga está situado en un brazo de este canal. Cerca de la estación ferroviaria, el *Verbindungskanaal* se ensancha para permitir el paso de dos barcos a la vez; éste era precisamente uno de los lugares propuestos para el nuevo museo. Alguien llegó incluso a sugerir que se construyera una isla artificial en medio del canal para edificar el museo en la isla, lo cual no sólo conferiría al museo la prominencia deseada y un carácter excepcional, sino que lo convertiría en un punto de unión directo entre la estación y el centro de la ciudad. La propuesta se presentó al consejo municipal y encontró una fuerte oposición tanto en el propio Ayuntamiento como entre el público en general. En efecto, una encuesta realizada por un periódico regional mostró que la inmensa mayoría de la población se oponía a la idea de crear una «isla-museo». Sin embargo, la propuesta obtuvo el apoyo de tres partidos políticos y se logró una pequeña mayoría en el Ayuntamiento. Se había salvado el primer obstáculo.

Después de considerar una serie de candidatos posibles, el italiano Alessandro Mendini fue designado arquitecto principal del proyecto. Sin embargo, después de haber ultimado su primer proyecto, se adoptó un nuevo plan de urbanismo y el diseño tuvo que modificarse en consecuencia. En marzo de 1989, el Ayuntamiento acogió la segunda propuesta de Mendini que consistía en tres edificios que se construirían en el canal, conectados entre sí por puentes.

Obstáculos legales

En marzo de 1990, el Ayuntamiento anunció que la construcción comenzaría en octubre. Teniendo en cuenta lo que sucedió después, el anuncio era algo optimista. La mayoría de la población seguía oponiéndose enérgicamente a la elección del lugar y algunos grupos encargados de la conservación de la ciudad iniciaron un proceso contra el proyecto.

Sin embargo, los concejales se mantuvieron firmes. Uno de ellos declaró respecto de la opinión pública: «es de esperar que cambiará pronto. Es un proyecto excelente, que trata de crear un relieve visual en un paisaje urbano existente. Una vez completado el edificio, el público apreciará su belleza».

Teniendo en cuenta que los obstáculos

legales podían salvarse gracias al procedimiento del Artículo 19, el Ayuntamiento se propuso iniciar inmediatamente la construcción. El procedimiento permite que las autoridades provinciales concedan una autorización preliminar de construcción aunque no se haya aprobado aún el plan de urbanismo para un sector determinado, particularmente cuando se prevé que se rechazarán las objeciones.

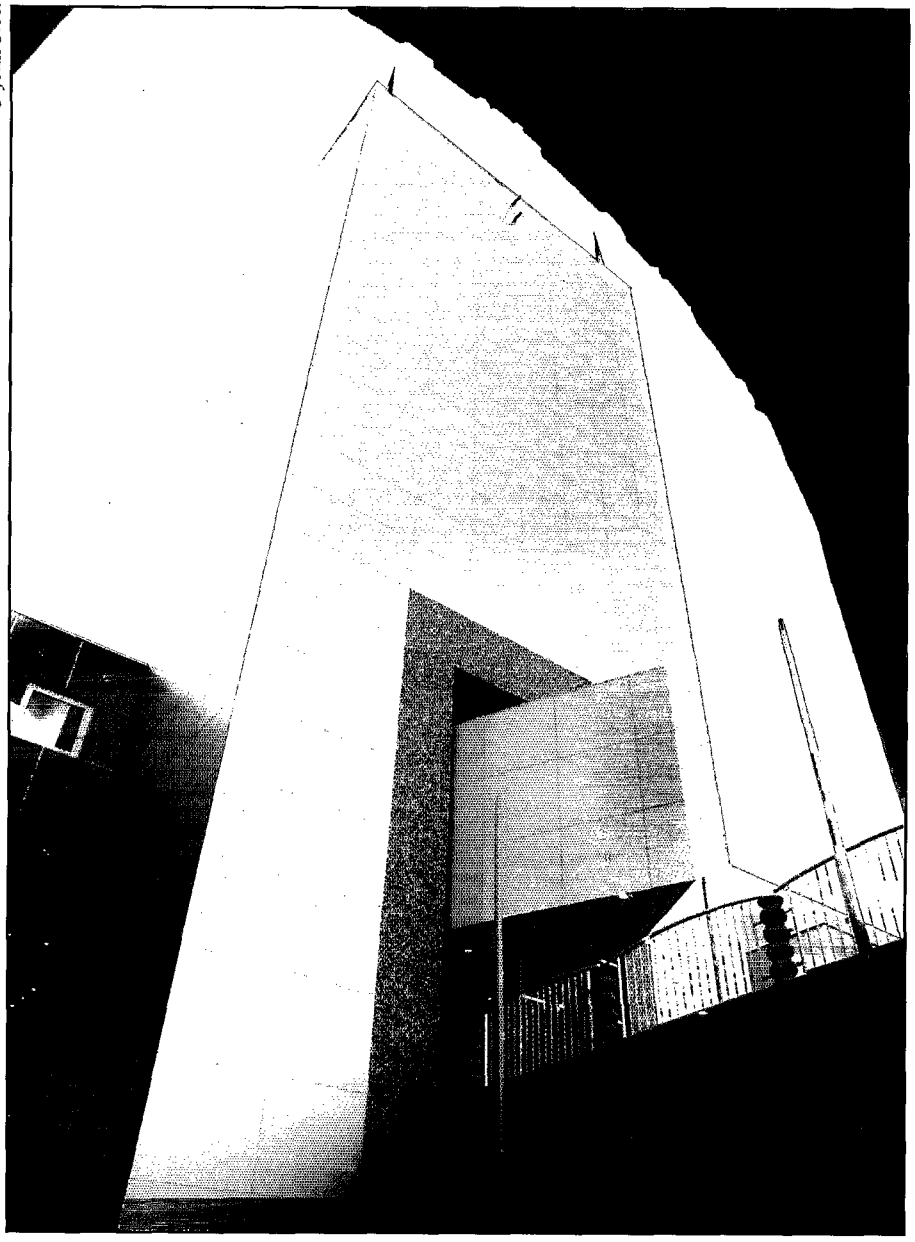
Sin embargo, hubo un contratiempo. El juez dudaba porque el procedimiento del Artículo 19 había comenzado a utilizarse con demasiada frecuencia, socavando de este modo la legislación. Por consiguiente, consideró necesario sentar un precedente aplazando su aplicación. En el Departamento de Justicia del Consejo de Estado se habían presentado nueve objeciones contra el plan de urbanismo y, antes de seguir adelante con el caso, prefirió esperar que se adoptase una decisión al respecto. Finalmente, el 14 de febrero de 1992 se zanjaron las últimas dificultades. Se rechazaron las objeciones contra el plan de urbanismo presentadas por la Asociación para la Preservación de un Paisaje Urbano de Valor. Nada se oponía ya a la creación del nuevo museo de Groninga.

Obstáculos artísticos

En abril de 1993, se colocó el primer pilar. Pero esto sólo era un acto simbólico, porque hacía falta drenar el *Verbindungskanaal* en el lugar donde iba a crearse la isla-museo. Una vez realizado el drenaje, se metieron en el suelo pilares de cemento de diez metros de altura que constituirían los cimientos y se vertió el cemento para el piso inferior. No fue una operación habitual, porque las salas inferiores están situadas a 50 cm bajo el nivel del agua y tienen ángulos elevados que se sitúan a 80 cm por encima del nivel del agua para crear así una especie de alberca estanca dentro de la cual podrían construirse los pabellones.

Los muros de cada pabellón tienen formas diferentes: unos son rectos, otros oblicuos, inclinándose hacia el interior o el exterior. Como el limitado espacio de la isla no permitía grandes obras, la mayoría de los elementos de los muros fueron diseñados especialmente y prefabricados en otra parte, con excepción de una estructura redonda a manera de tambor que se fundió en acero en el propio lugar. El pabellón occidental está cubierto de ladrillos rojos de tamaños diversos y no convencionales, mientras que el pabellón oriental está revestido de paneles de material sintético con rayas de tonos pastel. También se diseñaron y produjeron especialmente otros materiales para el edificio, tales como un cemento de diferentes colores con motivos diversos.

El diseño interior de las diferentes partes del edificio se confió a varios arquitectos invitados, de acuerdo con el método habitual de trabajo de Mendini y, en realidad, ésta fue una de las razones por las que fue elegido para dirigir el proyecto. De este modo, el Departamento de Arqueología e Historia fue diseñado por el arquitecto italiano Michele de Lucchi, mientras que el diseño del pabellón de artes aplicadas corrió a cargo del francés Philippe Starck. Se encomendó al artista estadounidense Frank Stella la tarea de diseñar el interior y el exterior del pabellón de escultura, pero el plan que propuso, en forma de hojas, resultó ser a la vez poco práctico y demasiado caro. Tras muchas discusiones, se pasó el encargo al estudio de arquitectos vienés Coop Himmelblau, que presentó un diseño basado en planchas de acero armadas en ángulos variables, que se aprobó inmediatamente. Las planchas



© John Stoel

Vista de la torre-depósito diseñada por el estudio Mendini.

son móviles, lo que permite crear una variedad de espacios y salas donde las esculturas pueden contemplarse desde todos los ángulos posibles. El sistema de iluminación, diseñado por Peter Struyken, está informatizado para cambiar los colores de los muros pulsando un simple botón, lo que evita tener que pintar las paredes para cada nueva exposición.

Con un edificio tan innovador, no debe sorprendernos que se haya decidido adoptar también métodos de trabajo más innovadores. El director Frans Haks declaró que la búsqueda de formas de exposición nuevas y más imaginativas se inspirará en parques temáticos como el de Disneylandia. En los diversos pabellones, la atmósfera y la decoración deberán ser suficientemente elocuentes, pues se suprimirán todos los carteles explicativos: los visitantes que deseen información suplementaria sobre los objetos exhibidos, podrán comprar el catálogo.

El nuevo museo se inauguró en octubre de 1994. Queda por ver si llegará a ser la obra memorable que se pretendía que fuera y, lo que es más importante aún, si los habitantes de Groninga aprenderán a apreciar la nueva isla con su museo de formas extrañas. ■

El transporte de las exposiciones artísticas: en busca de nuevas estrategias

Peter Cannon-Brookes

Cuando se desplaza una obra de arte los elementos más importantes son la manipulación cuidadosa, agentes de transporte responsables y la seguridad de dicho transporte. Es preciso considerar distintas estrategias y efectuar una evaluación económica. Peter Cannon-Brookes explica los peligros que se corren y explora las posibilidades de reducir los riesgos y de lograr un transporte más fácil y menos costoso. El autor es director adjunto del The International Journal of Museum Management and Curatorship.

En el proceso de planificación del transporte de cualquier exposición artística, con los correspondientes seguros o sistemas de indemnización, tiene una importancia capital la «estrategia de transporte», con sus cuatro componentes: a) el medio de transporte, b) las especificaciones para el embalaje, c) los seguros e indemnizaciones durante el trayecto (tránsito) y, finalmente, d) la decisión de utilizar o no los servicios de agentes especiales de escolta y mensajeros. Se trata de elementos interdependientes, por lo que no se puede determinar uno de ellos sin tener en cuenta al mismo tiempo a todos los demás[1].

Las especificaciones para el embalaje dependerán, por ejemplo, de que el cajón sea transportado por avión o sólo por carretera; de si viaja con escolta especial o forma parte de un envío común, junto con otros bienes; de si el asegurador o el administrador de las indemnizaciones va a estipular determinadas condiciones al fijar el tipo de prima o al aceptar la cobertura por indemnización. La función de la estrategia de transporte, como instrumento de gestión de los riesgos, consiste en minimizar tanto los imprevistos a que se expone el objeto transportado como los correspondientes costos. Ocuparse de la gestión de los riesgos en lo tocante al envío y al seguro/indemnización durante el transporte de obras de arte es utilizar un método en el que los cuatro componentes son sopesados y comparados entre sí a fin de obtener el resultado deseado de la manera más económica posible. En otras palabras, unos gastos más elevados respecto de uno de los componentes podrán ser compensados por gastos menos importantes en algunos de los otros elementos, de tal modo que se reduzca el costo total sin poner en peligro la seguridad y el buen estado del objeto transportado. El costo, por ejemplo, del empleo de algún agente experimentado de escolta o mensajero puede quedar compensado con creces por especificaciones de embalaje menos estrictas, gastos de transporte aéreo más bajos o reducciones en las primas de seguros.

La teoría y la práctica del embalaje y el transporte han progresado mucho desde la época en que precursores como Nathan Stolow y otros realizaron sus investigaciones, y como resultado de la labor que culminó en la Conferencia Internacional sobre el Embalaje y el Transporte de Cuadros celebrada en Londres en 1991. Es de lamentar, sin embargo, que la Conferencia concentrara su atención únicamente en el transporte por carretera y vía aérea, dejando de lado el transporte marítimo y el ferroviario. Aunque existe la admirable guía de Cordelia Rose para agentes especiales de escolta y mensajería[2], la formación y, por consiguiente, la eficacia de dichos agentes sigue siendo difícil de cuantificar, al mismo tiempo que existen actualmente muchas dificultades tanto en relación con los seguros comerciales como con los diversos sistemas de indemnización.

La gestión eficaz de los riesgos en este medio que se transforma rápidamente es una actividad que exige un gran profesionalismo, requiriendo una combinación especial de talentos y una experiencia práctica. En los museos, esta tarea está cada vez más a cargo del responsable del inventario. Ahora bien, el justo equilibrio entre los requisitos de un componente de la estrategia del transporte y los de los demás elementos sólo se puede lograr si, en el proceso de planificación, los cuatro componentes están en manos de la misma persona. Hoy en día, esto no es lo que suele ocurrir, con lo que el éxito de la estrategia de transporte más económica puede quedar comprometido desde el principio si se determinan especifica-

ciones rígidas para un componente, sin tener en cuenta los demás, o por algunos compromisos aceptados durante las negociaciones para obtener préstamos. La mayoría de los responsables de los inventarios podría citar ejemplos de gastos considerables e innecesarios debidos a alguno de estos dos factores.

Los riesgos naturales y el problema de la seguridad

Durante estos últimos años, tanto la comunidad museística como los aseguradores han logrado comprender mejor los problemas de la seguridad en el transporte aéreo. Michael Kimmelman, en un artículo reciente en el *New York Times*[3], preguntaba: «¿Qué consecuencias tendría una catástrofe para todo el sistema de exposiciones?», y añadía: «Toda exposición debería llevar como subtítulo: ¿valía la pena correr el riesgo?». Nicholas Serota, Director de la Tate Gallery, llamó la atención en la Conferencia de Londres de 1991 sobre la necesidad de una gestión más rigurosa de los riesgos, así como de un examen cada vez más cuidadoso de todo préstamo y de todos los factores en juego, sin contentarse con los compromisos sobre compensaciones a que llegan en privado los organizadores de exposiciones. El autor de este artículo ha llamado la atención sobre los riesgos inherentes a los insolubles problemas que plantea la opción del transporte aéreo y, en particular, el riesgo de experimentar durante el trayecto pérdidas catastróficas que hubieran podido evitarse[4].

Los diversos riesgos ambientales que se corren con todos los tipos de transporte pueden prevenirse efectivamente mediante la adopción de normas adecuadas de embalaje y un control estricto realizado por agentes de escolta y mensajeros competentes. Un envío transportado en una furgoneta especialmente concebida para el efecto y convenientemente acondicionada, acompañada por agentes de escolta, está expuesto a riesgos que, si bien no pueden ser nunca enteramente eliminados, han sido considerablemente reducidos; pero, en último término, el grado de seguridad al que puede llegarse en el transporte aéreo es, en el mejor de los casos, el de todas las demás mercancías fletadas en el mismo vuelo. La condena de Pan Am, el 10 de julio de 1992, por infracción deliberada y la publicidad dada a los numerosos casos de incumplimiento de las normas de seguridad en los vuelos de pasajeros, han llevado a la comunidad museística a volver a plantear el problema de la norma de seguridad efectivamente aplicada por las compañías aéreas, establecida sobre bases sólidas, habida cuenta de la estructura del transporte aéreo y de los intentos destinados a evitar las consecuencias legales del incumplimiento de normas de seguridad ya de por sí inadecuadas. En la reunión anual de la *American Association of Museums*, celebrada en Fort Worth en 1993, algunos de los principales representantes del mundo de los seguros hicieron saber claramente que una sola pérdida importante en una catástrofe provocaría un cambio fundamental en la actitud del mercado de los seguros hacia el transporte de exposiciones artísticas. También podemos suponer que los administradores de los sistemas de indemnización harían inmediatamente lo mismo, sobre todo si llega a desarrollarse el terrorismo cultural.

Necesitamos nuevas estrategias de transporte de las exposiciones artísticas y de los correspondientes sistemas de seguros e indemnización antes de que se experimente alguna pérdida importante debido a una catástrofe. Para ello hay que ocuparse, en primer lugar, de la dependencia actual —tan poco razonable—

con respecto al transporte aéreo para la mayor parte de los envíos a larga distancia. Durante los últimos decenios, las estrategias de transporte han mostrado una tendencia a reducir el tiempo de exposición del objeto y, por lo tanto, a asimilar velocidad y mayor seguridad, prefiriéndose a fin de cuentas exponer los envíos a riesgos marginalmente más elevados, pero durante períodos más cortos. Se ha afirmado que las pérdidas más importantes debidas a catástrofes han sido ocasionadas por incendios e inundaciones, pero esto podría haberse debido no tanto a la buena gestión como a la buena suerte. Sigue habiendo otras opciones alternativas al transporte aéreo: transporte por carretera, ferroviario o marítimo y, excepto cuando se trata de pequeños objetos transportados por mensajeros, rara vez se piensa hoy en el ferrocarril, aunque sólo sea como una posibilidad. No deja de ser cierto que es difícil —aunque no imposible— vigilar un cargamento importante en un envío por ferrocarril, y que se necesitan por lo menos dos agentes de escolta, pero los costos globales pueden ser asombrosamente moderados. Además, con la aparición en Europa de trenes de alta velocidad, con escasa vibración y aire acondicionado, y la apertura del túnel bajo el canal de la Mancha, debería examinarse seriamente la posibilidad de aprovechar mejor todos estos servicios.

A fines de los años 60, el autor se encargó por cuenta del *British Council* de organizar el transporte a larga distancia por carretera de envíos en embalajes isotérmicos y con humedad estable. Las mejoras experimentadas ulteriormente por los sistemas de suspensión de los vehículos, junto con el aire acondicionado y el control eficaz de la seguridad, tanto en el interior del vehículo como en su entorno inmediato, han fomentado los envíos por vía terrestre para distancias aún mayores, aunque rara vez se hayan explotado enteramente las posibilidades de este tipo de transporte. El transporte marítimo, excepto cuando se trata de esculturas pesadas, sigue siendo también curiosamente ignorado, sobre todo ahora que se han suprimido las tarifas *ad valorem* y que la experiencia ha mostrado que en el envío de cuadros en contenedores por vía marítima se pueden obtener condiciones ambientales excepcionalmente estables durante semanas y no sólo días, además de gastos de flete considerablemente reducidos, especificaciones de embalaje menos complejas y primas de seguros que no difieren mucho de las que se aplican al flete por avión[5].

Sopesar los riesgos

La falta de experiencia con otros tipos de transporte es uno de los factores que intervienen en la determinación del predominio del transporte aéreo, pero la clave del problema está, a decir verdad, en las necesidades de mano de obra y en la renuencia de la mayor parte de los responsables a asignar durante más de unos cuantos días un personal, ya de por sí escaso, a una sola operación. Por consiguiente, al elaborar nuevas estrategias de transporte de exposiciones artísticas y de los correspondientes seguros e indemnizaciones, se deben estudiar muy atentamente las diversas posibilidades de transporte en las que el costo del empleo de una mano de obra más numerosa queda compensado por la reducción de los gastos de flete y embalaje. En los envíos marítimos, el riesgo de pérdida por catástrofe es mucho más limitado, en comparación con el transporte aéreo, aunque sólo sea por el simple hecho de que un gran navío puede ser más difícilmente víctima de un sabotaje que un avión. Para adoptar la decisión correcta habrá que aplicar a menudo el principio fundamental de la conmensurabilidad, tal y como queda expresado en la fórmula de Michael Kimmelman: «Toda exposición debería llevar como subtítulo: ¿valía la pena correr el riesgo?».

Como las diferentes partes concernidas se piden favores y llegan a acuerdos, ocurre también con demasiada frecuencia que se aprueban préstamos por motivos que nada tienen que ver con los méritos de la correspondiente exposición. Asimismo, el deseo general de satisfacer la necesidad cada vez más apremiante de hacer entrar dinero adicional en la caja gracias a exposiciones provisionales tiende no sólo a alterar el juicio de los conservadores, sino también a hacer olvidar las exigencias de conservación del objeto. No ha perdido vigencia —al menos para las colecciones públicas que aspiran al rango de museo— el principio, tan pasado de moda, de la conmensurabilidad, o sea, la idea de que la aceleración inevitable del ritmo de degradación de los materiales orgánicos debido al desplazamiento del objeto a un nuevo medio, así como el desgaste suplementario que tiene que soportar el objeto y el aumento de los riesgos externos, han de ser conmensurables con los beneficios culturales positivos que se obtendrán. Esto quiere decir que en la elaboración de la estrategia de transporte más apropiada, la conservación a largo plazo del objeto sigue siendo el parámetro más importante y que, a fin de cuentas, ha de preferirse un desgaste que se puede mantener dentro de ciertos límites, que exponer el objeto al riesgo de pérdida total.

La posibilidad de luchar contra el desgaste ha aumentado mucho con los progresos en materia de técnicas de embalaje y transporte que ya hemos mencionado, pero los agentes de escolta y mensajeros tradicionales han prestado particular

atención a la minimización de los riesgos que puedan provenir, durante el transporte, de una actividad delictiva (sobre todo el robo) y del incendio. Sin embargo, las señales que provienen del mercado de seguros indican que los siniestros debidos a una mala manipulación o a daños ambientales son actualmente superiores a los que puedan imputarse a la delincuencia o al fuego. Tanto el Comité Internacional para la Seguridad en los Museos (ICMS) como el Comité Internacional para la Conservación del ICOM (ICOM-CC) tuvieron que admitir, en sus reuniones de 1993, la importancia de esta nueva situación y la necesidad de que los agentes especiales de escolta y mensajeros presten más atención a reducir al mínimo los cambios de la temperatura ambiente y a las medidas destinadas a evitar los impactos, las vibraciones y otros riesgos ambientales. Se ha establecido un enlace entre ambos comités internacionales del ICOM, habida cuenta de la coincidencia cada vez mayor de sus respectivos campos de actividad y el estímulo derivado de la creciente importancia que se da actualmente a la conservación preventiva y a la desagradable toma de conciencia de la nueva amenaza que representa el terrorismo cultural.

Bastante más difíciles de resolver son algunos de los problemas que actualmente se experimentan en relación con la cobertura de seguros e indemnizaciones durante el trayecto. Tradicionalmente, quien recibe en préstamo el objeto ofrece siempre al prestador una cobertura «de muro a muro», esto es, la póliza se aplica desde que el objeto prestado se retira del lugar que ocupa normalmente, con independencia de la persona que lo desplaza. En otras palabras, el propietario, o su agente, queda asegurado durante esta fase del transporte, así como el que pide prestado, o su agente, queda también asegurado después de la partida del objeto. El significado de esta anomalía se ha hecho cada vez más evidente a medida que se ha examinado detalladamente la interfaz entre acuerdos de préstamo y contratos de seguros o indemnizaciones. El vertiginoso aumento de las estimaciones de seguros ha vuelto la situación muy poco satisfactoria desde el punto de vista de los aseguradores, ya que abre la puerta a eventuales fraudes y a litigios costosos, por lo que no es de extrañar que las tarifas de primas reflejen su falta de entusiasmo por ofrecer dicho tipo de cobertura.

El informe en el que se hace constar el estado en que se encuentra físicamente el objeto al inicio del préstamo plantea también problemas específicos, ya que no se puede efectuar, por ejemplo, sin descolgar el cuadro del muro, y se supone que dicha acción, al menos en teoría, no sería necesaria si no hubiera préstamo. En los Estados Unidos, son cada vez más numerosos los museos que exigen que dichos desplazamientos internos de las obras de arte relacionados con préstamos al exterior sean cubiertos por la póliza de seguros o el sistema de indemnización de quien toma el objeto en préstamo. Para los aseguradores, esta exigencia supone renunciar a los derechos de subrogación en lo tocante a la negligencia —o algo peor— en que puedan haber incurrido los empleados del museo al manipular el objeto prestado de acuerdo con el principio tradicional «empaquetadores y transportistas reconocidos». Aun dejando de lado el problema del riesgo de fraude, el tipo de prima que se aplique va a reflejar, por supuesto, la mayor cobertura que se pide y la índole especial de los riesgos que se corren.

Se supone que los grandes museos se atienen por lo general a determinadas normas de manipulación por parte de un personal especialmente formado para ello, pero no se puede decir exactamente

lo mismo de los riesgos que entrañan cuadros descolgados por el mayordomo de Su Señoría y los trabajadores de la finca. Los litigios para determinar si la obra estaba ya dañada o si sufrió el daño al ser descolgada suelen ser desagradables y costosos. Sin embargo, las condiciones económicas de las exposiciones artísticas son tales que rara vez los transportistas se pueden ocupar de toda la manipulación necesaria en el local del prestador, y suele aceptarse de buen grado la ayuda que allí se proporcione, al menos durante la fase preliminar que comprende la preparación de los informes sobre el estado del objeto, etc., aun cuando el costo del aumento correspondiente de las primas de seguros pueda ser considerable.

En la reunión anual de 1993 de la *American Association of Museums* se hizo hincapié en que el acuerdo de préstamo y el contrato de seguro/indemnización debían ajustar exactamente o, de no ser así, quien toma el objeto en préstamo tiene que estar asegurado él mismo en lo tocante a los elementos omitidos. Los contratos de seguros, una vez establecido el precio, son sumamente flexibles y pueden adaptarse para satisfacer todos los requisitos, mientras que los sistemas de indemnización son mucho más rígidos y sólo se modifican excepcionalmente. La conclusión lógica es que hay que elaborar un acuerdo de préstamo totalmente adaptado a la cobertura que proporciona la póliza de indemnización o la póliza de seguros clásica, y no aceptar ninguna responsabilidad en lo referente a la manipulación del objeto prestado antes de su entrega física a quien lo recibe en préstamo o a su agente, con las mismas condiciones para la vuelta. Hay aquí un relativo retroceso con respecto a la cobertura «de muro a muro», pero como las instituciones que prestan suelen también recibir objetos prestados, el interés bien entendido de todos indica que es aconsejable llegar a un compromiso, o sea, sustituir «de muro a muro» por «de mano a mano». Los préstamos de particulares u otros organismos, sin embargo, no pueden negociarse de acuerdo con ese sentido del interés mutuo del mundo de los museos, y la cobertura «de muro a muro» se puede seguir exigiendo en este caso. No menos problemático es el caso del defecto o el daño que, según la parte atacada, existía antes del préstamo, aun cuando no fuera evidente al prepararse el informe sobre el estado del objeto, y que sólo se manifiesta ulteriormente, durante el transcurso del préstamo o tras la devolución. Se trata, en la terminología de los seguros, de una forma de «vicio inherente» y no constituye normalmente un riesgo que pueda asegurarse, pero los prestadores tienden cada vez más a considerarlo de manera diferente.

La elaboración de nuevas estrategias de transporte y seguros de las exposiciones artísticas requiere ideas originales, así como la voluntad de la comunidad museística de aceptar cualquier compromiso excepto en lo tocante a la seguridad de los objetos. Ninguno de los problemas que hemos abordado tiene una solución fácil, pero minimizar las posibilidades de pérdidas en una catástrofe importante y asegurar el porvenir económico de las grandes exposiciones de arte van a depender cada vez más de que se encuentren soluciones rápidamente. ■

1. Peter Cannon-Brookes, «The evolution and implementation of a transportation strategy for works of art», *International Journal of Museum Management and Curatorship*, vol. 5, 1986, págs. 163-169.
2. Cordelia Rose, *Courierspeak*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1993.
3. Michael Kimmelman, «When art takes wing, cross your fingers», *New York Times*, 7 Marzo 1993.
4. Véase *ICOM News*, vol. 46, n.º 3, 1993, págs. 13-14.
5. Peter Cannon-Brookes, «Transportation of works of art by sea», *Museum Management and Curatorship*, vol. 10, 1991, págs. 71-83, pero el lector encontrará detalles técnicos suplementarios en el informe que he presentado ante el grupo de trabajo Care of Works of Art in Transit: «The transportation by sea from Southampton to Cape Town of oil paintings in a container with environmental monitoring», *ICOM Committee for Conservation, 9th Triennial Meeting, Dresden, 1990*, París, ICOM, 1990, págs. 401-404.

El éxito ¿a qué precio?

Vera Zolberg

En una situación económica mundial cada vez más difícil, los museos de arte han tenido que recurrir a diversos medios para recaudar fondos, el más espectacular de los cuales es la organización de grandes exposiciones, las denominadas «taquilleras». Aunque éstas logran frecuentemente atraer a una gran cantidad de público, financieramente pueden ser aleatorias y se corre el peligro de dejar en un segundo plano las políticas centradas en las colecciones del museo y la investigación. Ésta es sólo una de las muchas ambigüedades que afrontan los museos de arte y que se estudió en detalle en la Conferencia Internacional «Los museos de arte y el precio del éxito». Celebrada en el Rijksmuseum de Amsterdam del 10 al 12 de diciembre de 1992, bajo el patrocinio de la Boekmanstichting, en esta conferencia se dieron cita directores de museos, funcionarios gubernamentales y especialistas de los Países Bajos, el Reino Unido y los Estados Unidos de América[1]. *Una de las principales conferenciantes fue Vera Zolberg, profesora de sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la* New School for Social Research *en Nueva York.*

Quienes solían ver los museos de arte como una torre de marfil deben sentirse hoy muy desengañados, si consideramos la evolución de los últimos años. La integración de los museos de arte en el mundo social, del que obtienen su sustento, es cada vez más evidente. Al mismo tiempo, las comunidades que permiten que existan los museos de arte exigen mucho de ellos. Estas exigencias pueden parecer poco razonables, pero quienes trabajan en los museos de arte no pueden permitirse el lujo de ignorarlas. A fin de cuentas, fueron los fundadores de los museos quienes persuadieron a sus compatriotas de su valor. Al haberse convertido en una necesidad, su supervivencia como instituciones depende de su capacidad para cumplir sus compromisos, adaptándose a un entorno social e intelectual en constante cambio. Por difícil que pueda ser, y sin que deban encerrarse en una burbuja de plástico para sobrevivir, muchos museos de arte parecen prosperar en la adversidad.

Si el éxito se midiera por la capacidad de organizar exposiciones artísticas sumamente variadas y de gran calidad, dirigidas al público en general, los museos de arte arrojarían claramente un saldo positivo, como demuestra el auge reciente de las grandes exposiciones «taquilleras». Pero este éxito resulta caro, y no sólo desde el punto de vista económico. Igualmente importante es la índole de la experiencia museística, que para muchos sale perjudicada por el gran número de visitantes y las perturbaciones que causan. Otra preocupación fundamental es la calidad de las obras de arte que se aceptan en los museos, que parecen no corresponder a sus tradiciones. Por último, la disminución de la ayuda oficial a los museos, que los obliga a recurrir a otras fuentes de financiación, es considerada como una amenaza por algunos profesionales de los museos, ya que abre el camino a intrusiones de las fuerzas del mercado.

Ocurre a menudo que los resultados no corresponden a las intenciones. Un crítico que estudió por qué los museos de arte organizan grandes exposiciones «taquilleras» llegó a la conclusión de que, aunque dichas manifestaciones se consideran un medio seguro para atraer a un gran número de visitantes y a pesar del bombo publicitario que las rodea, a veces no lo consiguen. En efecto, pequeñas exposiciones especializadas pueden atraer a un mayor número de visitantes. Si las grandes exposiciones «taquilleras» son semejantes a las inversiones especulativas, ¿por qué organizarlas? Parte de la respuesta se puede encontrar en la forma en que los museos de arte se financian en los Estados Unidos, donde las grandes exposiciones «taquilleras» se han convertido en un filón de los museos más importantes, lo que ha influido en la política museística de los demás países. Cuando los museos de otros países adoptan prácticas similares, deberían ser conscientes tanto de los peligros que entrañan como de las oportunidades que brindan.

Nacionalismo, comercio y cultura en los museos de arte estadounidenses

Aunque el auge de las grandes exposiciones «taquilleras» se ha producido sólo en los últimos decenios, su historia se remonta a la creación de los museos de arte como instituciones. Entre los modelos en que se inspiraron los fundadores de los museos estadounidenses figuran las grandes ferias internacionales del siglo XIX y, más directamente, el Centenario de la Declaración de la Independencia Americana de 1876. Las exposiciones organizadas por las congregaciones protestantes

para llevar la religión y otras fuentes de cultura (ciencia, música, historia) a muchas regiones del país fueron otra fuente de inspiración. Estas exposiciones, entre otras, dieron ideas para museos de cera y pinturas murales con temas bíblicos o religiosos, y se prolongaron en otras empresas comerciales.

Podemos ver los museos de arte como instituciones inicialmente no lucrativas, pero tanto en sus orígenes como en su evolución reciente están presentes elementos comerciales, nacionalistas y religiosos, según los cuales el éxito se mide por la capacidad de atraer a un gran número de visitantes a los que hay que enseñar, instruir y entretener. Esta concepción se mantuvo por la necesidad de los museos de arte estadounidenses de encontrar fondos, cualquiera que fuera su procedencia. Mientras que en otros países el Estado brinda la mayor parte de la ayuda a las instituciones culturales, en los Estados Unidos esto no ha ocurrido casi nunca así. Salvo los museos nacionales incluidos en la *Smithsonian Institution* en Washington, D.C., la mayoría de los museos tuvo su origen en la acción conjunta de élites locales.

Estructuras de apoyo

En los Estados Unidos, los museos de arte tienen tres tipos de estructuras de apoyo: 1) fondos públicos (procedentes de los impuestos) a nivel nacional, estatal o municipal; 2) fondos privados (provenientes de donantes, miembros de patronatos, fundaciones, empresas) y 3) ingresos percibidos de los usuarios, desde precios de entrada o suscripciones, hasta compras de libros o regalos. En vista de ello, la posibilidad de recibir ayuda de múltiples fuentes es ventajosa, ya que así los museos no están a la merced de un poder monopolizador. Sin embargo, la posibilidad de recurrir a una u otra fuente no elimina la necesidad financiera y puede incluso impulsar inexorablemente a algunos museos a organizar grandes manifestaciones.

A diferencia de los gobiernos europeos, el Gobierno de los Estados Unidos ha tendido a no proporcionar ayuda a las actividades artísticas. Como se señaló en Amsterdam, a pesar de los recortes presupuestarios y de las «privatizaciones», los museos de arte holandeses continúan recibiendo una considerable ayuda financiera del gobierno. Los museos estadounidenses se consideran afortunados cuando la ayuda del gobierno a todos los niveles —federal, estatal y municipal— alcanza a cubrir el 20% de sus gastos de funcionamiento. Incluso los museos federales que no cobran la entrada y se financian mediante impuestos han tenido que recurrir a actividades lucrativas: venta de objetos de regalo, campañas de abono, publicación de revistas y libros, así como a la ayuda de fundaciones y empresas. La mayoría de los restantes museos de arte dependen en gran medida de las ayudas directas o indirectas del municipio o de su respectivo Estado, tales como la exoneración de los impuestos a la propiedad en su condición de instituciones no lucrativas. No obstante, dado que las administraciones municipales y estatales tienen que hacer frente a problemas fiscales y que el gobierno nacional busca los medios de reducir la ayuda relativamente modesta que venía concediendo hasta ahora, los museos han de buscar ayuda económica en otro sitio. Y aquí es donde el apoyo privado podría ser de utilidad.

Las donaciones privadas adoptan dos formas principales: la donación de obras de arte y la donación de dinero en efectivo por parte de particulares. Se espera que los miembros del patronato y los principales donantes que aspiran a serlo efectúen donaciones al museo de arte,

cuya importancia es variable, pero que puede alcanzar decenas de miles de dólares al año. Los particulares pueden proporcionar los fondos directamente o inducir a otros a que lo hagan. Los miembros del patronato tienen una larga relación de asociación con los museos de arte y son muy buscados también tanto por las instituciones estatales como por las federales. No debemos olvidar que los miembros de los patronatos se benefician de ventajosas leyes fiscales y que el encanto de donar obras de arte no se hace extensivo al pago de los gastos corrientes de funcionamiento.

Otra forma de donación privada proviene de las fundaciones. Si bien hoy día hay relativamente pocas fundaciones que participan en actividades relacionadas con el arte, como solía suceder en el pasado, algunas lo siguen haciendo con gran empeño. Frecuentemente, las fundaciones orientan su ayuda a promover la asistencia al museo. Por ejemplo, durante los cinco últimos años la Fundación Lila Wallace-Reader's Digest ha concedido una serie de donaciones por un monto total de 50 millones de dólares para ayudar a los museos de arte a desprenderse de su imagen de instituciones elitistas. Cada museo tiene que tratar de atraer a un público nuevo: jóvenes, población rural, minusválidos, minorías étnicas. Entre otras cosas, los fondos deben dedicarse al reacondicionamiento de las colecciones para hacerlas más atractivas y a aprovechar mejor los fondos existentes en relación con esos nuevos públicos.

Los museos americanos dependen cada vez más de la ayuda de las empresas, pero no es una relación fácil. Mientras que los museos desean evitar el comercialismo manifiesto de parques temáticos tales como Disneylandia, las empresas buscan la visibilidad a bajo costo y necesitan justificar ante sus accionistas el uso de los fondos de la empresa. Estos objetivos divergentes caracterizan la relación entre los museos de arte y las empresas, pero las dificultades que experimenta el mundo empresarial podrían hacer que este problema se quedase en un plano puramente teórico. Dada la difícil coyuntura, muchas empresas que eran pilares de sustentación de los museos durante los años 80 han dejado de serlo.

En este sentido, es significativo que la muestra sobre el constructivismo ruso en el Museo Guggenheim de Nueva York, la principal atracción de la temporada de 1992/93, fuera prorrogada varias semanas, no sólo por su enorme popularidad, sino también porque el museo no fue capaz de atraer patrocinadores para su siguiente exposición. Además, el cuarto de millón de visitantes de la exposición rusa terminó costando al museo más dinero del que aportó, a pesar de la fuerte ayuda de varios grandes patrocinadores. Esto hace pensar que si los museos tuvieran que operar por sí solos, probablemente no organizarían grandes exposiciones «taquilleras». Incluso el Museo Metropolitano de Arte, probablemente el mejor dotado, con un presupuesto anual de 85 millones de dólares, está reduciendo sus costos. Sólo un millón de dólares de los fondos propios se asignan a las exposiciones y trata de obtener de 6 a 8 millones al año de las empresas patrocinadoras. Los costos anuales medios de las exposiciones organizadas por el Museo de Arte Moderno se sitúan entre 3 y 5 millones de dólares, de los cuales sólo 350.000 dólares provienen de las rentas de la dotación del Museo. Se está tratando de aumentar la dotación para que los intereses cubran el monto total necesario para las exposiciones, pero el logro de este objetivo requerirá mucho tiempo.

Supervivencia institucional en la austeridad

Hoy en día, la cuestión de la supervivencia se la plantea todo el mundo: en los Países Bajos, cuyo gobierno ha iniciado una privatización parcial de la ayuda cultural; en el Reino Unido, tras la influencia del thatcherismo, las instituciones culturales se ven atrapadas por una teoría y una realidad caracterizadas por la rentabilidad que las lleva a recurrir a empresas patrocinadoras, aceptando las condiciones que éstas dictan. Los directores de los museos europeos aceptan esta situación con renuencia, pues es difícil separar un patronazgo empresarial de otro con fines publicitarios. En la Conferencia de Amsterdam, algunos funcionarios de museos expresaron su inquietud respecto de los motivos ocultos de la generosidad de las empresas.

Los responsables de los museos europeos, que discrepan en tantas cosas, comparten una preocupación común cuando se trata de recabar fondos de las empresas. La financiación estatal ha salvaguardado su autonomía profesional, permitiéndoles administrar sus asuntos en interés del arte. Pero, por temerosos y amargos que puedan estar algunos profesionales de los museos en relación con la ayuda de las empresas, también se enfrentan a la amenaza de tener que vivir sin ella. Más humillante aún que tener que depender de una empresa es que ésta nos ignore, ya que el patronazgo empresarial sigue siendo algo con lo que sólo los museos más eminentes y conocidos pueden contar. Muy a su pesar, los museos pequeños, aislados y subfinanciados tienen poco que temer de las empresas o de las grandes exposiciones «taquilleras».

Como los museos estadounidenses de arte tienen una experiencia más prolongada del recurso a diversas fuentes de ayuda, es menos probable que se consideren víctimas de la presión de los patrocinadores. Asimismo, tienden a ser más emprendedores y, en tiempos de austeridad, están dispuestos incluso a vender obras de su colección, cosa que raramente ocurre en Europa.

Es probablemente exagerado decir que los museos estadounidenses de arte están a la merced de las fuerzas del mercado. A pesar de los problemas que afrontan, su popularidad y adaptabilidad les han deparado una posición sólida en la sociedad. Los museos europeos están aún más libres de la dependencia total de fuentes externas, pese a las tendencias decrecientes del apoyo gubernamental. Sin embargo, deberán desarrollar, en sus propios contextos sociales, los complejos mecanismos administrativos para la recaudación de fondos y mercadotecnia que son moneda corriente en los Estados Unidos. El reto al que deben responder los museos de arte europeos es doble: por una parte, conseguir ayuda de sus gobiernos para aprobar una legislación que promueva las donaciones y refuerce las fundaciones caritativas, así como la infraestructura de la ayuda privada en general y, por la otra, hacerlo sin olvidar la obligación de facilitar el acceso al arte de un público cada vez más diverso desde el punto de vista social. Si consiguen una cosa sin haber logrado la otra, el precio del éxito habrá sido demasiado alto[2]. ■

1. Las actas y documentos de la reunión fueron publicados en 1993 por la Boekmanstichting, Herengracht 415, 1017 BP Amsterdam y la Asociación de Museos Holandeses.
2. El autor ha elaborado una breve bibliografía sobre este tema que puede pedirse a *Museum Internacional.* - Ed.

Noticias de la profesión

Nuevas publicaciones

Bibliographie de l'histoire des musées de France, por Dominique Poulot. Publicada por las Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, 173, boulevard Saint-Germain, 75006 París (Francia), 1994, 182 págs.(ISBN 2-7355-0289-9.)

La historia de los museos constituye un nuevo territorio para el historiador y ha sido objeto recientemente de investigaciones pioneras. El propósito de esta nueva guía es localizar y clasificar la cada vez más abundante literatura sobre el tema y presentar una visión de la historia social e intelectual de los museos de Francia desde sus orígenes hasta hoy mediante ensayos sugerentes y una serie de bibliografías temáticas.

Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger, por Denis Bayart y Pierre-Jean Benghozi, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de l'Administration Générale, Département des Etudes et de la Prospective, París, 1993, 296 págs. Distribuido por la Documentation Française, 29-31 quai Voltaire, 75344 París Cedex (Francia). (ISBN 2-11-00300-2).

En el pasado, los museos se contentaban con mantener una pequeña tienda donde los visitantes podían comprar postales, guías y reproducciones. Sin embargo, en estos últimos años hemos presenciado la transformación de esos simples mostradores en verdaderas galerías comerciales que venden una amplia variedad de productos. ¿Cuál es el origen de este amplio desarrollo comercial? ¿Qué ha proporcionado al museo y cuáles son los problemas que puede plantear? Esta publicación explora la experiencia de varios museos y describe cómo tales actividades pueden conducir a una nueva comprensión del público y a la redefinición del papel y la imagen del museo.

1994 International Directory of Training in Conservation of Cultural Property, compilado por el International Centre for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) y el Getty Conservation Institute. Distribuido por Getty Trust Publications, P.O. Box 2112, Santa Monica, CA 90407-2112 (Estados Unidos).

La quinta edición del directorio incluye un 30% más de programas que la edición anterior y contiene también un código internacional de lectura fácil, así como un índice temático completo de fácil manejo. Ha sido diseñado para ofrecer información sobre una amplia variedad de posibilidades de formación a nivel mundial en diferentes niveles y en varios campos de la conservación y la restauración, e incluye cursos especializados de varios años que permiten obtener un título, cursos de corta duración para especialistas, así como cursos sobre conservación ofrecidos en el marco de programas universitarios en otras materias.

Southern African Art, revista publicada por la National Gallery of Zimbabwe, P.O. Box 8155, Causeway, Harare (Zimbabwe). Precio del ejemplar, 5 Z$.

La revista, lanzada en 1992, informa sobre la evolución de las artes visuales en Zimbabwe y en el África meridional. También examina las fuerzas artísticas y culturales fuera de la región que son de interés para la National Gallery. Los números más recientes tenían por tema: «El arte, la comunidad y el medio ambiente del África meridional», «Arte y desarrollo en el África meridional», «Arte, educación y desarrollo en el África meridional — Una perspectiva internacional».

Llamamiento a contribución

Museum Internacional solicita sugerencias y artículos de interés para la comunidad museológica internacional.
Las propuestas de artículos individuales o de temas para la realización de estudios o investigaciones especiales deben ser enviados al Jefe de Redacción, *Museum Internacional,* UNESCO, 1, rue Miollis, 75015 París (Francia).
Se promete una pronta respuesta.

museum internacional

Museum Internacional es una revista publicada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Esta publicación trimestral constituye una tribuna internacional de información y opinión sobre todo tipo de museos, destinada a impulsar a los museos en todas partes. Las ediciones en español y francés se publican en París, la edición en inglés se publica en Oxford, la edición en árabe se publica en El Cairo y la edición en ruso en Moscú.

N.° 186 (vol. 47, n.° 2, 1995)

Portada:
Talâtât (ladrillo de arenisca grabado y pintado) proveniente del noveno pilón del Paseo de las Procesiones situado en la zona meridional del Gran Templo de Amón en Karnak, XVIII dinastía.
© CFEETK. Foto: A. Bellod

Contraportada:
Templo de Filae, litografía en colores realizada por Lepère, tomada de *Description de l'Égypte* (vol. 1), siglo XIX.
Colección particular.
Foto: © EDIMEDIA

Directora de la publicación:
Milagros Del Corral Beltrán
Jefe de redacción: Marcia Lord
Asistente de redacción: Christine Wilkinson
Iconografía: Carole Pajot-Font
Redactor de la edición árabe: Mahmoud El-Sheniti
Redactora de la edición rusa: Irina Pantykina

COMITÉ CONSULTATIVO DE REDACCIÓN

Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, México
Nancy Hushion, Canadá
Jean-Pierre Mohen, Francia
Stelios Papadopoulos, Grecia
Elisabeth des Portes, secretaria general del ICOM, *ex officio*
Roland de Silva, presidente del ICOMOS, *ex officio*
Lise Skjøth, Dinamarca
Tomislav Šola, República de Croacia
Shaje Tshiluila, Zaire

Composición: Éditions du Mouflon, Le Kremlin-Bicêtre (Francia)
Impresión: MRS, Maubeuge, Francia

© UNESCO 1995

CPPAP n.° 74565

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin el previo permiso del editor.

CORRESPONDENCIA

Sobre cuestiones relativas a los artículos:
Jefe de redacción, *Museum Internacional,*
UNESCO, 7, place de Fontenoy
75700 París, Francia
Tel: [33] [1] 45-68- 43-39
Fax: [33] [1] 42-73-04-01

SUSCRIPCIONES

PROPUBLIC
Servicio suscripciones
B.P. 1
59440 Avesnes-sur-Helpe, Francia

Tarifas de suscripción para 1995
Instituciones: 436 francos franceses
Individuos: 216 francos franceses

Números sueltos
Instituciones: 130 francos franceses
Individuos: 64 francos franceses

Países en desarrollo

Tarifas de suscripción para 1995
Instituciones: 198 FF
Individuos: 126 FF

Números sueltos
Instituciones: 55 FF
Individuos: 39 FF

Para adquirir separatas de los artículos, los interesados pueden dirigirse a:
Institute for Scientific Information
Att. Publication Processing
3501 Market Street
Filadelfia, P A 19104
Estados Unidos de América