Museum Internacional

No 203 (Vol LI, n° 3, 1999)

Colecciones islámicas

Ediciones UNESCO

Colección Archivos

La más prestigiosa edición crítica de textos de los clásicos de la literatura latinoamericana del siglo XX

UNESCO

- Más de 500 especialistas de 32 países han colaborado hasta el presente en la Colección Archivos, que ofrece a profesores, estudiantes y especialistas un instrumento de investigación único sobre los autores más representativos de la literatura de América Latina del siglo xx.

- Elaborados por equipos internacionales pluridisciplinarios coordinados por reconocidos especialistas de cada autor, las ediciones críticas de Archivos permiten el estudio del establecimiento del texto y de su itinerario histórico y el análisis de las obras en el contexto cultural, artístico y social del autor.

- La colección consta actualmente de 35 volúmenes



Últimos títulos publicados:

Leopoldo Marechal
Adán Buenosayres
Volumen 31

Julio Herrera y Reissig
Poesía completa y prosa
Volumen 32

Manuel Bandeira
Libertinagem - Estrela da manha
Volumen 33

Haroldo Conti
Sudeste - Ligados
Volumen 34

Pedro Enríquez Ureña
Ensayos
Volumen 35

Solicite una lista completa de títulos y precios a:

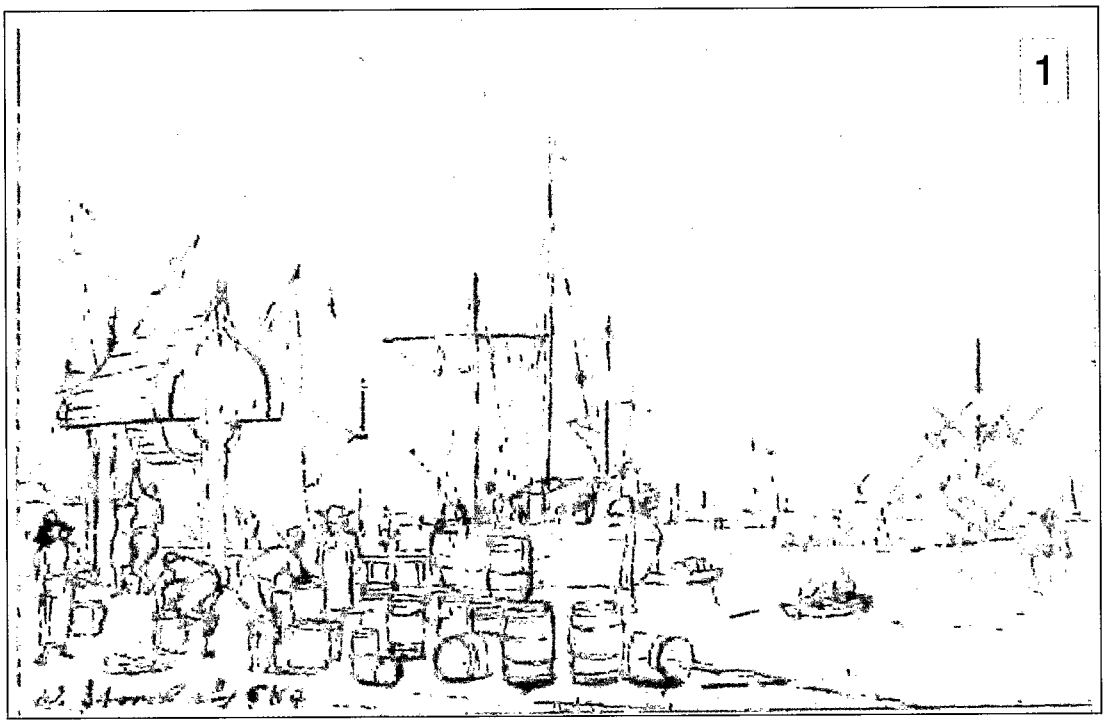
EDICIONES UNESCO
7, place de Fontenoy
75352 Paris 07 SP
France
Fax: +33 1 45 68 57 37
Internet: www.unesco.org/publications
E-mail: publishing.promotion@unesco.org

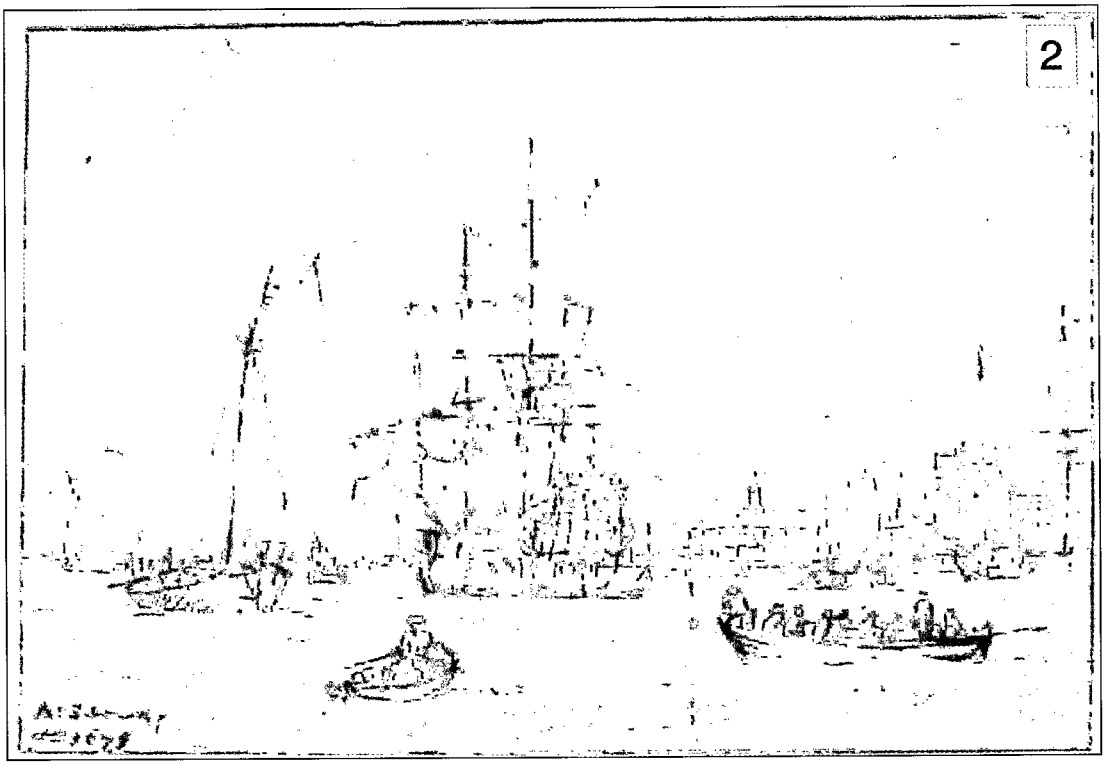
Nº 3, 1999

ÍNDICE

Editorialista invitado	3	*Oleg Grabar*
Documento especial: Colecciones islámicas	4	Exposiciones permanentes: enfoques diversos *Adel T. Adamova*
	11	El problema del conservador: disipar el misterio de las colecciones exóticas *Sheila Canby*
	16	El arte islámico en Berlín *Jens Kröger*
	21	Preservar un tesoro: los manuscritos de Sana'a *Ursula Dreibholz*
	26	Catorce siglos de cultura islámica: el Museo Iraní de la Era Islámica *Zohreb Roohfar*
	32	Revivir el pasado: el Museo de Arte Turco e Islámico *Nazan Ölcer*
	38	Un diálogo permanente: el Museo del Instituto del Mundo Árabe de París *Brahim Alaoui*
Perfil	43	Un legado literario: el Centro Nacional Steinbeck de Salinas *John C. Stickler*
Práctica	48	Acceso denegado: ¿podemos superar nuestra actitud ante los impedidos? *Raj Kaushik*
Evento	53	Una ciudad se enfrenta a su pasado: el Centro de Documentación de Nuremberg en el recinto de Congresos del Partido del Reich *Franz Sonnenberger*
Secciones	58	Foro

ISSN 0250-4979, *Museum Internacional* (París, UNESCO), nº 203 (vol. 51, nº 3, 1999) © UNESCO 2000





OBJETOS ROBADOS

Dos dibujos sobre papel realizados con pluma y tinta por Abraham Storck. El dibujo de la fotografía nº 1, que representa una escena portuaria, está firmado y fechado «1684» en la parte inferior izquierda y mide 9,7 × 18 cm.; el dibujo de la fotografía nº 2, que representa una escena fluvial, está firmado y fechado «167?» en la parte inferior izquierda y mide 9,4 × 14 cm. Ambos fueron robados en un museo de Amsterdam el 19 de mayo de 1997 (Referencia: 6.165.1/97.8103/9751955, Interpol, La Haya).

Foto cortesía del Secretariado General de la OIPC-Interpol, Lyon (Francia).

Editorialista invitado
Exponer el arte del mundo islámico

Durante muchos siglos, la geografía del mundo islámico ha abarcado un amplio territorio y sus manifestaciones artísticas, sin parangón por su variedad y belleza, se han erigido en muchos casos en modelos inigualables. Con este número especial se pretende presentar a los lectores diversos problemas con los que se enfrentan los museos ya se trate de las tareas de acopio, conservación y exposición de este rico patrimonio, o de la presentación inteligente al público. Nuestro guía indispensable en esta compleja cuestión ha sido Oleg Grabar, uno de los mejores especialistas en arte islámico. Profesor de la Escuela de Estudios Históricos del Instituto de Estudios Superiores en Princeton, antiguo profesor Aga Khan de arte y arquitectura islámicos en la Universidad Harvard, antiguo director de la Escuela Americana de Investigación Oriental en Jerusalén, conservador honorario de arte del Cercano Oriente en la Smithsonian Institution's Freer Gallery of Art hasta 1969, encargado de la sección «Cercano Oriente» de Ars Orientalis *desde 1957 hasta 1970, etc. La lista de sus prestigiosos cargos, distinciones y premios resulta interminable. En la actualidad es miembro del Consejo Científico Internacional del proyecto Bayt al-Hikma (la Casa de la Sabiduría) de la UNESCO, cuyo objetivo es esclarecer la contribución de la civilización islámica al patrimonio científico, intelectual y artístico de la humanidad. El Sr. Grabar respondió amablemente a nuestra invitación, escribiendo para nosotros este editorial en el que expone someramente una visión global de los distintos enfoques adoptados por los museos de hoy día para presentar el arte islámico.*

Al concluir el siglo XX existen cuatro tipos de museos en los que se presentan obras de arte islámico.

El primero, básicamente occidental, es el del museo más o menos universal. A este tipo pertenecen el Louvre de París, el Ermitage de San Petersburgo, el Museo Británico de Londres, el recientemente unificado Museo de Berlín y el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Las obras procedentes de tierras musulmanas ocupan parte de un espacio generalmente muy amplio y las dimensiones de esa parte varían en función de las adquisiciones, las donaciones o consideraciones de otra índole.

El segundo tipo, que también se encuentra sobre todo en Occidente, es el del museo especializado. Se puede tratar de un museo «oriental» o «asiático» en general, tal es el caso de la Freer Gallery y el Museo Sackler en Washington, o el Museo de arte de los pueblos asiáticos en Moscú. Puede también tratarse de un museo específicamente «islámico», como por ejemplo el Instituto del Mundo Árabe en París o el Museo Leo Mayer en Jerusalén. Otra forma de museo especializado, cuyas colecciones de arte islámico suelen ser importantes, es la del museo dedicado a una técnica. Este grupo incluye el Museo de la porcelana en Sèvres, cerca de París, el Museo Corning del Cristal en Corning, Nueva York, el Museo textil en Washington, así como el museo de la Fundación Abegg en Riggisburg, cerca de Basilea. No hay que olvidar los museos de numismática, como el de la Sociedad Americana de Numismática en Nueva York. Dentro de esta categoría de museos especializados deberían incluirse los museos privados que exponen una colección particular por lo general centrada sólo en una técnica o un tema, y de los que se pueden encontrar ejemplos en Europa occidental, Beirut y Kuwait.

El tercer tipo de museo corresponde a los museos nacionales, que se encuentran prácticamente en todo el mundo y que se han visto favorecidos especialmente por todos los países recién independizados. Estos museos se conciben para reflejar la historia de una nación, y cada país que tiene un pasado islámico o una población musulmana considerable actualmente ha dedicado una sección del museo nacional al arte islámico. A veces, como en Estambul o en El Cairo, edificios independientes albergan colecciones islámicas, pero pertenecen a una serie de instituciones reconocidas oficialmente y dedicadas a preservar el pasado del país. A menudo, los museos nacionales reflejan criterios políticos e ideológicos sobre la historia o la cultura y su mensaje los obliga a incluir exposiciones etnográficas y arqueológicas, así como reconstrucciones de modos de vida, además de las obras de arte de tipo más convencional.

Por último, tenemos el caso particular de las bibliotecas. Sus instalaciones dedicadas a las exposiciones no siempre son de primer orden, pero custodian la mayoría de los manuscritos y álbumes con iluminaciones, pinturas y obras de caligrafía que figuran entre las más maravillosas manifestaciones del arte islámico.

A cada una de estas categorías corresponden expectativas y demandas de especialización técnica o intelectual propias. En la práctica, se produce también un cierto número de coincidencias o superposiciones entre los distintos tipos, pues las circunstancias históricas o el espacio disponible imponen complicadas combinaciones. Tal es el caso del Topkapi Saray (palacio de los sultanes otomanos) en Estambul donde, dentro de un marco de gran valor histórico y en una ubicación espectacular, encontramos todas las categorías señaladas salvo la primera, en lo que respecta a la variedad y la calidad de los objetos así como a la forma de su presentación.

Es posible, evidentemente, considerar estos museos, que albergan importantes colecciones de arte islámico, desde un enfoque distinto que el de su estructura institucional. En efecto, es precisamente esa estructura lo que ha creado – o tal vez, a veces, simplemente reflejado – el concepto que del arte islámico tienen los eruditos o el público en general. Dado que las manifestaciones del arte islámico constan en gran medida de objetos realizados con muy diversas técnicas y que abarcan una gama de calidad prácticamente ilimitada, los museos se ven obligados a seleccionar a la hora de adquirir, exponer o publicar. Pero han de hacerlo sin poder basarse en una jerarquía estricta de géneros, técnicas y artistas, como la elaborada para el arte occidental a partir del Renacimiento. Sus decisiones conformarán el gusto del público y determinarán los criterios según los cuales se valorará el arte islámico. Los museos controlan el acceso a la información básica disponible para profesionales y aficionados. Su responsabilidad consiste en satisfacer las necesidades de un amplio público, que va desde los colegiales de la zona a los turistas y los especialistas de paso; y la mejor manera de poder cumplir con esta obligación consiste en conservar y cuidar sus tesoros, orientar a los visitantes a seguir la compleja historia y develar el mensaje estético del arte islámico, y dar a conocer sus colecciones incluso a los que no pueden acceder a ellas. Estos objetivos no siempre son compatibles y la veraddera función de un museo es lograr un equilibrio apropiado entre ellos.

OLEG GRABAR

Exposiciones permanentes: enfoques diversos

Adel T. Adamova

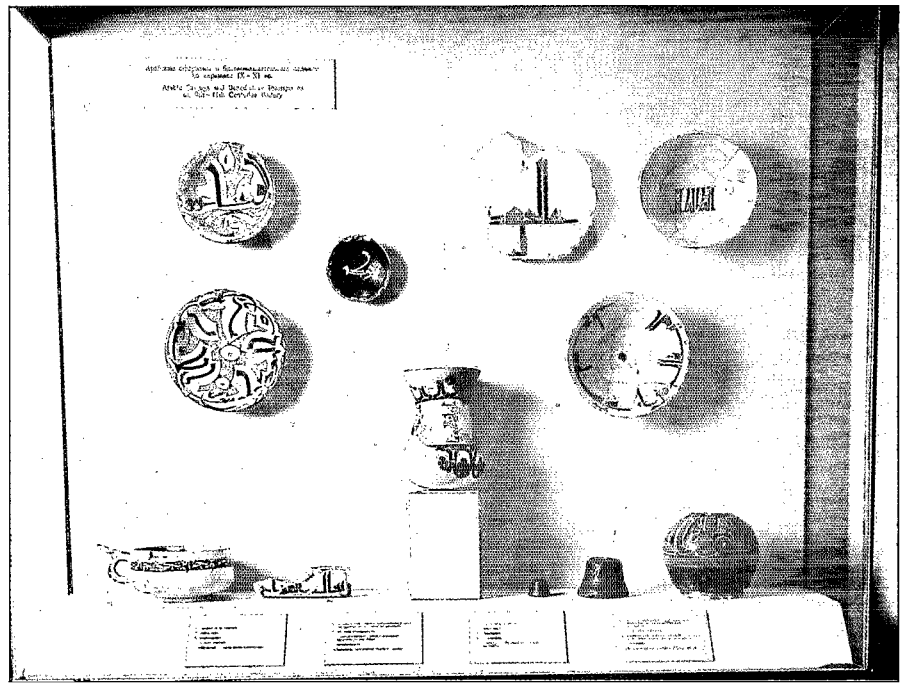
El Museo Estatal del Ermitage en San Petersburgo ha adoptado un enfoque muy singular para exponer su valiosa colección de objetos islámicos, reflejando así su vocación de «museo único de la cultura y el arte mundiales». Pero en otros museos prevalecen principios distintos, que tratan de poner de relieve las particularidades de la visión artística del Islam y estos principios son igualmente válidos, según Adel T. Adamova, investigadora y conservadora de arte medieval persa en el Departamento oriental del Ermitage. Adel T. Adamova ha escrito tres libros (sobre las miniaturas en los manuscritos de Cachemira, las miniaturas en el manuscrito del poema «Shahnama» de 1333, y sobre pinturas y dibujos persas de los siglos XV a XIX en la colección del Ermitage), así como unos treinta artículos sobre diversos temas relacionados con la pintura medieval persa.

El ámbito temporal y espacial de lo que se ha dado en llamar arte islámico es vasto: va desde el siglo VII hasta el siglo XIX, y del Océano Atlántico hasta la China. Comprende obras creadas por los pueblos de los numerosos países de Oriente que fueron conquistados por los árabes en los siglos VII y VIII y reunidos en un solo Estado, el del Califato árabe, que ya en el siglo IX se desmembró dando lugar a varios estados independientes. Las fronteras políticas e incluso étnicas de este territorio cambiaron a menudo durante la Edad Media y, las más de las veces, no coinciden con las fronteras de los Estados contemporáneos en los que el Islam es, incluso ahora, la religión dominante. Este arte, que cobró forma bajo la poderosa influencia del Islam, se erigió sobre el complejo fundamento que constituían las tradiciones de las grandes civilizaciones del Mediterráneo y del Oriente Cercano y Medio, y se ha caracterizado por su gran diversidad. A pesar de la originalidad de la trayectoria de su desarrollo, entró constantemente en contacto con culturas cuya evolución se fundaba en otras religiones. Exponer las obras de arte islámico al público no especializado en un museo, de una manera que muestre todas las características particulares de su nacimiento y su desarrollo y despliegue toda su riqueza y diversidad plantea problemas difíciles de resolver. El camino recorrido para llegar a las exposiciones de arte islámico ha sido largo y arduo, y las muestras que han resultado son el fruto de las labores de colección e investigación de más de una generación de conservadores.

El propósito del presente artículo es esbozar un panorama general de la forma en que se exhibe actualmente el arte de los países islámicos en los distintos museos, y determinar si existe, o se puede proponer, una manera óptima de presentarlo. Trata sobre todo de las exposiciones llamadas permanentes, es decir, las que se planean e instalan para que duren mucho tiempo (mientras correspondan al nivel de conocimientos) y que acaban formando parte integrante de la colección total que el museo exhibe al público. A diferencia de las exposiciones permanentes, las de carácter temporal existen de forma independiente, podría decirse que son paralelas a las exposiciones principales y tienen sus propios objetivos y características. El marco que abarca este artículo es demasiado limitado como para que podamos proceder a un examen detallado de las exposiciones temporales dedicadas al arte de los países islámicos, que por lo general giran en torno a un tema o a un conjunto de obras. Las exposiciones de esa índole también tienen su propia historia y podrían ser, en sí, objeto de investigaciones, puesto que un repaso, aun somero, de las que se han organizado en diferentes museos a lo largo del siglo da un panorama interesante de la manera en que fueron cambiando las prioridades en las distintas etapas del estudio del arte islámico. Tampoco trata este artículo problemas específicos de la presentación como, por ejemplo, la forma de lograr un impacto visual. Estos problemas, sin embargo, merecen especial atención, aunque sólo sea porque las exposiciones de arte islámico suelen constar de una gran variedad de piezas (cerámicas, bronces, tejidos, alfombras, libros, entre otros) lo cual requiere, a menudo, soluciones de presentación particulares.

En el siglo XIX, en las exposiciones organizadas en los mayores museos del arte mundial, como el Louvre, el Museo Británico, el Museo de Berlín, el Museo Metropolitano de Arte y el Ermitage, el arte oriental sólo estaba representado por objetos de la antigüedad (Egipto, Sumeria, Asiria y Babilonia). Las obras del Oriente islámico que ya poseían los museos se perdían entre otros tesoros, y en aquel entonces habían sido objeto de muy pocas

Museum Internacional (Paris, UNESCO), n° 203 (vol. 51, n° 3, 1999) © UNESCO 2000



© L.G. Kheifetz, State Hermitage Photographic Studio

Cerámicas de los siglos IX *a* XII, *con inscripciones árabes, de la exposición* Cultura y Arte de Asia Central.

investigaciones. En 1890 en el Louvre, y muy poco después en otros museos, comenzó la creación de departamentos especializados en el Islam, dedicados a estudiar las posesiones de los museos y a incorporar nuevas adquisiciones, procedentes de expediciones arqueológicas. Al cabo de pocos decenios, los museos habían reunido colecciones valiosas y variadas de piezas de arte islámico, y se empleó una gran cantidad de trabajo para estudiarlas y clasificarlas. En aquella época, la labor de exponer se limitaba a montar exposiciones temporales que iniciaban al lego en una cultura que les era desconocida. Por ejemplo, las exposiciones de manuscritos persas iluminados, que tuvieron lugar en Munich y París en 1910-1912, revelaron al Occidente los valores estéticos de la pintura medieval del Oriente. Los enfoques para estudiar el arte oriental variaron muchas veces a lo largo de casi todo el siglo, como lo reflejan los principios que han regido la concepción de las exposiciones permanentes en los museos.

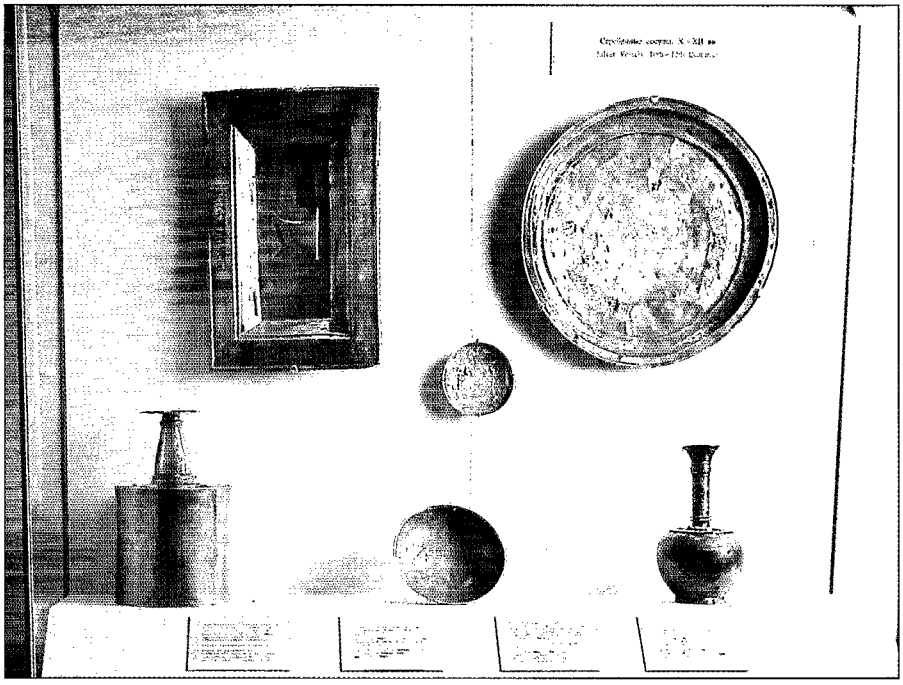
El Ermitage: un precursor

La concepción general de la forma en que debía exponerse el arte de los países orientales se definió en el Ermitage antes que en otros museos y estuvo en directa relación con las tradiciones científicas del orientalismo ruso en su conjunto. Ya a finales del siglo XIX y a comienzos del XX, los círculos académicos rusos habían empezado a enfocar la cultura oriental como parte de un único proceso mundial, y reconocían que estudiar la historia del Oriente era fundamental para entender la historia universal.[1] La creación en 1920 de un Departamento del Oriente Islámico en el Ermitage constituyó un indudable reconocimiento de la importante función que los pueblos orientales desempeñaban en el desarrollo de la cultura universal. Sin embargo, el nombre del departamento, que seguía las pautas surgidas en Europa, fue abandonado al cabo de un año para transformarse en el Departamento del Cáucaso, de Persia y de Asia Central, como consecuencia de su ampliación resultante de la adquisición de nuevas colecciones. Para explicar la necesidad de esa ampliación se adujo que «la integridad y la continuidad culturales de los territorios cuyos nombres lleva el departamento no permiten dispersar los objetos entre diferentes secciones con arreglo a la cronología, ni tampoco estratificarlos teniendo en cuenta la supremacía de un factor histórico determinado, y en todo caso no del religioso, que nunca ha representado más que una de las fuerzas determinantes».[2]

En 1926, el Ermitage poseía un Departamento Oriental firme e independiente cuya actividad académica y práctica había consistido, desde un comienzo, en la investigación, orientándose en primer lugar al estudio del proceso histórico del desarrollo y la continuidad de las culturas, sus raíces y sus tradiciones. Las primeras exposiciones «orientales» del Ermitage, «Antigüedades Sasánidas» (1921) y «Azulejos Musulmanes» (1923), revelaron la riqueza de las colecciones del museo y contribuyeron a acelerar el traslado al nuevo Departamento de objetos orientales que se hallaban dispersos en diversas secciones. La exposición siguien-

© UNESCO 2000

© L.G. Kheifetz, State Hermitage Photographic Studio



Vasijas de plata de los siglos x a XII, *de la exposición* Cultura y Arte de Asia Central.

te, «El Oriente Musulmán» (1925), reunió obras medievales de Persia, del Cáucaso, de Asia Central, de Egipto y de otros países. Los objetos estaban dispuestos por grupos de materiales: metal, cerámica, vidrio, alfombras, tejidos, etc., pues se deseaba resaltar, principalmente, la conexión y la interdependencia de los diversos tipos de arte, sus técnicas y su decoración.

Particularmente relevante fue la espléndida exposición temporal que se organizó en 1935 con motivo del Tercer Congreso Internacional sobre el Arte y la Arqueología Persas. Se trataba de mostrar la historia de la cultura persa, desde los tiempos más remotos hasta esa fecha. Persia estaba representada como un poderoso centro cultural que había ejercido una enorme influencia sobre sus vecinos. En general, la exposición de 1935 marcó las pautas para las siguientes exposiciones centradas en el desarrollo histórico y artístico de los países. El sistema de exposición que para entonces ya se había elaborado en el Ermitage desempeñó un papel fundamental. Incluso cuando se estaba montando la exposición de 1925, se subrayó la excepcional importancia determinada por el entorno (la exposición estaba alojada en el Pequeño Ermitage), «como un vínculo indisoluble con esa imagen de la historia del arte y de la historia general de la cultura que da el Ermitage en su conjunto».[3] El sistema de exposiciones del Ermitage data de mediados del siglo XIX, cuando, al lado de la residencia del zar, se construyó un edificio destinado a albergar un museo cuyo departamento de antigüedades se encontraría en la planta baja y el del arte de Europa Occidental en la primera planta. La propia naturaleza del museo – esto es, un lugar en que se atesorarían obras maestras del arte mundial – determinó de antemano el principio con arreglo al cual se clasificarían los objetos: por países (Italia, Holanda, Flandes, Alemania, Francia, Inglaterra), y dentro de cada una de estas divisiones por orden cronológico, optándose por la presentación total sin clasificación adicional.

A partir de 1935, se fueron instalando una tras otra las exposiciones permanentes del Departamento oriental (el proceso quedó interrumpido por la Segunda Guerra Mundial pero prosiguió en el decenio de 1950). El Antiguo Egipto (la muestra concluía con objetos del Egipto grecorromano y bizantino), y Babilonia y Asiria (más unas piezas de Palmira) fueron, como es tradicional, objeto de exposiciones separadas. Las demás se organizaron o bien por países (China, la India, Turquía, Mongolia o el Japón), desde la Antigüedad hasta el final de la Edad Media, o por regiones culturales. Teniendo en cuenta lo íntimamente relacionadas que habían estado la vida política y cultural de los pueblos de Asia Central, y la forma en que habían compartido la cultura y el arte en todas las etapas, pareció oportuno organizar una exposición única con el título «Cultura y Arte de Asia Central» (1940). La exposición sobre el Cáucaso fue organizada de manera similar, abarcando desde objetos del final de la Edad del Bronce y de comienzos de la Edad del Hierro, procedentes del Cáucaso y de Urartu, hasta piezas del siglo XIX. En lo que respecta a la Antigüedad y la Edad Media, se estableció una distinción por regiones geoculturales,

© UNESCO 2000

con lo cual el arte islámico de Azerbaiyán, en particular, se presentó yuxtapuesto a piezas cristianas de Armenia y Georgia. En otra exposición, «Cultura y Arte del Cercano y Medio Oriente», se presentó el arte persa, desde los sasánidas hasta el siglo XIX.

Como parte de esta misma exposición, se presentó una muestra dedicada al arte de Siria, Irak y Egipto (en tres salas separadas). Fue la única exposición en la que no se aplicó el principio general: las piezas islámicas de Mesopotamia y Egipto estaban separadas de las otras, más antiguas, que habían existido en los mismos territorios, aunque su proximidad con los objetos coptos mostraba que se habían preservado las antiguas tradiciones en la producción artística del Egipto fatimita, particularmente en los objetos textiles. El arte de la España musulmana (en su mayor parte cerámica esmaltada) se conserva y expone en el Departamento de Europa Occidental. Así es como, por razones históricas, a diferencia de otros grandes museos de arte del mundo, en el Ermitage no existe un departamento especializado en el Islam ni una exposición aparte del arte del Oriente islámico. Los objetos de arte islámico se exponen en algunas de las exposiciones permanentes del museo como obras del arte medieval del país de que se trata.

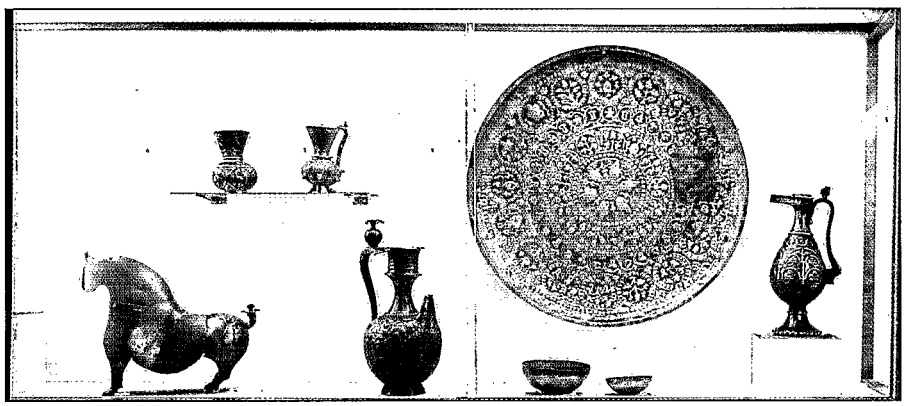
Aunque constantemente se han ido introduciendo cambios en las exposiciones, instaladas desde hace decenios, a fin de mantenerse al día con la información cada vez más precisa acerca de los atributos, aún es necesario introducir mejoras, no sólo en cuanto a los aspectos meramente prácticos referentes a la forma de exponer, sino también en cuanto al contenido intelectual. En la actualidad, mientras continúan las obras en las salas dedicadas a Asia Central, los conservadores han introducido un nuevo tema – estepa y ciudad, culturas nómadas y culturas urbanas – lo cual supone una profunda renovación y ampliación de la exposición, aunque se mantiene el principio histórico de presentación de los objetos, método que seguirá predominando en el futuro puesto que corresponde como antes a la orientación seguida por las investigaciones del Departamento oriental y a los principios de exposición que el Ermitage ha adoptado. Gracias a la orientación única que imparten estos principios, se consigue preservar la unidad del museo. En efecto, a pesar de la variedad de sus colecciones, el Ermitage no es, para los visitantes, un conjunto de museos agrupados bajo un mismo techo, sino un solo museo de la cultura y el arte del mundo.

Mostrar la unidad y la diversidad

La creación de exposiciones permanentes en los museos europeos y en el Museo Metropolitano de Arte data de los años 1970-1990, cuando el orientalismo en Occidente tomó un nuevo giro. Con frecuencia creciente se publicaron libros cuyos autores representaban la civilización islámica como una entidad única. La cuestión de la continuidad y la originalidad de la cultura de esas regiones fue relegada a un segundo plano. Se hizo especial hincapié en el estudio de los problemas generales de la civilización islámica, se investigaron los principios en que se funda la cultura islámica y se trató de interpretar tanto los rasgos distintivos generales, como las particularidades del arte islámico. A ese fin, era preciso adoptar un nuevo enfoque para abordar la cultura y el arte del mundo islámico y una nueva forma de presentarlos. Una tras otra, se fueron inaugurando en los museos secciones de arte islámico (1971 en el Museo de Berlín, 1975 en el Museo Metropolitano de Arte, 1988 en el Museo Británico y 1994 en el Louvre).

© UNESCO 2000

© L.G. Kheifetz, State Hermitage Photographic Studio



Objetos persas de plata y bronce, que datan de los siglos VIII y IX, presentados en la exposición Cultura y Arte del Cercano y Medio Oriente.

Naturalmente, la idea de un lenguaje artístico común a todo el mundo islámico y la revelación de sus rasgos más esenciales llegaron a imponerse, incluso cuando se organizó la exposición «Dar-al-Athar al-Islamiya» en el Museo Nacional de Kuwait, que abrió sus puertas en 1983. Por primera vez, el público no especializado tuvo acceso a la colección que el Jeque Nasir Sabah al-Ahmad al-Sabah y la princesa Sheikha Hussah al-Sabah habían constituido a lo largo de muchos años. Esta colección reúne numerosos objetos que habían estado dispersos en diversas partes del mundo y está constituida de tal forma que presenta obras de arte procedentes de todas las regiones del mundo islámico. Por su riqueza, su diversidad y por la amplitud del período y del territorio que abarca (del siglo IX al siglo XVIII, y desde España hasta la India) es una de las mayores colecciones de arte del Oriente islámico. Quienes la idearon se guiaron por el deseo de presentar la cultura artística del Islam como un mundo único e interdependiente, con toda su riqueza y su diversidad.[4]

La clave para entender la forma en que se presenta el arte islámico en todos estos museos radica en la teoría de la unidad y la diversidad del Islam, punto de partida de toda investigación sobre la cultura y el arte de los pueblos del Oriente islámico. La unidad, así como las características comunes de esta cultura basada en el Corán y las tradiciones islámicas, se manifiesta en el hecho mismo de que es posible organizar una exposición unitaria; la diversidad se refleja en la manera en que se organiza esta exposición. Dado el alcance de este artículo, no podemos estudiar com más detalle los métodos de distribución de las piezas en cada museo. Las exposiciones son muy diferentes debido, primordialmente, a la singularidad de la composición y al carácter de cada colección – por ejemplo, mientras que el Metropolitan posee y expone una colección sumamente rica de alfombras, el Museo Británico nunca las ha coleccionado. También entran en juego las diferencias de estructura de los museos y las tradiciones que se han desarrollado en los mismos en materia de investigaciones y de exposición. En una sección del Metropolitan, se muestran primero objetos del periodo selyúcida y luego del mogol, pero más lejos las piezas están presentadas por países y regiones: los países árabes, Persia, Turquía y la India. En el marco de las exposiciones, muchas ideas, incluyendo la organización de debates, son llevadas a la práctica. Las actividades descollantes de este museo son sus exposiciones temporales, organizadas y dedicadas, generalmente, a un problema de actualidad o incluso a una teoría.[5] En el Museo Británico, en cambio, se ha optado por el principio de la división del mundo islámico en dos partes: occidental (África del Norte, Egipto, Siria, Irak y Turquía) y oriental (Persia, Afganistán, India del Norte); en cada una de ellas los objetos están clasificados por orden cronológico y por dinastía.

Un conjunto de conocimientos que crece constantemente

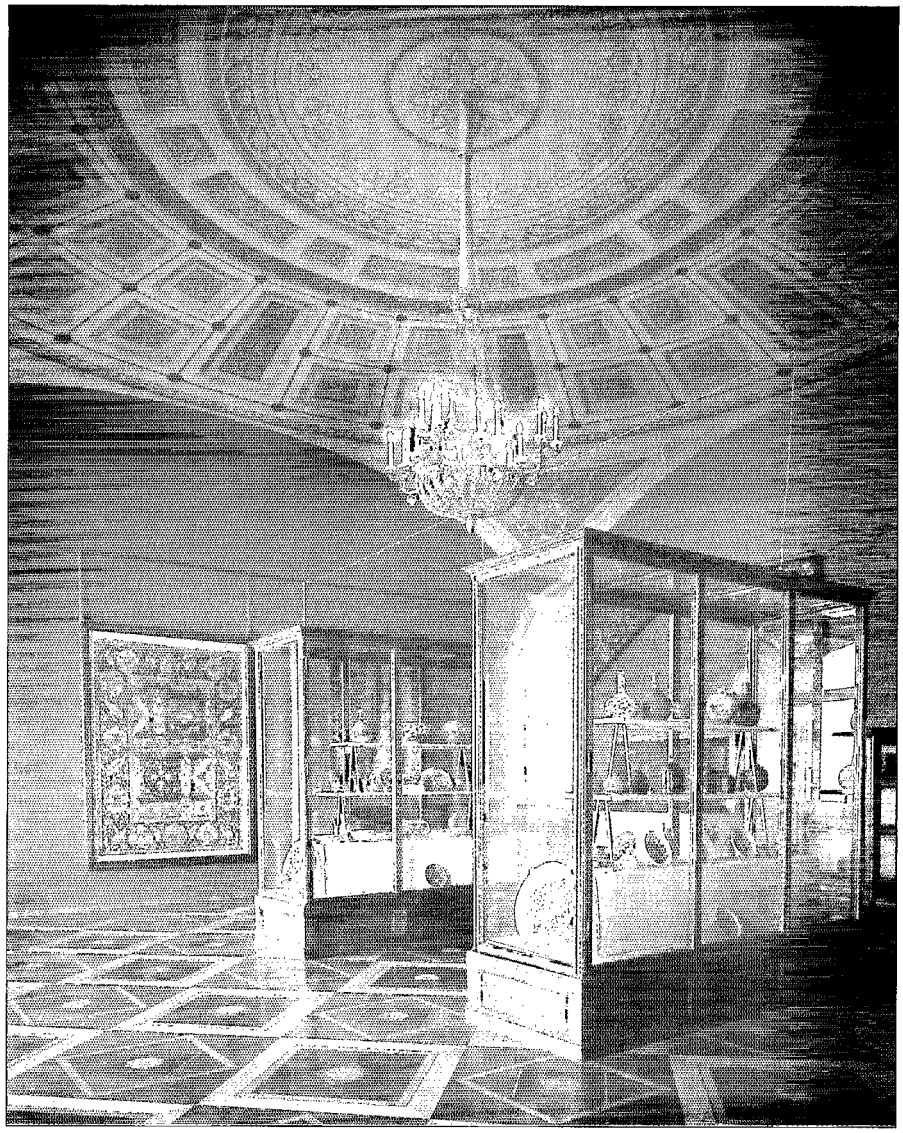
La principal dificultad para organizar exposiciones de arte islámico radica en que aún se carece de una periodización

© UNESCO 2000

de este arte. En las publicaciones especializadas, incluyendo las más recientes, las piezas están clasificadas sobre todo por dinastías, es decir, prácticamente según el florecimiento de la cultura artística de una región determinada bajo el régimen de determinado gobernante. Ejemplo de esa tendencia es la exposición del Louvre que se inauguró en 1994. En cada sala se presenta el arte de una región geopolítica dada. Es una exposición que puede recorrerse fácilmente con la mirada y, a todas luces, no presenta ninguna dificultad para el visitante. Sin embargo, el principio de presentación de las piezas por dinastías debería ser considerado como un callejón sin salida. A medida que progresen nuestros conocimientos, surgirán nuevos grupos de objetos vinculados con las distintas cortes. Esas atribuciones, históricas y artísticas particulares, tan valiosas e importantes para los especialistas, conducirán paulatinamente a una creciente y detallada subdivisión. La cultura islámica se divide en un gran número de partes constitutivas, o «periodos» (en su libro *Muslim Dinasties* [Dinastías musulmanas] Bosfort da cuenta de unas 150 dinastías entre las más importantes del mundo islámico), que el visitante ya es incapaz de asimilar. No cabe duda de que hace falta una división más general.

Dados los conocimientos actuales, la mejor solución sería una división basada en los límites territoriales, sobre todo, si se tiene en cuenta que esta división data de mucho tiempo: Persia, Asia Central, los Estados musulmanes de la India, Asia Menor y los países del Oriente Árabe. Esta clasificación facilitaría la presentación de las piezas en orden cronológico dentro de cada región. Desde el punto de vista de la cultura islámica en general, la división por épocas será imposible mientras no se sepa si ha habido procesos sincrónicos en territorios con trayectorias históricas tan diferentes y si todas las regiones han vivido los mismos procesos. En la actualidad, el problema de la periodización es de los más difíciles y serios. De lo que se trata es de una periodización que ilustre los cambios de época o estilo artístico, la aparición de nuevos ideales o nuevos temas etc., es decir, que explique los principios internos por los que se han regido la formación y el desarrollo del arte islámico (siempre que esto sea realmente factible para las diversas regiones).

Como conclusión, tras esta presentación panorámica de las exposiciones existentes, cabe señalar que se han planteado dos enfoques: el primero está representado sólo en el Ermitage, y el segundo prevalece, por así decirlo, en todos los demás museos. Si bien en la forma estos planteamientos siguen distintos objetivos, desempeñan la misma función, pues ofrecen una imagen de la vida cultural de los pueblos



© L.G. Kheifetz, State Hermitage Photographic Studio

Ejemplos del arte persa de los siglos XVI y XVII, de la exposición Cultura y Arte del Cercano y Medio Oriente.

© UNESCO 2000

islámicos de Oriente. Bajo el primer enfoque, la cultura artística de los países y de las regiones se muestra desde una perspectiva histórica, insistiendo en que cada nación tiene su propia historia y en que existe un vínculo ininterrumpido con el arte «preislámico». En este marco, se muestran las raíces de las civilizaciones anteriores que se han incorporado en la cultura islámica o han sido rechazadas por ella. Bajo el segundo enfoque, se muestra la existencia, en la Edad Media, de una cultura islámica integrada y de un método creativo común subyacente a las características singulares del arte de las diferentes regiones.

Cada uno de estos dos métodos de exposición tiene sus ventajas y sus inconvenientes. El arte islámico se ha desarrollado lenta y progresivamente, y la transición de una etapa a otra no es evidente. Para un público no iniciado, el arte islámico, en su dimensión temporal, puede parecer monótono. Pero, «horizontalmente», en el sentido geográfico, por región cultural, este arte es más variado y las diferencias son muy pronunciadas. El visitante se hace una idea de las distintas maneras en que cada país o región interpretaba los principios estéticos generales. Ésta es, sin la menor duda, la ventaja de una presentación separada y específica del arte islámico, en la que se pueden comparar objetos procedentes de distintos puntos del mundo islámico. Sin embargo, una presentación de este tipo muestra la originalidad de las regiones pero no las explica. Se pierde así la verdadera perspectiva histórica, se deja de lado la historia de la formación de este arte y se ignoran los cimientos y las fuentes que han originado la singularidad de la cultura artística de los diversos países donde el Islam ha llegado a ser la religión principal. También hay que tener en cuenta los cambios que los países islámicos contemporáneos están experimentando en relación con su patrimonio artístico. Además del arte islámico, los pueblos de esta región consideran el legado de las civilizaciones antiguas que los han precedido en Egipto y Mesopotamia, por no hablar de Persia y Asia Central, como parte de su propio patrimonio artístico, como obras creadas por sus antepasados. El arte contemporáneo de los países de Oriente da claro testimonio de ello y, en el afán por crear escuelas nacionales propias, los artistas se vuelven no sólo hacia el arte medieval, sino también hacia el de la antigüedad.

Elaborar un método único y universal para exponer los objetos culturales y artísticos de los países islámicos de Oriente no es lo más acertado. La manera de presentar este arte y la elección de las pautas que ha de seguir cada museo dependen del contenido de su colección, de su ámbito cronológico y territorial, de las tradiciones del museo en materia de presentación de las piezas, y de la orientación de su trabajo de investigación. Ninguna exposición puede ser una repetición de otra. Es precisamente mediante la diversidad de las exposiciones como se pueden mostrar los diferentes aspectos de la más rica y más destacada civilización. ■

Notas

1. V. Bartol'd, *Istorija izu...Yenija Vostoka v Evrope i Rossii* [Historia del Estudio de Oriente en Europa y Rusia], 2ª ed., pág. 34, Leningrado, 1925.
2. I. Orbeli, *Musul'manskij Vostok* [El Oriente islámico], pág. 1, Leningrado, Museo Estatal del Ermitage, 1925.
3. *Ibíd.*, pág. 3.
4. Véase Sheikha Hussah al-Sabah, «Rescate en Kuwait: historia de un éxito de las Naciones Unidas», *Museum Internacional*, nº 197 (vol. 50, nº 1), París, 1998. En el momento de la invasión de Kuwait por Irak en 1990, el edificio del museo sufrió daños irreparables y muchos objetos fueron destruidos. Sin embargo, la colección sigue creciendo y no se ha perdido la esperanza de revitalizar el museo. No cabe duda de que, en un futuro próximo, el Dar al-Athar al-Islamiya llegará a ser el museo más representativo del arte islámico del mundo.
5. El Museo Metropolitano ha organizado, en los últimos años, varias exposiciones similares muy interesantes: *Illustrated Poetry and Epic Images. Persian Painting of the 1330s and 1340s* [Poesía ilustrada e imágenes épicas. Pintura persa de 1330 a 1340] de Marie Lukens Swietochowski y Stefano Carbony, con ensayos de A.H Morton y Tomoko Masuya (catálogo de la exposición, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1994); *Following the Stars: Images of the Zodiac in Islamic Art* [Siguiendo las estrellas: los signos del zodíaco en el arte islámico], de Stefano Carbony (catálogo de la exposición, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1997).

© UNESCO 2000

El problema del conservador: disipar el misterio de las colecciones exóticas

Sheila Canby

Cómo exponer una colección muy rica y poner su significado al alcance de un público que, por lo general, no está familiarizado con el contexto cultural e histórico de los objetos presentados, es uno de los principales problemas que debe resolver el Museo Británico, cuyas piezas de cerámica islámica son consideradas como las mejores fuera del mundo musulmán. Sheila Canby, conservadora adjunta del Departamento de Antigüedades Orientales, explica el proceso que se está desarrollando.

En Europa y América del Norte se plantea a los conservadores de los museos de historia y arte el problema de la exposición de colecciones de objetos que no guardan relación con su propio país o contexto cultural en un sentido más amplio. Pese a que la diversidad de la población de esos países garantiza que los visitantes musulmanes se dirigirán sin dificultad a las galerías islámicas, los conservadores han de pensar en un público más amplio, no familiarizado con lo que observan. Cuanto mayor y más compleja es la colección, más importante es que los conservadores y sus equipos de diseñadores, editores y técnicos planifiquen claramente la instalación y la refuercen con etiquetas, mapas, guías de las salas y programas que contribuyan a que el observador comprenda y disfrute de la exposición. Aunque no existe ninguna fórmula que garantice el éxito de una instalación de museo, los conservadores disponen de una serie de medios para comunicar información sobre sus colecciones.

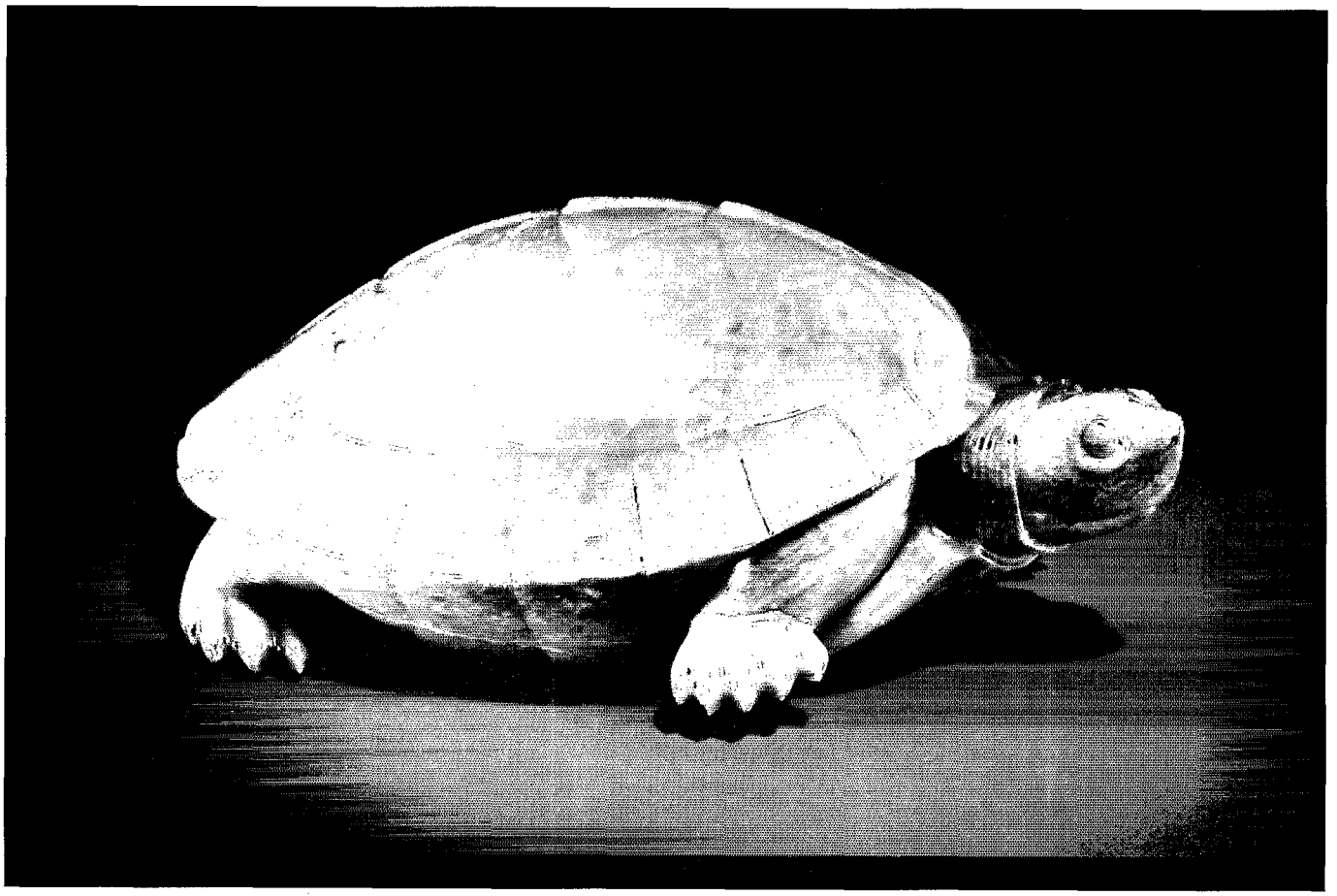
La palabra escrita

El punto de partida de cualquier museo es el objeto, ya sea de uso corriente, una pintura, escultura o fragmento arquitectónico. El objeto que se expone puede proporcionar información visual y no verbal sobre sí mismo, pero la mayoría de los visitantes no se contentan con observar los objetos sin conocer su contexto histórico. Por tanto, la etiqueta constituye la forma básica de información sobre un objeto de museo. Un simple rótulo identificará el objeto, indicando su origen (lugar y fecha), su composición, el donante y el número de registro o acceso. Mientras que para algunos esta información será suficiente, es probable que el visitante ocasional no sepa con exactitud dónde se encuentra Susa ni tenga grandes conocimientos sobre la técnica de decoración del vidrio. En consecuencia, si se ampliase el rótulo con una o dos frases, se podría explicar que Susa es un antiguo sitio arqueológico de la primera época islámica e indicar qué tipos de decoración de vidrio se realizaban en el siglo IX en el Irán. En el Museo Británico esas etiquetas se limitan a 75 palabras, y si bien esta restricción exige del conservador una cierta disciplina, puede contribuir a evitar que el visitante se fatigue con textos abundantes y pueda pasar así más tiempo observando el objeto.

A pesar de que algunos museos adoptan el principio de destacar los objetos principales colocándolos solos sobre un pedestal, la mayoría de las grandes colecciones islámicas – por ejemplo, las del Museo Metropolitano de Arte, el Louvre y el Museo Británico – se exponen dentro de un contexto. En este sentido, los conservadores deben analizar el panorama en su conjunto. No sólo deben equilibrar la exposición en lo que respecta al periodo histórico y a la geografía, sino también en lo que concierne al medio expuesto y a los aspectos sobresalientes de la colección. Mientras que en el Museo Metropolitano y en el Louvre se disponía de un gran número de salas cuando se llevó a cabo la reinstalación de las colecciones islámicas, en el Museo Británico hubo que disponer toda la colección en una galería de tamaño medio.

A pesar de las diferencias en cuanto al espacio disponible, los conservadores de las tres colecciones islámicas compartían un enfoque similar con respecto a la exposición. Cada museo posee un primer espacio en el que se exponen objetos destacados de distintos lugares y periodos. Por su belleza, tamaño o virtuosismo, estas deslumbrantes piezas conducen al visitante a la sección islámica. En este espacio se encuentra un panel informativo en el que se explica el alcance temporal y geográfico de las salas siguientes y un mapa de las regiones a las que alude la colección,

© British Museum



Una de las piezas favoritas del público del Museo Británico, esta tortuga de jade macizo, de 20 cm de altura, que data aproximadamente de 1600, se atribuye al Imperio Mughal y fue encontrada en el fondo de una cisterna en Allahabad, India. Ahora bien, la tortuga es un avatar de Visnú, por lo que los especialistas en la India hinduista también la reclaman como uno de sus objetos. Legado de Thomas Wilkinson Esq.

como complemento de los rótulos. Las galerías o vitrinas que siguen se organizan cronológicamente del siglo VII al XIX o XX y por región. Teniendo en cuenta que hay menos objetos de los siglos VII y VIII que del siglo IX en adelante, se asigna menos espacio a las piezas más antiguas. Cuando se instalaron por primera vez las actuales salas de arte musulmán del Museo Metropolitano, las piezas más antiguas se exponían en una serie de pequeñas vitrinas. Al combinar objetos de distinto tipo adornados con motivos muy similares, los conservadores intentaban poner de relieve la unidad estilística del arte musulmán iraquí y egipcio de finales del siglo VIII y del siglo IX. Esta cuidadosa elección de obras con correspondencias visuales evidentes puede aportar tanta información sobre un objeto como un rótulo. Asimismo, la sala del Louvre en la que se encuentran trabajos en metal de los mamelucos o la vitrina del Museo Británico que contiene objetos de loza vidriada del medievo iraní, impresionan al observador tanto por la abundancia del material como por el mérito de las piezas de cada grupo.

Para los conservadores de los grandes museos, que cuentan con un gran número de visitantes, es más fácil persuadir a sus superiores de la necesidad de facilitar información a las personas de edades y niveles de especialización diferentes sobre las colecciones de las que se ocupan. Por el contrario, los museos con problemas financieros o un número de visitantes escaso se muestran cada vez más reticentes a la hora de invertir fondos o tiempo del personal en la producción de materiales complementarios. El Museo Británico ofrece información escrita portátil bajo la forma de guías ilustradas de bajo costo, folletos sobre aspectos del arte islámico, tales como el trabajo en metales, los azulejos o la pintura, y catálogos especializados sobre determinadas partes de la colección permanente. La consigna de los conservadores que redactan estos textos es tratar los temas de tal manera que los puedan comprender los adultos interesados o los estudiantes universitarios.

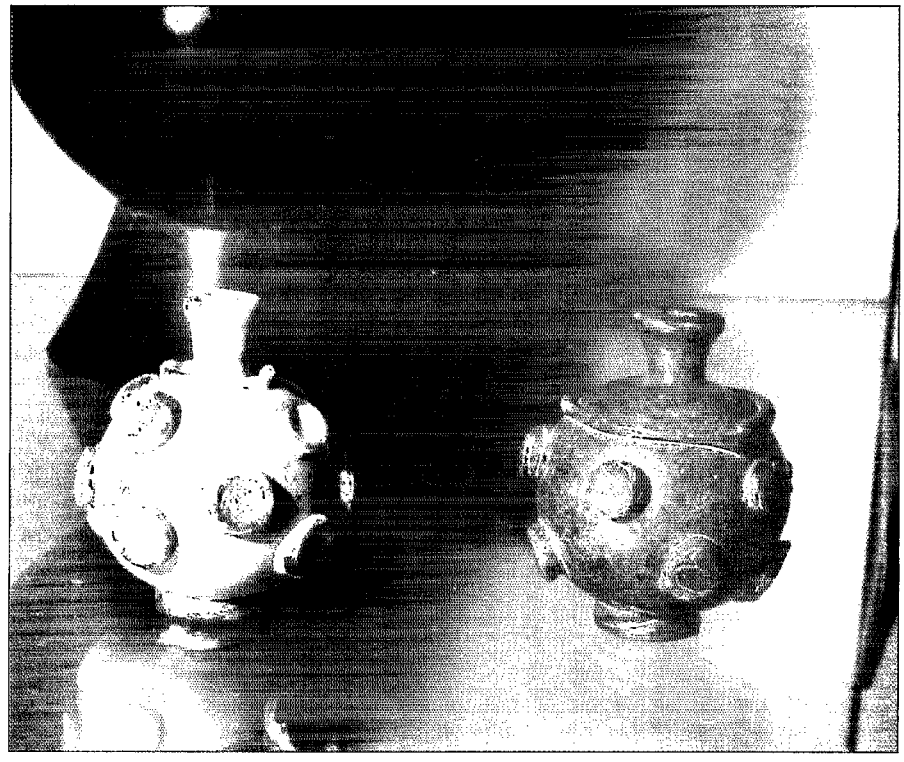
El público que solicita guías de las salas es más heterogéneo que el que pide libros y, por tanto, es más difícil que los conser-

© UNESCO 2000

vadores y los pedagogos del museo lleguen a un acuerdo sobre el modo de elaborarlas. Actualmente, el Museo Británico ya ha producido una segunda generación de guías de arte islámico. Desde la publicación de la versión de 1989, el precio se ha duplicado, ha aumentado la medida tipográfica del texto y las antiguas imágenes en blanco y negro han sido sustituidas por imágenes en color. A medida que ha ido aumentando la calidad de la impresión y la presentación, ha disminuido la cantidad y la calidad de la información. En parte, el incremento de la medida tipográfica, como consecuencia de la necesidad de facilitar un mejor acceso a las personas con problemas de visión, ha conducido a una reducción del espacio dedicado a la información escrita. Por otro lado, los pedagogos sostienen firmemente que las personas que compran las guías no desean demasiada información. Además, los diseñadores pretenden mantener la uniformidad de las guías de las salas en todo el museo, independientemente del tema del que se trate. Por consiguiente, en la guía islámica no aparecen cuadros dinásticos, mapas ni información histórica de carácter general, lo cual es lamentable, ya que algunos de los objetos más excepcionales de la colección fueron realizados para los jefes de dinastías menos relevantes de ciudades recónditas de Oriente Medio. En cambio, cada uno de los objetos ilustrados va acompañado por un párrafo explicativo, que aporta alguna información sobre la producción y utilización del objeto, pero descuida su contexto histórico. Tal vez la tercera generación de guías contenga más información. Mientras tanto, los conservadores tendrán que buscar otros medios de aumentar las etiquetas y los paneles informativos en el museo.

La palabra oral

La palabra oral constituye un medio clásico para ampliar la información escrita en las salas de museo. Mientras que las visitas a las exposiciones recurriendo a los auriculares constituyen un complemento costoso de las etiquetas y las guías de las salas, las visitas dirigidas por docentes o conservadores siempre tienen mucho éxito entre el público. Los departamentos de educación del museo, con ayuda de conservadores especializados, se encargan principalmente de la formación y organización de los docentes o guías voluntarios. Con el tiempo, algunos docentes llegan a adquirir conocimientos considerables sobre las colecciones, pero se espera que incluso los principiantes dispongan de la suficiente información para poder dar una conferencia sobre los objetos y responder a las preguntas durante la visita. Como cabría esperar, los conservadores deberían ser capaces de reducir la brecha entre la introducción general a las colecciones y una información

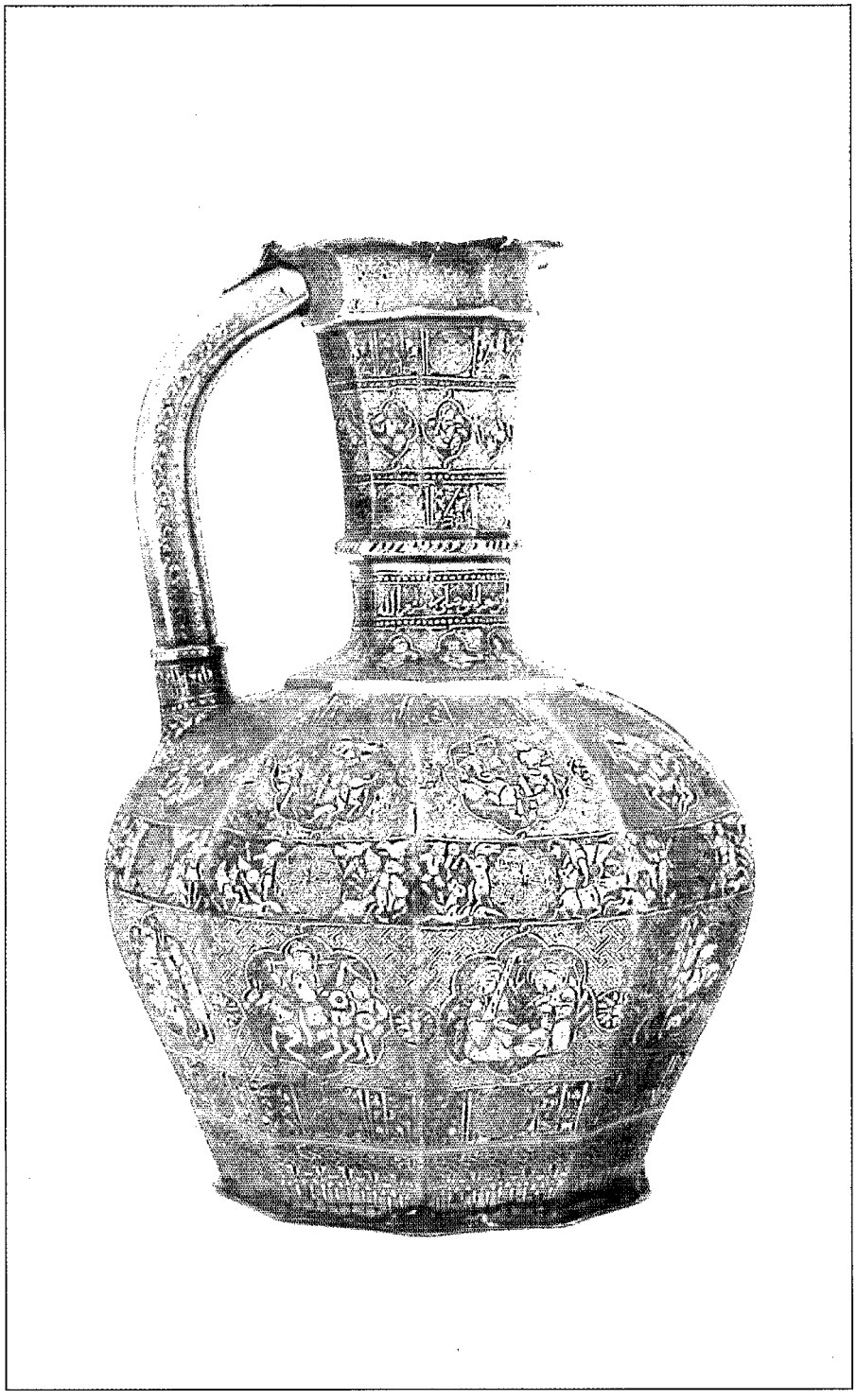


© British Museum

Dos botellas de vidrio con aplicaciones en forma de disco, Irak, siglos IX-X, procedentes de excavaciones realizadas en Susa por W.K. Loftus.

© UNESCO 2000

© British Museum



Aguamanil de Blacas, norte de Mesopotamia, Mosul, de 1232, fabricado en bronce con incrustaciones de cobre y plata, por Shuja Ibn Man'a. Ésta es la pieza clave para el estudio del trabajo islámico en metales con incrustaciones del periodo inmediatamente posterior a la invasión mongol del Irán; gracias a ella, los especialistas han podido atribuir a este periodo y escuela una serie de piezas similares.

más reservada, teórica o recientemente descubierta en su campo. La ventaja de las visitas comentadas con respecto a las etiquetas y las guías de las salas es que en el primer caso se produce una interacción entre el conferenciante y el público. Las preguntas de los visitantes pueden orientar la discusión por derroteros imprevistos, cosa que puede resultar estimulante para todo el grupo, pero este medio de comunicación no está exento de inconvenientes. No todos los docentes disponen de conocimientos suficientemente amplios como para responder a preguntas complicadas, y no todos los conservadores tienen la capacidad o la paciencia para explicar tanto los aspectos básicos de su campo como las ideas de mayor complejidad. Sin embargo, las ventajas del contacto directo con el público que asiste al museo superan con creces los inconvenientes y contribuyen a que los profesionales del museo sepan lo que interesa a los visitantes.

Existe otro nivel de comunicación que no tiene lugar en la galería, sino en la sala de conferencias. La organización de conferencias regulares forma parte de los programas educativos de la mayoría de los museos y permite una flexibilidad aún mayor que la de las visitas comentadas. Como es frecuente que se pida a los conferenciantes que en su charla se refieran a los objetos del museo, a veces se dan conferencias sobre los sitios arquitectónicos de donde proceden las colecciones, la arqueología de las regiones representadas en las colecciones del museo, o incluso sobre figuras históricas cuyos retratos aparecen en los objetos del museo. Como variantes de la conferencia clásica, cabe citar las series de conferencias y los seminarios. Las series de conferencias sobre temas determinados implican un compromiso durante cierto periodo de tiempo, lo cual no siempre es factible para personas muy ocupadas, mientras que las series con una estructura flexible atraen tanto a los visitantes asiduos como a los esporádicos. Los seminarios, en los que cuatro o cinco especialistas hablan sobre aspectos conexos a un tema – por ejemplo la Ruta de la Seda o Damasco – atraen a muchas personas que aprovechan las pausas entre las conferencias para tomar té y café o para disfrutar de un almuerzo. ¿Comparten las mismas motivaciones las personas que asisten a estas charlas?

© UNESCO 2000

Probablemente no. Algunos realmente quieren conocer mil años de arquitectura en un día, mientras que otros pueden estar planeando un viaje o rememorando uno ya realizado. El continuo interés del público por tales actividades y su disposición a pagar por ellas demuestra el deseo de reforzar la experiencia de la visita de las colecciones del museo mediante el contacto con conservadores, especialistas y docentes capaces de revivir los ambientes históricos y culturales en los que se crearon y utilizaron los objetos expuestos.

Otro aspecto de esta forma de educación museística no tiene tanto que ver con el intercambio directo de información como con el modo en el que la gente percibe los objetos. Muchas personas carecen de confianza en su propio gusto o capacidad para diferenciar los objetos importantes de los que no lo son. Aunque es posible que tales escrúpulos tengan que ver menos con la historia que con la apreciación, les reconforta la presencia de otra persona para guiar al visitante, intercambiar opiniones y explicar por qué un objeto es más importante que otro. Es más, la mayoría de los niños y una cifra no desdeñable de adultos nunca leen las etiquetas. Comprender una ilustración de un libro de fábulas o un poema persa sin escuchar ni leer la historia sólo es posible para aquellos que ya conocen el relato. Ahora bien, es probable que un niño o un adulto a quienes se presentan los personajes y se explica lo que hacen recuerden el cuadro. Asimismo, hablar del estilo artístico de un objeto sin explicar su contexto a menudo provoca un abandono en masa de los visitantes del museo.

La información electrónica

En los últimos años se ha podido utilizar cada vez más un tercer medio de transmitir información al público sobre las colecciones del museo: los programas interactivos informáticos. Desde hace tiempo se recurre a exposiciones audiovisuales para aumentar el total de exposiciones, aunque en ellas el visitante tiene la oportunidad de extraer información de forma pasiva. Por el contrario, los CD-ROM (Discos compactos utilizados como memoria de lectura) interactivos permiten al visitante elegir los temas que más le interesan y profundizar en ellos. Mientras que la mayoría de las salas se disponen de forma cronológica, gracias al programa interactivo el visitante puede centrarse en temas que van de lo social a lo tecnológico. Asimismo, los objetos que se exponen en distintas galerías del museo pueden reunirse en la pantalla.

En el Museo Británico, la creación de un programa interactivo a gran escala se halla en una fase muy avanzada. Reunirá objetos de todos los departamentos del museo, los cuales se organizarán en categorías temáticas. El público podrá buscar información sobre objetos en particular, así como sobre temas comunes a varios departamentos. Las computadoras que permitirán a los visitantes acceder al Programa «Compass» (Brújula), como se lo ha denominado, se ubicarán en el nuevo Centro Walter y Leonora Annenberg, que antiguamente constituía la Sala Redonda de Lectura de la Biblioteca Británica, en el corazón del edificio del Museo Británico. ¿Es posible que estas computadoras y sus programas aparten a los visitantes de los objetos expuestos? Está claro que esto no es lo que pretende el museo, sino que se espera que, durante el tiempo que pasa en el museo, el público utilice la computadora para intensificar o planear su visita y adquirir más información que la que podía obtener anteriormente. Para los visitantes más jóvenes, tal complemento puede resultar prioritario con respecto a las exposiciones en sí, pero también contribuirá a que centren su atención en las colecciones, y es posible que esto les anime a volver al museo.

Por su carácter, la educación en los museos difiere mucho de la impartida en la escuela o la universidad. El público de los museos tiene libertad para ignorar o aceptar la información que se ofrece sin temor a saltarse una clase o provocar el enfado del profesor. Aunque los conservadores de los museos están obligados a facilitar toda la información detallada que les sea posible sobre las colecciones, los visitantes no están obligados a leer las etiquetas, escuchar las visitas comentadas, buscar información en la computadora, y ni siquiera a observar los objetos que se exponen. Ahora bien, una vitrina adecuadamente instalada o un rótulo compuesto inteligentemente, pueden literalmente arrastrar al visitante hacia una galería y, en sentido figurado, trasladarlo a la cultura o al periodo histórico. Un conservador que consigue despertar una chispa de curiosidad e invitar al visitante a quedarse en una sala para reflexionar sobre lo expuesto se halla en el camino del éxito. Si el visitante se va a casa y lee algo sobre lo que ha visto, y luego regresa al museo para asistir a una conferencia, o simplemente para realizar otra visita, el conservador tendrá buenos motivos para sentirse satisfecho. No obstante, el conservador que logra transmitir que la vasija, la pintura o el tejido cuidadosamente dispuesto en la exposición ha inspirado a artistas como Henry Moore, Howard Hodgkin o Lucy Rhie, o incluso a un músico o un científico, puede sentirse igualmente orgulloso por el éxito de su trabajo. Lo verdaderamente interesante de presentar colecciones exóticas no es inculcar en el público una idea o forma de apreciar la historia o el arte, sino aportarle una variedad, lo más amplia posible, de modos de disfrutar las obras expuestas, comprenderlas y ser estimulado por ellas. ■

© UNESCO 2000

El arte islámico en Berlín

Jens Kröger

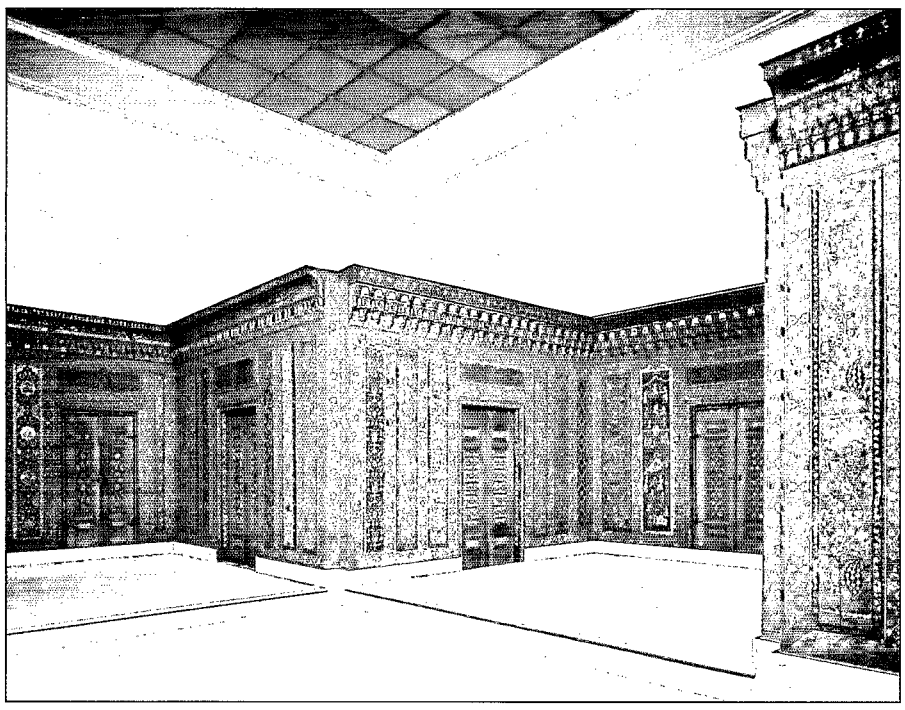
Berlín, que durante mucho tiempo fue un importante centro del arte y los estudios islámicos, se halla actualmente en el proceso de volver a reunir las colecciones dispersas por efecto de la guerra y los acontecimientos políticos. Jens Kröger, conservador del Museo de Arte Islámico de Berlín y especialista en el arte de la dinastía sasánida del Irán e Irak, así como en las primeras obras islámicas en vidrio, describe esta extraordinaria tarea. Jens Kröger es autor de diversas publicaciones, entre ellas, Sasanidischer Stuckdekor *(Mainz, 1982) y* Nishapur: Glass of the Early Islamic Period *(Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1995).*

La reunificación alemana dio lugar a cambios de gran envergadura en los museos estatales de Berlín. El Museo de Arte Islámico constituye una de las colecciones que ya han pasado o pasarán a integrar uno de los principales centros museísticos de la ciudad. Como parte de las colecciones arqueológicas, el Museo de Arte Islámico quedará ubicado en el Pergamonmuseum (Museo de Pérgamo), en la Isla de los Museos, situada en el centro de la ciudad, como había sido el caso desde 1932. Ahora bien, como explicaré en detalle, debido a los acontecimientos históricos ocurridos en Alemania, el Museo de Arte Islámico ha sufrido numerosas transformaciones desde 1904, año en que se inauguró su primera exposición.

El inicio en el Museo Kaiser-Friedrich (1904-1932)

Gracias al dinamismo de Wilhelm von Bode, la personalidad más relevante del medio museístico berlinés a principios de siglo, se creó el nuevo Departamento de Arte Islámico en el marco de los Museos Reales de Berlín (Königliche Museen zu Berlin). Hombre de intereses diversos, poseía un buen conocimiento de las alfombras del mundo islámico, que reunía para su colección personal y para el Museo de Berlín antes de que existiese una verdadera colección islámica. Así, colocó alfombras en las salas del periodo renacentista del Departamento de Esculturas Europeas.

El historiador de arte austríaco Josef Strzygowski informó a Bode de la existencia de la fachada monumental del palacio de Mshatta en el desierto jordano. Éste emprendió inmediatamente negociaciones para su adquisición y se dirigió al emperador alemán Guillermo II solicitando su apoyo. Sus ambiciones arqueológicas despertaron en el Kaiser un gran interés por la fachada, que se creía que había sido construida por los persas en el periodo preislámico, y ésta fue entregada como regalo personal al emperador alemán Guillermo II por el sultán otomano Abdul Hamid. En 1903, la fachada fue trasladada a Berlín y colocada en el Museo Kaiser-Friedrich, que acababa de ser terminado. Pese a que todavía se discutía su fecha de construcción, la fachada de Mshatta se ubicó en el marco de la nueva colección, que a partir de entonces pasó a denominarse Departamento Persa Islámico. Hubo que esperar algunos años para que se aceptase una fecha omeya – probablemente el año 743 o 744 después de Cristo – a finales de la primera dinastía islámica. A fin de ampliar la exposición, Bode pidió a



© G. Niedermeiser, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst

Fotografía de la habitación pintada de una casa de Alepo, restaurada en 1960, expuesta en 1996 en el Museo Islámico, dentro del Museo de Pérgamo.

Friedrich Sarre que cediese temporalmente su colección privada de arte islámico, que había adquirido en poco tiempo, durante sus viajes por el Cercano Oriente y en los mercados de arte de Europa. Gracias a sus investigaciones, Sarre se convirtió en el fundador del estudio del arte y de la arqueología islámicos en Alemania. Asimismo, se le ofreció el puesto de director del departamento. Bode regaló su colección personal de 30 alfombras del periodo clásico a los Museos Reales. A continuación, se fueron integrando en el museo objetos de otras colecciones de los museos estatales.

Con ocasión de la inauguración del Museo Kaiser-Friedrich el 18 de octubre de 1904, se mostró la fachada de Mshatta por primera vez al público, y la adquisición de esta pieza de arquitectura monumental causó sensación en el mundo museístico internacional, al evidenciar que se trataba de uno de los monumentos arquitectónicos más importantes de los museos estatales de Berlín.

Sin embargo, la presentación de la fachada de Mshatta no recibió la aprobación generalizada, puesto que había sido preciso instalarla dentro de salas ya existentes y éstas no eran lo suficientemente amplias para albergarla. No podía mostrarse en su tamaño natural, pues las salas resultaban demasiado bajas, y sin luz proveniente de arriba no era posible apreciar los relieves de la misma manera que bajo la luz natural. Las dificultades para exponer esta pieza de arquitectura monumental en un museo eran evidentes y la situación no ha cambiado desde entonces.

Sarre comentó las reacciones de la gente con respecto al departamento del museo que acababa de inaugurarse: «La pequeña colección sólo fue admirada y valorada por un reducido número de amantes del arte de Berlín. Los clásicos historiadores de arte y los profesionales de los museos se mostraron indiferentes, cuando no críticos. Lo mismo ocurrió con la prensa y el público en general».[1] Cuando Wilhelm von Bode ocupó el puesto de Director General le fue posible inaugurar, en 1907, el nuevo departamento de forma oficial.

Un hecho relevante de aquellos primeros años fue la excavación realizada entre 1911 y 1913 en Samarra (Irak). Friedrich Sarre y Ernst Herzfeld habían escogido la antigua capital abasí del siglo IX como lugar propicio para profundizar en el conocimiento de la cultura y el arte islámicos de los primeros tiempos. Varios murales de estuco de los palacios y casas de Samarra fueron transportados a Berlín y presentados en una exposición como uno de los resultados de las excavaciones. Aparte de objetos construidos con materiales diversos, como piedra, madera y cerámica, los elementos arquitectónicos conferían a las salas de Berlín un carácter muy peculiar.

Siempre se había considerado que las galerías islámicas del Museo Kaiser-Friedrich pertenecían a una fase intermedia. A este respecto, Sarre escribió: «Uno de los planes de Bode era concentrar todo el arte asiático de los museos berlineses en un único lugar. Para ello, se pidió al arquitecto Bruno Paul que elaborase un proyecto de construcción de un museo asiático en Dahlem»,[2] en las afueras de Berlín. En el nuevo edificio, la fachada de Mshatta habría ocupado un lugar prominente, pero estos planes nunca llegaron a concretarse a causa de la Primera Guerra Mundial y la firme oposición de Carl Heinrich Becker, islamista y Ministro de Cultura de Prusia entre 1925 y 1930, para quien el arte islámico constituía parte del arte según la tradición clásica.

El debate sobre una posible ubicación diferente en la Isla de los Museos siguió siendo uno de los principales acontecimientos de los años veinte. Uno de los planes formulados era construir una

© UNESCO 2000

nueva ala, pero no prosperó debido a que la fachada de Mshatta precisaba una longitud de 35 metros de largo para poder ser expuesta en forma adecuada.

La decisión de instalar la nueva galería islámica en el segundo piso del ala sur del Museo de Pérgamo fue tomada en 1929, por lo que la ubicación provisional de la fachada de Mshatta en el Museo Kaiser-Friedrich se mantuvo durante casi 30 años, de 1904 a 1932. Durante esos años, la colección islámica había aumentado considerablemente, englobando obras de carácter muy distinto. Además de una colección arqueológica, constituía un compendio de las artes aplicadas del mundo islámico, desde España hasta la India, entre los siglos VII y XIX. Las obras maestras comprendían trabajos en metal, en cerámica y objetos de cristal, miniaturas y alfombras, pero se había puesto especial esmero en acumular una colección sistemática que incluyera tanto obras maestras como objetos representativos de su época y material arqueológico. Dado que el museo representaba la única colección especializada de arte islámico en Alemania, su función no se limitaba a exponer arte, sino que además servía de centro de estudio del arte islámico.

El Museo de Pérgamo (1932-1945)

El 17 de diciembre de 1932 se inauguraron las nuevas galerías del Museo de Pérgamo en el segundo piso del ala sur, sobre las galerías del Departamento del Cercano Oriente Próximo en la Antigüedad. El departamento recibió el nombre de Islamische Kunstabteilung (Departamento de Arte Islámico) y Ernst Kühnel se convirtió en director de la colección. La exposición se dispuso en orden cronológico a lo largo de 18 salas. Los objetos encontrados en las excavaciones de Ctesifón y Samarra se presentaban en salas con ventanas que permitían la entrada de una luz apropiada para admirar los paneles murales ornamentales. Aunque no respetaba el orden cronológico, la fachada de Mshatta se exponía prácticamente en su totalidad en un gran pasillo de 33 metros de largo con luces en el techo, lo que mejoraba mucho su presentación. La segunda serie de salas, en las que la luz natural penetraba a través de un techo de vidrio, tenía la altura suficiente para la correcta exposición de las grandes alfombras persas y otomanas, por las que la colección era conocida en todo el mundo. Los objetos de cerámica y metal se exponían en vitrinas y las alfombras estaban colocadas en la pared y en el suelo.

Estaba previsto que las nuevas galerías del museo acogiesen la colección permanente, pero, al estallar la Segunda Guerra Mundial, el museo fue cerrado el 1º de septiembre de 1939, menos de ocho años después de su apertura. Fue necesario retirar los objetos de las salas o protegerlos en ellas. El 3 de febrero de 1945, una bomba hizo añicos la torre izquierda de la fachada de Mshatta. La noche del 10 al 11 de marzo de 1945, una bomba cayó en la bóveda blindada de la Casa de la Moneda del Reich (Reichsmünze), destrozando las principales alfombras de la famosa colección. La mayor parte de los objetos movibles que no habían sido trasladados a minas de sal u ocultados en lugares secretos dentro del conjunto del museo fueron requisados por un comando soviético y trasladados a Rusia a principios de 1946.

Una colección dividida en una ciudad dividida (1945-1989)

Como consecuencia de la división de Alemania y de Berlín, la colección del Departamento Islámico también fue fragmentada en dos partes, en dos galerías separadas dentro de la ciudad dividida. En Berlín Este, la nueva exposición fue inaugurada en 1954, en el ala sur restaurada

© UNESCO 2000



© Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst

Fotografía de 1909 del Departamento Islámico del Museo Kaiser-Friedrich (1904-1932).

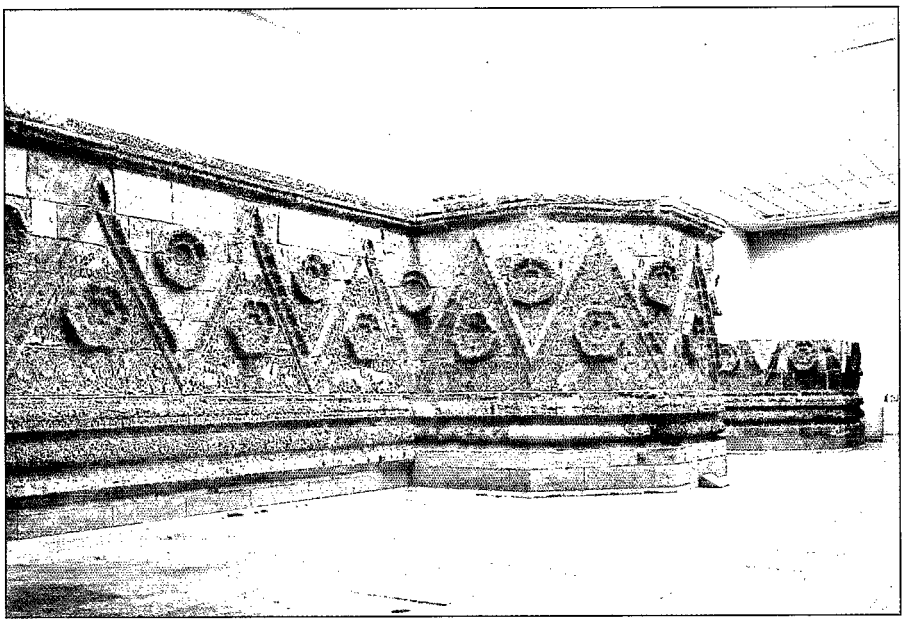
del Museo de Pérgamo, que anteriormente había albergado la colección completa. En 1958, los objetos llevados a la Unión Soviética en 1946 fueron devueltos, por lo que en 1959 se inauguró una exposición mayor. En Berlín Oeste, se inauguró una nueva galería islámica en Dahlem, en 1954, con los objetos que habían sido devueltos de los centros de recogida de Alemania Occidental. Ambas exposiciones, tanto la del Este como la del Oeste, fueron inauguradas por Ernst Kühnel, que ya se había jubilado en 1951. La exposición de Dahlem, en principio temporal, se mantuvo hasta el verano de 1967. En 1962, las obras de arte de los antiguos museos prusianos de Berlín Oeste pasaron a formar parte de la nueva Fundación del Patrimonio Prusiano (Stiftung Preußischer Kulturbesitz).

En el Oeste, Kurt Erdmann pasó a ser director del museo en 1958 y se le encargó la elaboración de un proyecto de construcción para un nuevo museo, en un edificio que se erigiría en Dahlem, pero falleció antes de que sus planes se hubiesen hecho realidad. Klaus Brisch fue nombrado nuevo director del Departamento, y bajo su mandato el museo pasó a denominarse Museum für Islamische Kunst (Museo de Arte Islámico). Las nuevas galerías permanentes de Dahlem se inauguraron en 1971 dentro del complejo del Museo de Arte Asiático.

Gracias a una serie considerable de nuevas adquisiciones, la zona occidental del museo fue ampliada considerablemente entre 1954 y 1992. El principal objetivo era constituir una colección sistemática de arte islámico a través de los siglos. Como todas las grandes obras de arte arquitectónico habían permanecido en la zona oriental de la colección – y por aquel entonces la reunificación alemana parecía muy remota – era necesario añadir obras de ese tipo que fuesen de importancia capital a la colección del Oeste. En 1978, se efectuó una de las principales adquisiciones: un techo en forma de cúpula de madera, del siglo XIII o XIV, procedente de la Torre de las Damas de la Alhambra de Granada, España, que durante mucho tiempo había permanecido en una colección privada alemana.

© UNESCO 2000

© Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst



La fachada de Mshatta en el Museo de Pérgamo después de 1932.

En 1978, en la parte oriental de la ciudad, Volkmar Enderlein fue nombrado Director del Museo Islámico, según se le había rebautizado en los años cincuenta. Miembro del personal del museo desde 1959, era responsable de un gran número de exposiciones y trabajos de restauración de importantes monumentos, entre ellos los famosos paneles murales de madera pintados que pertenecían a la habitación principal de una casa de Alepo, Siria, adquiridos en 1912. En 1960, la habitación se dispuso según el plan original.

El museo en un mundo que evoluciona (1989-2000)

En 1988, el cargo que desempeñaba Klaus Brisch en Berlín Oeste fue ocupado por Michael Meinecke. Durante su mandato y el de Volkmar Enderlein en Berlín Este, tuvo lugar la reunificación alemana. El 1º de enero de 1992, se inició la unificación administrativa de las dos partes de los museos estatales. Se dejó de llamar Museo Islámico y pasó a denominarse Museo de Arte Islámico, y Michael Meinecke se convirtió en director, asumiendo Volkmar Enderlein el cargo de director adjunto. Se decidió que, una vez unificado, el museo pasaría a ser parte del Museo de Pérgamo, en el que estaba expuesta la fachada de Mshatta, para lo cual, la galería, las salas de estudio, el departamento de restauración de textiles y alfombras, y la administración, incluida la biblioteca del museo de Dahlem, tendrían que trasladarse al Museo de Pérgamo. Se planearon las futuras salas del museo unificado. Tras la muerte prematura de Michael Meinecke en 1995, Volkmar Enderlein pasó a ocupar su puesto. Como no era posible sostener, en la ciudad de Berlín, dos exposiciones de arte islámico que anteriormente constituían una misma colección, la galería de Dahlem fue clausurada el 3 de mayo de 1998.

Esperando la instalación de las futuras salas del museo, se desea mantener temporalmente una exposición en la galería del Museo de Pérgamo. En esta galería, que antaño albergaba la colección completa, se podrán admirar las obras maestras de ambas colecciones.

Debido a la reunificación de las colecciones arqueológicas de los museos estatales en la Isla de los Museos, el Museo de Arte Islámico tiene proyectado abandonar su actual ubicación en el ala sur y ocupar el ala norte del Museo de Pérgamo. De esta manera, será posible presentar la fachada de Mshatta prácticamente en toda su extensión en la planta baja. Esta solución se asemejará más a la situación original, aunque será necesario un gran esfuerzo para encontrar un sistema de alumbrado que permita que el relieve de la mampostería sobresalga tan claramente como cuando lo ilumina la luz que se filtra a través de un techo de vidrio. El principal objetivo de esta solución es que el monumento sea visto por el mayor número posible de visitantes, una vez que hayan apreciado las obras estelares de los departamentos de Egipto y Cercano Oriente Antiguo, así como los monumentos de la antigüedad clásica. Los visitantes que dispongan de más tiempo para dedicarlo al arte musulmán podrán seguir un recorrido cronológico en el que encontrarán obras de arte del primer periodo islámico en la planta baja y podrán admirar periodos posteriores hasta el siglo XIX en la segunda planta. Gracias a esta solución, el Museo de Arte Islámico gana espacio y tiene la oportunidad de mostrar la amplia colección de obras de arte del mundo islámico que, con este propósito, ha ido reuniendo desde 1904. ■

Notas

1. F. Sarre «Die Islamische Kunstabteilung in Berlin. I: Die Entstehung», *Kunst und Künstler*, 32, 1933, pág. 43.
2. F. Sarre «Wilhelm v. Bode und die Islamische Kunstabteilung», *Der Kunstwanderer*, 1929, págs 343-345.

© UNESCO 2000

Preservar un tesoro: los manuscritos de Sana'a

Ursula Dreibholz

El extraordinario hallazgo en el Yemen de antiguos fragmentos de pergamino y papel, en su mayoría de las primeras épocas islámicas del país, planteó una serie de problemas que abarcaban todos los aspectos de la práctica museística, desde la conservación y restauración de las piezas hasta su almacenamiento y exposición. ¿Cómo exponer aquellas piezas recién descubiertas en un país de tan escasa tradición museística? Tal era el reto al que debía responder Ursula Dreibholz, especialista en conservación de museos, que fue durante ocho años responsable del proyecto. En este artículo explica cómo la utilización de materiales simples, a menudo de origen local, junto con una buena dosis de ingenio y una gran capacidad de improvisación, sirvieron para salvar aquella colección, dotada de un valor histórico incalculable.

La Casa de los Manuscritos, en árabe Dar al-Makhtutat, fue erigida en 1980 en un solar adyacente a la Gran Mezquita, en el casco antiguo de Sana'a, para albergar una serie de manuscritos recientemente adquiridos. Su cercanía a la mezquita facilitaba el traslado de los manuscritos de una biblioteca a otra, con el objeto de microfilmarlos y conservarlos. Posteriormente, la UNESCO hizo donación de vitrinas de madera para guardar los manuscritos. También hay salas provistas de aparatos lectores de microfilmes, para el estudio de estos manuscritos.

En 1972, tras un periodo de intensas lluvias, el muro occidental de la Gran Mezquita se vino abajo, dejando al descubierto un escondrijo entre el techo y el tejado. En su interior, se descubrió una serie de antiguos fragmentos manuscritos del Corán. Tras pasar algunos años recluidos en el sótano del Museo Nacional, en sacos de patatas, esos fragmentos fueron rescatados del olvido gracias a un proyecto financiado por el Gobierno de Alemania, en colaboración con el Departamento de Antigüedades, Museos y Manuscritos del Yemen. En 1980, aquel proyecto se puso finalmente en marcha con el objetivo de preservar, almacenar debidamente, catalogar y microfilmar aquel inestimable patrimonio cultural.[1] Se equipó Dar al-Makhtutat con instalaciones de fotografía y mantenimiento, incluyendo un laboratorio fotográfico, y un gran espacio de exposición destinado a mostrar una selección de las hojas de pergamino manuscritas. (La mayor antigüedad de los manuscritos de pergamino les daba prioridad ante los de papel. Lamentablemente, el proyecto no duró lo suficiente para llegar a ocuparse también de estos últimos.)

Para exponer la colección se eligió un espacioso vestíbulo situado en la planta baja de Dar al-Makhtutat. La instalación hubo de hacerse con escasos fondos y en un periodo de tiempo muy breve (dos semanas), pues tenía que estar lista para una conferencia de ministros de Estados islámicos que se celebró en 1984. Desde entonces ha permanecido sin cambios.

La idea básica, muy sencilla, consistía en construir marcos de soporte rectangulares soldando entre sí barras de hierro huecas, de sección cuadrangular. Esas estructuras son sólidas y pequeñas, y lo suficientemente livianas para ser manejables. Además, imprimen a toda la exposición una sensación de ligereza y amplitud. Sobre esos armazones se colocaron unos pesados tablones de madera que cumplían la función de «base » de los verdaderos soportes de los manuscritos. Estos no eran otra cosa que pares de planchas de madera, apoyadas la una contra la otra, unidas longitudinalmente por bisagras metálicas en la parte superior y separadas en la parte inferior, de manera que formaran un triángulo con el tablón que les servía de base. En dicho tablón se incrustaron unos tacos de madera para que las planchas no resbalaran. Después se tapizaron éstas con un tejido de terciopelo granate de fabricación local. Para impedir que las hojas de manuscrito se escurrieran sobre la superficie inclinada, se colocó encima de cada una de ellas una lámina de vidrio de 5 mm de espesor, mantenida en su lugar por dos pequeñas piezas de madera, atornilladas a la plancha en los ángulos inferiores y otra más fijada en el centro del borde superior, aunque dejando siempre espacio suficiente para que el aire circulara por los bordes abiertos (el pergamino, que es de piel, necesita «respirar », y por ello no conviene encerrarlo herméticamente). Dado que las hojas han de exponerse íntegras, y que a veces están estropeadas hasta el punto de presentar formas irregulares, no es conveniente enmarcarlas en monturas que puedan ocultarlas parcialmente. Así pues, la solución más sencilla y segura parece ser la de exponerlas bajo planchas de vidrio.

© Foto: cortesía de la autora



Biblioteca de Dar al-Makhtutat, donde se almacenan y catalogan los nuevos manuscritos. Las vitrinas de madera son donación de la UNESCO.

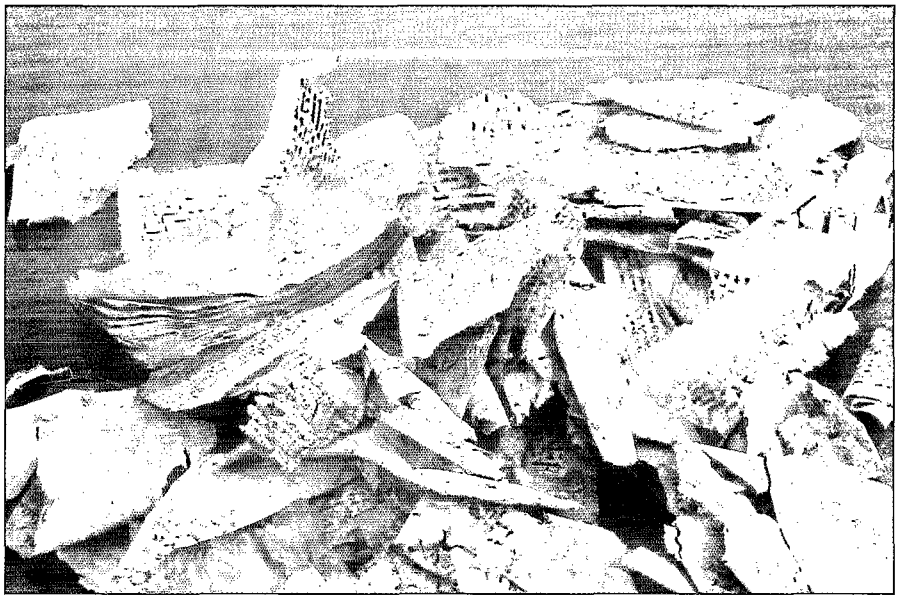
Por el momento, la exposición no está abierta al público, aunque es posible solicitar y concertar una visita. Con el fin de proteger las tintas y los colores, sumamente frágiles, los manuscritos se mantienen constantemente en la oscuridad y sólo se enciende la luz durante periodos breves. Unas cortinas dobles, de un pesado dril de algodón, cubren por completo las ventanas. Para proteger aún más los manuscritos de la luz, se colocaron sobre las planchas de vidrio tapas de cartulina, un dispositivo sin duda rudimentario pero muy eficaz, y que además puede colocarse y retirarse con gran facilidad. Naturalmente, sería aconsejable cubrir las láminas de vidrio con protectores que filtrasen la luz ultravioleta, y colocar fundas en los tubos fluorescentes, pero por el momento no ha habido fondos para ello. Por otra parte, los dispositivos de protección no son eternos, y tratándose de un país que no se puede permitir el lujo de garantizar los recursos necesarios para adquirir costosos recambios extranjeros, esta solución adoptada parece ser la más realista. Ello sin olvidar que el desgaste de la pantalla protectora, de pasar inadvertido, supondría un peligro de deterioro aún mayor para los manuscritos. La tecnología moderna puede sin duda resultar de una utilidad extraordinaria, pero también puede infundir una falsa sensación de seguridad. Tengo la firme convicción de que, en determinadas circunstancias, los medios más sencillos y ostensibles resultan no sólo más baratos y más prácticos, sino también más eficaces a largo plazo. Y, después de todo, es precisamente a esto a lo que debemos aspirar.

Almacenamiento de los fragmentos

Es necesario explicar sucintamente los métodos de clasificación y el sistema de signatura utilizados, pues tienen mucho que ver con la organización del almacenamiento (hay aproximadamente 15.000 fragmentos de pergamino, correspondientes a unos 1.000 ejemplares distintos del Corán, todos ellos incompletos). Tras someter los fragmentos a un primer tratamiento de conservación (básicamente humectación, limpieza y aplanado, pues no hubo tiempo para medidas cosméticas, salvo la reparación de los mayores desgarrones), colegas yemeníes se dedicaron a determinar el contenido textual de las hojas. A continuación se inscribieron con lápiz blando los números de sura (capítulo) y aya (versículo) correspondientes al principio y final de cada página, e incluso en fragmentos de menor tamaño. Se trataba de un paso previo indispensable para poder adjudicar a cada hoja el lugar que le correspondía.

La signatura de los distintos ejemplares consta de tres números, correspondientes a cada uno de los principales criterios de clasificación: a) número de líneas por página; b) longitud máxima, en centímetros, de las líneas de una página; y c) el número de ejemplares existentes que responden a esos mismos criterios. Por ejemplo: '7-11' significa que hay siete líneas en una página, y que su longitud no sobrepasa los 11 cm. Naturalmente, pueden existir varios ejemplares del Corán que encajen con esa descripción, distinguiéndose unos de otros por su caligrafía, la decoración o el formato de las páginas, etc. A cada uno de ellos corresponde un número, que se agrega al final de la signatura (esto es: 7-11.1, 7-11.2, etc.). Un

© UNESCO 2000



© Foto: cortesía de la autora

Algunos de los fragmentos de pergaminos coránicos en las condiciones en que fueron hallados.

número variable de líneas en un mismo ejemplar se designa con '01', seguido por la longitud de las líneas. Cuando no es posible determinar el número de líneas o su longitud, se indica con '00'.

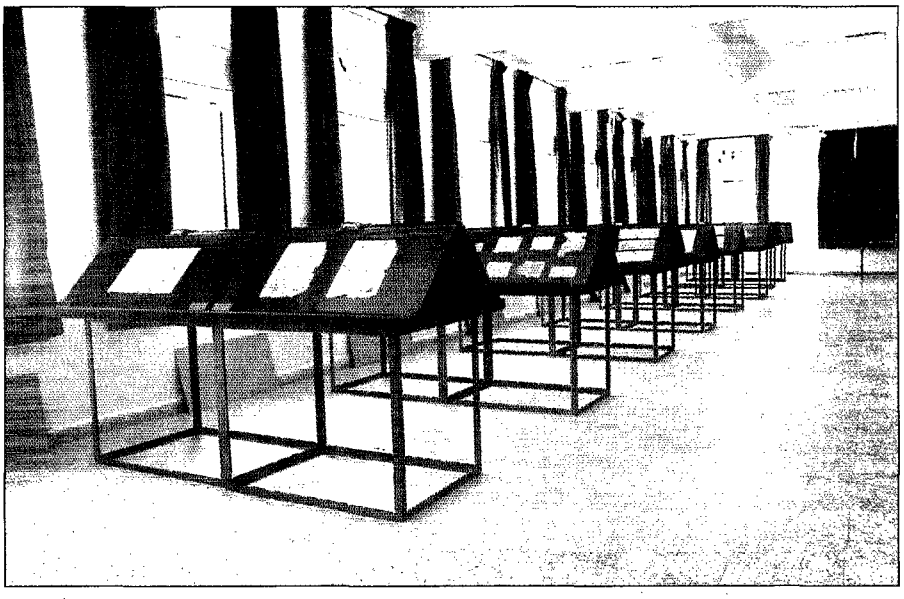
Durante ocho años fui conservadora del proyecto, pero en los últimos años mi preocupación básica fue crear un sistema seguro y fiable para almacenar los fragmentos restaurados. Los requisitos más importantes que a mi juicio debía cumplir dicho sistema se resumían en tres: seguridad para los objetos, facilidad de manejo y rapidez en la obtención de información. Además, tenía que utilizar el material que mucho antes nos habían enviado para tal fin desde Alemania.

En los casos en que hay sólo una o unas pocas hojas de un ejemplar del Corán, éstas se guardan en carpetas planas pero, dada la dudosa calidad del material, decidí forrarlas con hojas finas de cartulina neutra. La cartulina asoma ligeramente por el borde superior de la carpeta, lo que permite asirla y levantarla fácilmente (y ahorrar así no poco tiempo a la hora de inspeccionar cientos de carpetas en busca de fragmentos que se correspondan). Unida al borde anterior del forro y doblada hacia atrás por encima de los pergaminos, una lámina de plástico transparente y químicamente neutro (Melinex o Mylar) protege los pergaminos sin impedir su visión. Para que los pergaminos no se caigan de la carpeta, ésta tiene unas solapas laterales que, en caso necesario, pueden retirarse con facilidad junto con la lámina de plástico para un examen más detenido de los fragmentos. Las carpetas, por último, se guardan por dos o tres decenas en cajas de plástico con un lado abierto. Como los manuscritos islámicos se guardan tradicionalmente en posición horizontal y no verticalmente como en Europa, y como los fragmentos son demasiado frágiles para colocarlos de otra manera que planos, las cajas que contienen las carpetas se depositan en los estantes por el lado más ancho, con la abertura en la parte anterior, de forma que todas las etiquetas queden a la vista y que las carpetas puedan extraerse sin dificultad. El tamaño de las cajas (32 × 22 × 10 cm) es muy práctico y facilita considerablemente todos esos movimientos.

Los ejemplares más voluminosos (aunque aún incompletos) se guardan dentro de cajas especiales hechas a medida, revestidas por fuera de tela de hilo y por dentro de papel grueso. Estas cajas pueden abrirse lateralmente como si se tratase de un libro. Se procuró especialmente colocar las etiquetas con la signatura de tal forma que quedaran protegidas de la manipulación y las posibles fricciones, y a la vez resultaran claramente visibles. Las hojas de pergamino son demasiado frágiles y están demasiado fragmentadas para pensar en recoserlas, lo que de todas maneras no tendría mucho sentido, dada la posibilidad de que vayan apareciendo nuevas hojas en la profusión de material que falta por restaurar y clasificar. El paquete de hojas, cuyos bordes suelen ser extremadamente frágiles, está protegido por un fino envoltorio de cartulina neutra, aunque la cubierta superior es también de plástico transparente. Dada la tendencia del pergamino a combarse, rizarse y «recordar» la forma tridimensional original del animal, es preciso mantenerlo siempre sometido a una ligera presión. En Europa solían utilizarse para ello unas pesadas planchas de madera sujetas

© UNESCO 2000

© Foto: cortesía de la autora



Vestíbulo de la planta baja, donde se exponen algunos fragmentos manuscritos en muebles especialmente diseñados y fabricados a tal efecto.

con cierres. En las primeras encuadernaciones islámicas las planchas eran también de madera, y se sujetaban con clavijas y correas de cuero. En nuestro caso, decidimos colocar los fragmentos con su envoltorio entre láminas de cartón grueso revestidas del mismo papel utilizado para forrar el interior de la caja, y unidas entre sí por cintas de hilo. Al permitir modificar el grosor del conjunto, este sistema permite incorporar nuevas hojas a medida que vayan apareciendo. A la hora de colocar en su lugar un nuevo fragmento, es importante poder inspeccionar con rapidez el contenido de muchas carpetas y cajas. De ahí mi idea de recortar una pequeña «ventana» en la tapa frontal que dejara ver la primera página del ejemplar. Así, con sólo abrir la caja y sin necesidad de desatar las cintas en cada ocasión, se puede ver el contenido de un vistazo y decidir si el nuevo fragmento corresponde o no a ese grupo de pergaminos. También me pareció importante marcar con su signatura todos los elementos que integran cada unidad, esto es, el exterior y el interior de la caja, la tapa de cartón con la ventana y el envoltorio de las hojas. Ello impide, o dificulta, que se separe o extravíe alguna de las partes.

Los fragmentos muy deteriorados, especialmente los de gran tamaño, se colocan en un sobre Mylar cuyos bordes derecho e inferior se cierran después, uniéndolos por algunos puntos con una soldadora ultrasónica. Este procedimiento permite manipularlos sin peligro. La circulación del aire está asegurada por la separación que queda entre los puntos soldados (de 3 a 5 cm), además de los dos bordes abiertos por donde se puede retirar el fragmento en caso necesario.

Hay una carpeta para cada signatura, esto es, para cada una de las hojas o cada grupo de fragmentos pertenecientes originariamente a un ejemplar del Corán, y las etiquetas incorporan un código de distintos colores para los objetos que son demasiado grandes o aparatosos para caber en una carpeta normal. De este modo, es posible saber inmediatamente dónde encontrar los fragmentos. Además, y dado que las etiquetas están dispuestas en las carpetas de modo escalonado, cualquier posible error en el momento de archivar una carpeta puede detectarse de inmediato por la posición incorrecta de la etiqueta.

Para guardar los manuscritos se construyeron vitrinas metálicas especiales. Con anterioridad se había producido un largo debate sobre cuál era el material más seguro para hacer frente a la eventualidad de un incendio. Una serie de informes bastante convincentes venían a demostrar que las vitrinas de madera maciza resistirían al fuego mejor que las metálicas. Al parecer, las llamas hacen que el metal se curve y acabe fundiéndose y transmitiendo el calor a los libros encerrados en su interior, mientras que la madera maciza, además de no arder fácilmente, no se deforma y puede aislar los libros del calor. En nuestro caso, sin embargo, una simple cuestión de costo determinó la elección del metal para construir las vitrinas.

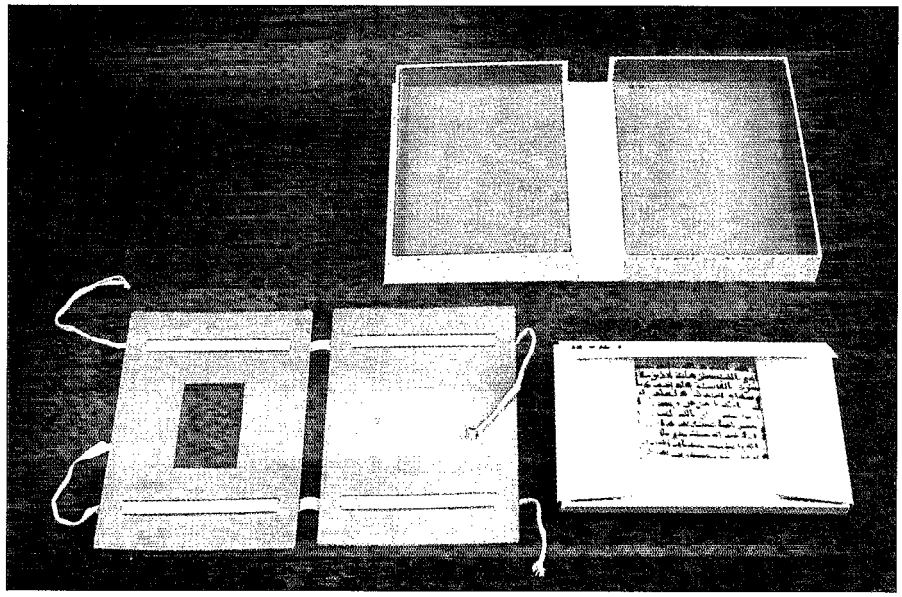
El edificio de Dar al-Makhtutat carece de aire acondicionado, lo que a mi juicio no supone un grave problema, pues aquí no es realmente necesario. El clima de Sana'a, ciudad situada a una altitud de unos 2.400 metros, suele ser agradable, más bien templado, aunque con tendencia a la sequedad. Los manuscritos han sobrevivido mil años en estas condiciones. Aunque se encuentran algo resecos, la

© UNESCO 2000

mayor parte del daño que han sufrido no obedece a las condiciones climatológicas, sino a un almacenamiento defectuoso, sumado a la acción de los insectos y el agua.

Como ya he señalado, la tecnología puede constituir una bendición o una maldición. En ninguno de los museos de los Estados Unidos donde he trabajado funcionaba el aire acondicionado como es debido, y sin embargo difícilmente puede pensarse en otro país con un nivel tecnológico más alto. Cuanto más nuevo era el museo, más problemas se tenía con el sistema – también nuevo – de aire acondicionado. En un país como el Yemen, con escaso poder adquisitivo y un suministro eléctrico irregular, con cortes frecuentes, instalar ese tipo de sistemas de alta tecnología es equivalente a crear problemas. Está demostrado que las oscilaciones intensas y frecuentes de la temperatura y la humedad relativa resultan mucho más dañinas para un objeto que unas condiciones más estables, aunque disten de ser ideales. De ahí que el enorme costo de instalación y mantenimiento de un sistema de aire acondicionado pudiera resultar contraproducente.

Un auténtico problema, en cambio, es la falta de un sistema de prevención y detección de incendios. Considerando que algunas de las más importantes bibliotecas de la historia han sido pasto de las llamas, se trata de una omisión gravísima. El Departamento de Antigüedades carece de los medios necesarios para instalar esos sistemas, y los fondos de los donantes se han agotado en los últimos años. Mi función ha consistido en ayudar a conservar los manuscritos coránicos y en concebir un entorno razonablemente seguro para los años venideros. Sólo cabe esperar, pues, que prevalezcan la prudencia y la suerte, y que la posteridad pueda disfrutar de los tesoros culturales que duermen hoy en Dar al-Makhtutat.[2] ■



© Foto: cortesía de la autora

Caja para guardar los manuscritos: fragmentos dentro de su envoltorio, tapas con ventana y cintas de hilo.

Notas

1. Abdelaziz Abid «Memoria del mundo: preservar nuestro patrimonio documental», *Museum Internacional*, nº 193 (vol. 49, nº 1), UNESCO, París, 1997.
2. Para mayor información sobre la importancia de este descubrimiento, el proyecto de conservación y su realización práctica, consúltense las publicaciones siguientes: Ursula Dreibholz «Der Fund von Sanaa. Frühislamische Handschriften auf Pergament», *Pergament. Geschichte–Struktur–Herstellung*, Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen, 1991, págs 229-313, ilust. (en alemán); Ursula Dreibholz, «The Treatment of Early Islamic Manuscript Fragments on Parchment», *The Conservation and Preservation of Islamic Manuscripts*, Al-Furqan Islamic Heritage Foundation, Londres, 1996, págs 131-145, ilust. (en inglés).

© UNESCO 2000

Catorce siglos de cultura islámica: el Museo Iraní de la Era Islámica

Zohreh Roohfar

Zohreh Roohfar, conservadora de arte islámico y directora del Museo de la Era Islámica de Teherán, nos habla en este artículo de los temas de las exposiciones y de los métodos utilizados para mostrar el arte islámico, en un contexto apropiado, a un público familiarizado con el pasado histórico y cultural de las obras expuestas. La autora, arqueóloga de profesión, ha publicado obras sobre textiles y temas astrológicos del Islam y ha pronunciado conferencias en diversas instituciones museísticas, como el Museo Británico. Se le ha encomendado la tarea de reorganizar la colección del Museo Bastan, que comprende más de 10.000 objetos, para transformar esta institución en el nuevo Museo Iraní de la Era Islámica.

Dada la importancia especial que reviste la riqueza de la cultura y civilización islámicas en el Irán, era obviamente necesario crear un museo aparte para exponer un conjunto exhaustivo de obras de arte relacionadas con esa cultura. Durante varios años se elaboraron vastos proyectos con esta finalidad y finalmente, a partir de 1993, tres organismos emprendieron de manera concreta y con grandes esfuerzos la realización de este objetivo.

El departamento islámico del Museo Nacional Iraní se encargó de la selección, peritaje, presentación y clasificación de los objetos de arte, así como del trabajo preliminar de preparación de dos catálogos para el nuevo museo.

El Centro de Investigación sobre Restauración y Conservación del Organismo del Patrimonio Cultural Iraní asumió la tarea de trasladar las obras voluminosas, por ejemplo los mihrabes y otros elementos similares, desde el segundo piso del antiguo Museo Nacional Iraní al nuevo Museo de la Era Islámica. En esta fase, los expertos se esmeraron en preservar el trabajo de restauración ya realizado en un principio e instalaron las obras para que fuesen expuestas tal y como se hallaban dispuestas en sus edificios de procedencia. Por ejemplo, si el emplazamiento primitivo de un mihrab estaba situado a medio metro del suelo de la mezquita a la que pertenecía, se conservó la misma disposición espacial. El acondicionamiento de cada obra se llevó a cabo con la ayuda de los conservadores especializados del Departamento de Arte Islámico y tomando en cuenta los estudios efectuados sobre la historia de los edificios. Igualmente, se tomó la precaución de instalar las obras voluminosas de tal forma que pudiesen desplazarse fácilmente en el futuro si fuese necesario.

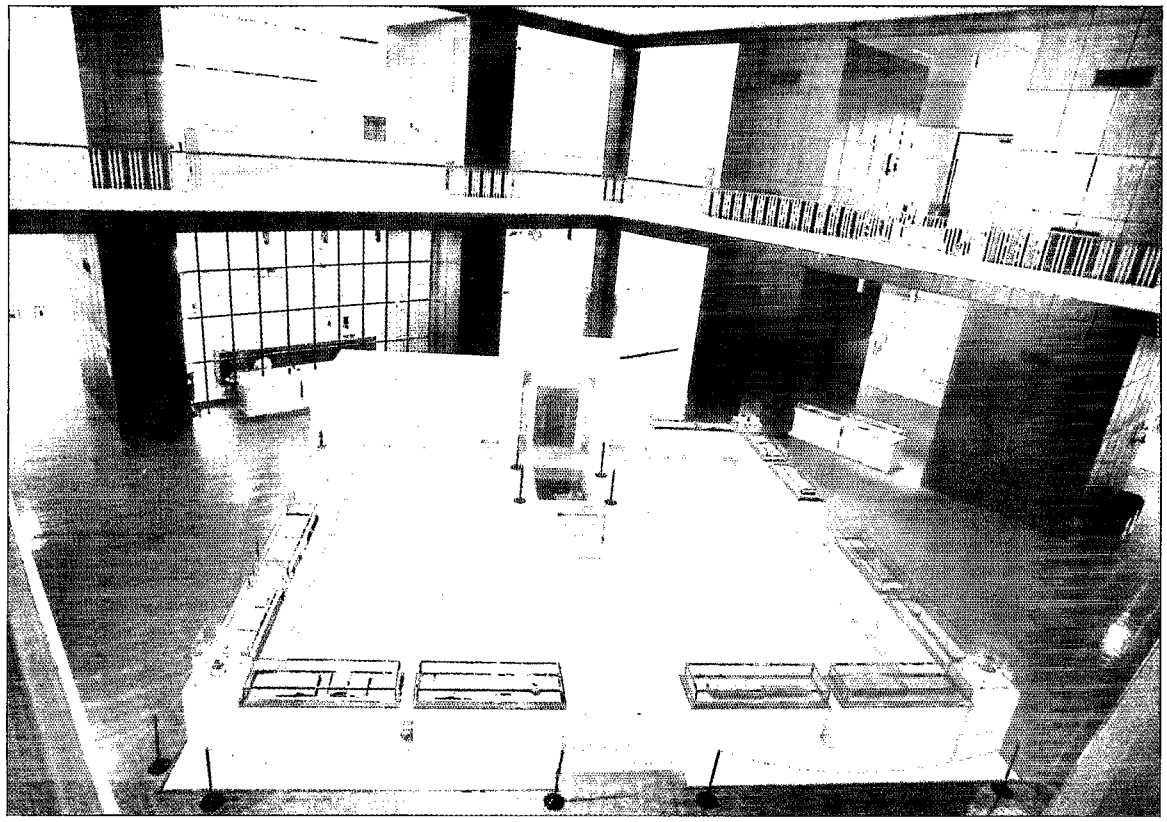
El diseño y la realización de la decoración interior del museo fueron obra de arquitectos especializados, y la información para los visitantes fue preparada por diseñadores gráficos experimentados. Gracias a la cooperación de los profesionales de estas dos ramas y los conservadores, el Museo de la Era Islámica fue inaugurado el 22 de octubre de 1996 con una presentación muy perfeccionada de las obras expuestas.

El edificio del museo fue construido en el estilo de los monumentos sasánidas con cuatro bóvedas y consta de tres plantas con una superficie de 4.000 m^2. En la primera, se encuentran un auditorio y salas para exposiciones temporales. En la segunda, se exponen obras clasificadas por temas y en orden cronológico. En la tercera, se exponen obras de decoración arquitectónica, dispuestas en función de los periodos históricos en que fueron creadas. El conjunto de las obras expuestas en este gran museo abarca los catorce siglos de existencia de la civilización y cultura islámicas y proceden en su mayoría de excavaciones arqueológicas efectuadas en los sitios de Nayshabur, Rey, Gorgan y Shush (la antigua Susa) o de la transferencia de colecciones valiosas, por ejemplo la del mausoleo del jeque Safied-Din Ardebili.

Un tesoro en manuscritos

El punto central del museo es un espacio cuadrado en el que se muestra un verdadero tesoro de manuscritos del Corán. Una ventana de madera del siglo V de la Hégira y una puerta del mismo material, en las que están grabadas respectivamente la sura de la Unicidad de Dios y algunos versículos del Corán, indican a los visitantes que están entrando en un espacio plenamente espiritual, a cuya atmósfera sacra contribuyen un mihrab de piedra del siglo XI de la Hégira, una magnífica alfombra para orar y la invocación reconfortante de los versículos del Libro sagrado.

Museum Internacional (Paris, UNESCO), n° 203 (vol. 51, n° 3, 1999) © UNESCO 2000



© Foto: cortesía de la autora

El centro del museo es un espacio cuadrangular en el que se exponen manuscritos del Corán de los siglos III al XIV de la Hégira.

Los manuscritos datan de los siglos III a XIV de la Hégira, y los ejemplares más antiguos fueron escritos en pergamino con caracteres *cúficos*. Es bien sabido que los primeros manuscritos coránicos fueron caligrafiados con ese tipo de caracteres, y a este respecto el Sultán Ali Mashhadi dijo lo siguiente:

> Los caracteres *cúficos* son un signo divino entre los signos divinos y un milagro entre los milagros; y los Coranes caligrafiados por Su Santidad el Rey de los Creyentes, el Imán Alí, fueron modelos de bella escritura, sobriedad, perfecta composición y equilibrio magistral de las palabras. Aunque el Imán Alí – la paz sea con él – no inventó la escritura *cúfica*, la modificó con gran discernimiento, y se dice que la enseñó a 316 escribas.[1]

La colección del museo también comprende un manuscrito coránico que lleva la firma del Imán Alí. Algunos creen que el uso del pergamino se debía a que en aquellos tiempos no existía el papel, pero lo cierto es que el primer molino de papel fue construido en Bagdad entre los años 147 y 194 de la Hégira (es decir, entre los años 764-765 a 809-810 de la Era Cristiana) por Fazl ebn-e Yahya, un ministro iraní de la corte de los Abasidas. Además, el papel producido en esta ciudad se exportaba a otros países musulmanes. Por lo tanto, es probable que el uso del pergamino para los manuscritos coránicos se debiera a la solidez de la piel.

A partir del siglo IV de la Hégira y de la invención de las «Seis Plumas» por Ebn-e Moqlé, los manuscritos se escribieron con seis tipos de caligrafía: *thuluth*, *naskh*, *muhaqqaq*, *raihan*, *tauqi*ᶜ y *reqa*ᶜ, utilizando caracteres *cúficos* para los encabezamientos de las suras. Entre los manuscritos del museo sobresalen algunos de factura magnífica con exquisitas encuadernaciones e iluminaciones, que fueron caligrafiados con esos tipos de escritura y llevan las firmas de artistas como Yaqut Mostaᶜ semi, ᶜEmad-at-Tavusi, Ahmad Sohrevardi, Pir Mohammad Thani, Ahmad Nayrizi y Ziaᶜ os-Saltane.

En el área circundante de esta valiosa colección, se exponen, con arreglo a criterios temáticos y cronológicos adecuados, una serie de manuscritos científicos, literarios e históricos como *Masalek va-mamalek*, *ᶜAjayeb ol-mkhluqat*, *Zakhire-ye Kharazmshabi*, el *Divān* de Hafez, el *Shah-name*, el *Masnavi-ye Maᶜ navi Rouzat os-safa*, el *Qasayed* de Saᶜ di,

© UNESCO 2000

© Foto: cortesía de la autora



La galería dedicada a instrumentos de astronomía cuenta con objetos que datan del año 558 de la Hégira (1162-1163 de la Era Cristiana).

la *Historia* de Hafez-e Abrus. El más antiguo de esos manuscritos es la gramática *Al-Khalas*, que data del año 557 de la Hégira (1161-1162 de la Era Cristiana). Además de apreciar la importancia del contenido, el público puede admirar todos los aspectos artísticos de esos libros, desde su encuadernación y empaste hasta su caligrafía e iluminaciones, y en algunos casos sus ilustraciones.

En las paredes de esa área circundante, alrededor de los manuscritos expuestos, se han dispuesto valiosas caligrafías y miniaturas. En las artes musulmanas, la caligrafía es objeto de gran veneración y se considera un arte divino que ha cobrado forma en las manos del artista. Se puede decir que los principios sagrados del Corán se plasmaron en escrituras espléndidas desde los comienzos de la era islámica, haciendo que la caligrafía quedase efectivamente arraigada en la religión musulmana. En esta parte del museo, se exponen obras imperecederas de algunos calígrafos eminentes como Mir-ᶜEmad, ᶜAbd-ol-Majid, Mohammad Hossein, Mohammad Saleh y Mirza Kuchak Vesal, así como obras anónimas en cuyas páginas figura a veces la frase «*Hova-I-Fattah al-ᶜAzim*», como exponente de la loable humildad del artista que considera superfluo estampar su firma.

En esta parte del museo se muestran miniaturas de las escuelas india y mogol, así como las de Herat, Shiraz e Ispahán. Cada una de esas miniaturas ilustra un momento culminante de la evolución de esas escuelas de pintura en el transcurso de la historia de las artes musulmanas. Sobre todo se puede contemplar cómo una vez llegado a la cúspide de su perfección, el estilo de Herat fue transplantado a la India, donde se transformó rápidamente para convertirse en el estilo denominado indio, mogol o indoiraní.

Los objetos cotidianos como obras de arte

En las cuatro esquinas de esta parte del museo, se muestran en secciones distintas los siguientes objetos: lámparas, instrumentos astronómicos, objetos de vidrio, instrumental médico y utensilios de escritura.

La colección de lámparas ilustra la evolución de estos objetos desde los primeros tiempos del Islam hasta el final de la época safawí. Entre ellas, figuran lámparas de sebo en cerámica sin vidriar y piedra, con peana o sin ella, que datan de los siglos III y IV de la Hégira. En la parte dedicada a los siglos V y VI, podemos contemplar ejemplares más refinados de ese mismo tipo de lámparas, e incluso algunas de bronce con peana y decoradas. También se pueden admirar espléndidas arañas de cristal con colgantes, así como diversos candelabros de latón labrado del periodo safawí y lámparas colgantes de cobre y plata.

Entre los instrumentos astronómicos, hay astrolabios que datan de un periodo que va del siglo VI de la Hégira hasta el final del periodo Qajar. El astrolabio más antiguo de esta colección es obra de Mohammad ebn-e Habed Esfahani y se remonta al año 558 de la Hégira (1162-1163 de la Era Cristiana). Para exponer didácticamente los astrolabios planos, se presentan por separado sus distintas partes. Entre ellos, figura uno fabricado por ᶜAbdol-ᶜAli Mohammad Rafiᶜ al-Jerbi

© UNESCO 2000

en el año 1247 de la Hégira (1831-1832 de la Era Cristiana) y otro que es obra de Khalil ebn-e Hossein-ᶜAli Mohammad. En esta colección, hay una esfera de latón con los doce meses del año separados por meridianos en la línea del ecuador, que fue realizada en el año 535 de la Hégira (1140-1141 de la Era Cristiana). Otro de los objetos expuestos, relacionados con la astronomía, es la copia del libro de las constelaciones de ᶜAbdorrahman Sufi Razi, un astrónomo de renombre que vivió en el siglo IV y fue contemporáneo del monarca dalaimita ᶜAzod-ad-Dowleh, también versado en la observación de las estrellas. Esta copia data del siglo VII de la Hégira.

En la sección dedicada a objetos de vidrio e instrumentos médicos, se pueden contemplar las obras maestras de la artesanía del vidrio de los primeros tiempos del Islam. Las vidrierías más importantes de esa época eran las de Rayy, Shush, Gorgan y Nishapur. Tras la invasión mongol, este tipo de artesanía decayó en el Irán debido a la emigración de gran parte de los maestros vidrieros iraníes hacia otros países islámicos, si bien han llegado hasta nosotros algunos objetos de vidrio de la época safawí. En el periodo Qajar, se crearon talleres de fabricación de vidrio gracias a los esfuerzos desplegados por Amir Kabir, pero esta tentativa de reactivación fracasó. Entre los objetos de vidrio se encuentra material de laboratorio para usos médicos, por ejemplo instrumentos para sangrías y tubos de ensayo que se remontan a los orígenes de la era islámica.

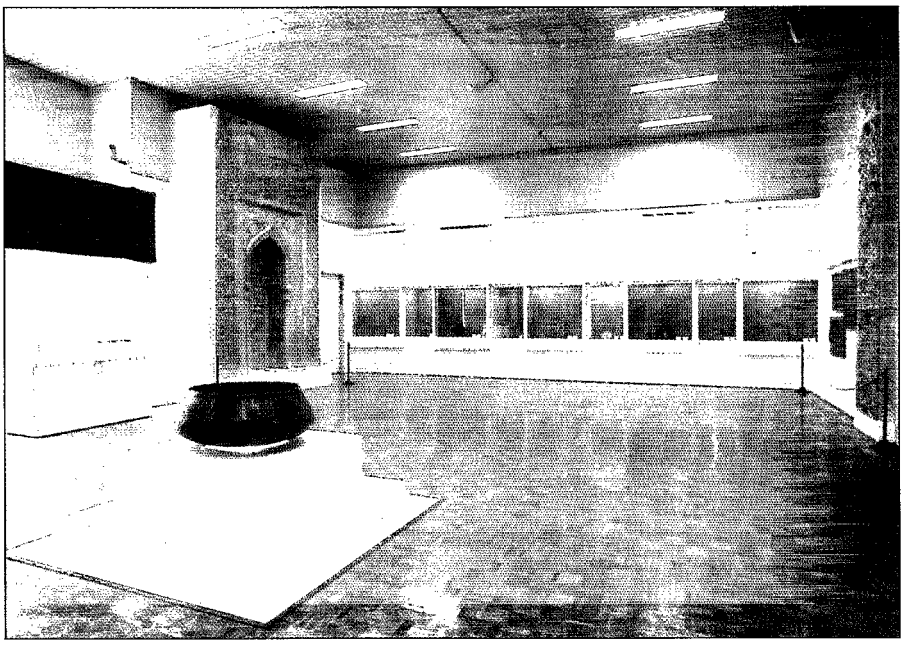
En la parte de la magnífica colección dedicada al Corán y al arte sacro de la escritura, se ha prestado una atención especial a la caligrafía y a sus instrumentos, así como a todo lo relacionado con su utilización y conservación. Se exponen ejemplares de tinteros de piedra, cristal y metal pertenecientes a distintos periodos del arte musulmán, junto con una arqueta de bronce que contiene un tintero y otros accesorios para escribir, así como primorosos estuches para plumas labrados con incrustaciones de oro y plata, que datan del periodo selyúcida. En esta sección del museo, hay también algunos estuches de laca y cajas para instrumentos de caligrafía que son obra de artistas de talento de la época safawí y del periodo Qajar, por ejemplo Aqa-Najaf, Mohammad Zaman, Fathollah y Mohammad Esmaᶜ il.

En la segunda planta, a lo largo de la parte central, y cuatro recintos de exposición periféricos, se extienden tres grandes galerías dedicadas a la cerámica, la metalurgia y los tejidos (alfombras y telas). En la galería de la cerámica, se muestra la evolución de este arte desde los primeros siglos de la era musulmana hasta el final del periodo Qajar. Se presentan las diversas técnicas pertenecientes en su mayoría a los siglos III y IV de la Hégira, a saber: moldeado, vidriado monocromático, vidriado jaspeado y pintura sobre barniz bajo vidriado transparente. Las obras de arte realizadas con esas técnicas suelen llevar inscripciones *cúficas* y fueron fabricadas en los alfares de Nīshapur, Shush, Estakhr y Rayy. El apogeo del arte de la cerámica se produjo en la época selyúcida, durante la cual se fabricaron objetos pintados sobre vidrio (procedimiento *minâ'i*) y loza vidriada en Rayy, Kashan y Gorgan. Los temas y motivos decorativos se inspiran principalmente en relatos épicos y novelescos iraníes, y suelen ir acompañados de poemas. Las obras de arte que se remontan al siglo VIII de la Hégira comprenden magníficas cerámicas con dorados y pinturas bajo el vidriado que provienen de Soltan-abad y Kashan. La evolución del arte de la cerámica se puede apreciar en los recipientes *kubachi* de color azul y blanco, que fueron fabricados en los siglos VIII y IX de la Hégira.

Los objetos expuestos en la gran galería dedicada a la orfebrería muestran

© UNESCO 2000

© Foto: cortesía de la autora



La galería dedicada a los siglos VII y VIII de la Hégira, muestra dos mihrab *representativos de la arquitectura del periodo Il-Khanid.*

las distintas técnicas utilizadas a lo largo de los siglos. Hay en ella una colección de recipientes de plata del siglo IV de la Hégira venidos de Azerbaiyán, entre los que figuran cuencos y floreros con incrustaciones de esmalte negro, así como una bandeja con la inscripción «*Barakat le-Amir Ab-al Abbas va-laken ebn-e Haru*». El desarrollo de las técnicas de incrustación de plata y oro en bronce a lo largo de los siglos VI y VII de la Hégira se puede observar a través de una serie de objetos fabricados en Hamadán. También son admirables varios tipos de candelabros de latón de la época safawí, en muchos de los cuales hay grabados poemas en persa. Asimismo, se puede contemplar una colección de objetos de metal del siglo XIII de la Hégira con incrustaciones de oro e inscripciones en persa y árabe, que son obra de Hajji ʿAbbas Esfahani.

En la galería de los tejidos, el más antiguo es un fragmento de paño de seda bifronte hallado en las excavaciones de Rayy, que data de los primeros tiempos de la era islámica e ilustra claramente la persistencia de las técnicas textiles y los motivos decorativos de la época sasánida. Esta perdurabilidad se observa claramente en un paño de seda que data del siglo IV de la Hégira, aunque tiene motivos diferentes y lleva las siguientes inscripciones en caracteres *cúficos*: «*Man kaburat himmatuh kathurat quimatuh*» y «*Man taba asluh zaka feiʿluh*». En esta galería se presenta también un ejemplar único de tejido de seda del periodo selyúcida, en el que se ha utilizado la técnica denominada *rang-o-nim-rang*, es decir, «de tono y medio tono». Se puede admirar la diversidad de las técnicas de tejido y de los dibujos en los paños de la época safawí, así como en una serie de brocados (*dara'i, atlasi*, etc.), terciopelos y telas de seda ornadas con inscripciones y bordados (*golabetun-duzi, dab-yek-duzi, pile-duzi, ajide-duzi*, etc.). En este departamento del museo existe un ejemplar único de brocado que ilustra la combinación de distintas artes practicada por la escuela de Ispahán en tiempos del monarca safawí Shah Abbas I. Ese brocado fue tejido por Moʿin Mossavver, un célebre pintor de esa escuela que fue discípulo de Reza ʿAbbasi. Una serie de tapices de *mihrab* (nicho de oración), de flores, de medallones y cuartos de medallón, así como motivos polacos, adornan las paredes de la galería. Entre ellos, figura uno tejido en Tabriz en el siglo X de la Hégira que combina esos tres tipos de diseño: poemas persas en la faja del borde; un medallón en el centro con aves que nadan en un estanque azul; y, en torno al motivo central, árboles con pájaros posados en sus ramas.

Un criterio histórico

En el tercer piso, se exponen diversas obras de arte islámico, de índole predominantemente decorativa y arquitectónica. Aparecen presentadas por orden cronológico, desde los primeros siglos del Islam hasta el siglo XII de la Hégira, lo cual permite que el visitante se percate de la manera en que las peculiares condiciones políticas, sociales y económicas contribuyeron a determinara la evolución de las artes. A este respecto, las monedas de los diferentes periodos con sus referencias a los califas y reyes que las acuñaron, así como a las cecas donde fueron fabricadas, constituyen testimonios históricos impor-

© UNESCO 2000

tantes de los avatares del poder y de la situación política a lo largo de los siglos. En este mismo piso, se pueden encontrar objetos esculpidos en estuco procedentes de los monumentos de Rayy y Nishapur y el fresco iraní más antiguo de la era islámica, que data del siglo III de la Hégira y procede del palacio de Sabzpushan.

En la galería dedicada a las obras de los siglos V y VI de la Hégira, se pueden contemplar un magnífico *mihrab*, dos paneles de estuco esculpidos procedentes de Buzun (cerca de Ispahán), y los paneles de ladrillo que decoraban la madraza de Nezamiye en Khargerd. Están rodeados de recipientes de tipo *mina'i* y de cerámicas con reflejos metálicos fabricadas en los afamados alfares de Rayy y Kashan. También se pueden admirar aquí los más antiguos azulejos vidriados del periodo islámico, que datan del siglo V y llevan inscritas las palabras «*el-Malek*» y «*Mohammad*».

En la galería dedicada a los siglos VII y VIII de la Hégira, se pueden admirar dos *mihrab* representativos de la majestuosa arquitectura decorativa del periodo de Il-Khanid. Uno de ellos, que procede de Oshtorjan y tiene decorados esculpidos en estuco, fue realizado por Mas'ud Kermani en el año 708 de la Hégira (1308-1309 de la Era Cristiana). El segundo es la famosa «Puerta del Paraíso», una obra de Yousef ebn-e 'Ali ebn-e Mohammad ebn-e Abi Taher hecha con azulejos vidriados. También se exponen en esta galería cerámicas vidriadas y doradas, junto con jarrones de cerámica de reflejos dorados y objetos de metal con incrustaciones de oro y plata. Otra de las obras de arte con las que se engalana esta galería es un magnífico manuscrito coránico de caligrafía *muhaqqaq*, que lleva las firmas de Ahmad Sohravardi y 'Emad al-Mahallati.

En la parte del museo dedicada a los siglos X y XI de la Hégira, se puede comprobar el apogeo de perfección que alcanzaron algunas artes en el periodo safawí. Se puede contemplar aquí: miniaturas de las escuelas india y mogol, así como de la escuela de Ispahán; objetos laqueados, tales como estuches, marcos de espejos y arquetas para utensilios de escritura; objetos de cobre cincelado con inscripciones en persa; así como alfombras y tejidos con hebras de oro. La majestuosidad de esta galería es realzada por un *mihrab* con mosaicos procedentes de Mashad. Una obra de arte sumamente interesante de este periodo es un paño pintado de añil, bermellón y dorado, mediante el procedimiento *qalamkar*, que consiste en impregnar el tejido con almidón para que la tinta y la pintura queden adheridas a la superficie. Este paño fue tejido por Yusef al-Ghobari en el reinado del Shah Tahmasp y tiene versículos del Corán caligrafiados en caracteres *cúficos*, *naskh*, *thuluth* y *ghobar*. En el centro de la galería se pueden ver marcos, floreros, jarras, aguamaniles y cuencos procedentes del Chini-khaned de Ardebil, que llevan el sello del Shah 'Abbas. Las artes safawíes siguieron desarrollándose durante los siglos XII y XIII de la Hégira como lo atestiguan la marquetería, los marcos de madera tallada para espejos, los magníficos objetos de metal incrustado de oro y las vajillas de plata esmaltada.

El Museo Iraní de la Era Islámica posee todos los atributos pedagógicos necesarios en cuanto a su diseño y su modalidad de presentación. Todas las obras de arte son objeto de una explicación exhaustiva, incluyendo sus inscripciones y formas de caligrafía, cuando las tienen. A la entrada de todas las galerías, se proporciona una amplia visión de la situación política y económica de cada periodo, así como de sus artes y centros artísticos más destacados, de manera que los visitantes pueden adquirir nociones generales e información previa sobre las obras de arte que van a contemplar. El Museo posee también dos catálogos: uno sobre los manuscritos coránicos que se hallan bajo su custodia y otro sobre las artes del periodo islámico, en el que se destacan las obras más notables de cada ámbito. Asimismo, se puede adquirir una visión más completa del museo mediante diapositivas y postales que reproducen algunos de sus tesoros. ■

Nota

1. 'Abd ol-Mohammad-Khan Irani (Moaddehb os-Soltan), *Peidayesh-e Khatt va Khattalan*, pág. 52, Teherán, Ebn-e Sina, 1346/1967.

© UNESCO 2000

Revivir el pasado: el Museo de Arte Turco e Islámico

Nazan Ölcer

El Museo de Arte Turco e Islámico de Estambul es un fiel reflejo «del proceso de influencia recíproca y de la universalidad del arte», gracias a una sabia combinación de arte otomano e islámico así como del arte y la forma de vida populares, que en palabras de Nazan Ölcer, «la extensión natural de las bellas artes y, al mismo tiempo, sus raíces». Tras haber sido responsable de la sección del museo dedicada a alfombras, kilims *y metalistería, la autora fue nombrada directora del establecimiento en 1978. Ha trabajado como ayudante de conservador en los museos etnológicos de Munich y Viena, y como investigadora invitada en el Museo de Arte Islámico de Berlín. Autora de numerosos trabajos sobre alfombras y* kilims, *metalistería, museología y transformaciones culturales, fue nombrada Museóloga del Año en Turquía y ha recibido numerosas distinciones, entre otras el título de* Chevalier des Arts et des Lettres *(Francia), la condecoración* Bundesverdienstkreuz *(Alemania), y las órdenes* Kryzem Kawalerskim *(Polonia) y* Cavalieri di Omri *(Italia).*

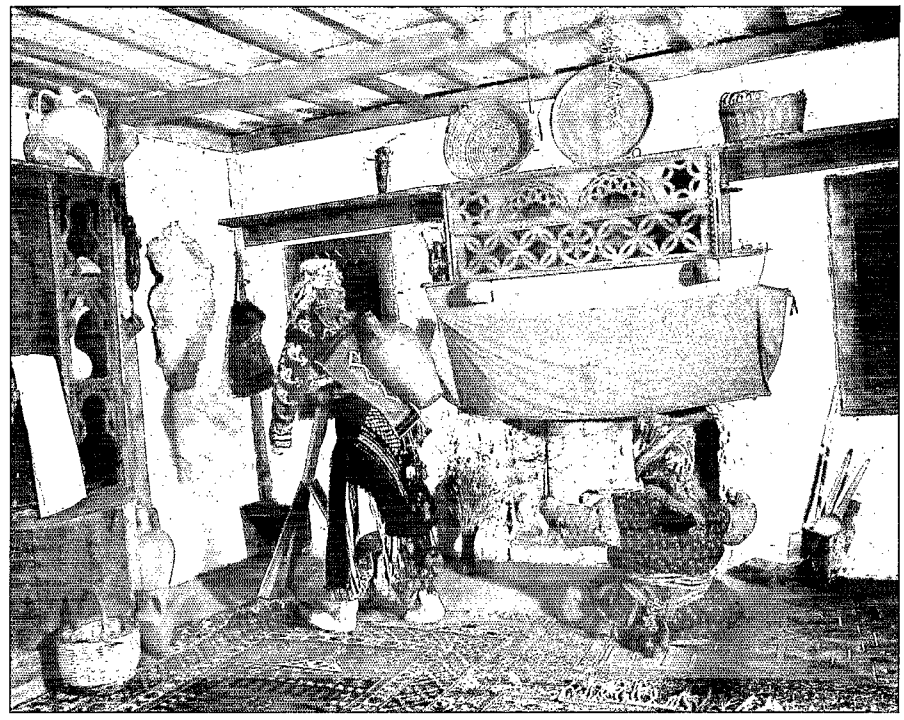
Cuando se vive en un país poblado mayoritariamente por musulmanes y que cuenta con incontables obras de arte de todas las épocas y regiones de la cultura islámica, no hay que sorprenderse de tropezar con esas obras de arte a cada paso, como un elemento inextricable más de la vida del país. Naturalmente, un observador experto podrá reconocer esas obras, al igual que los monumentos y objetos heredados de otras civilizaciones ajenas a la tradición islámica, ya se trate de edificios en pie o en ruinas, de la encuadernación o de una simple hoja aislada de un libro, de un fresco gastado por el tiempo o de la fuente mural en una esquina perdida.

Pero para la inmensa mayoría de la gente, esos restos del pasado son sólo una presencia a la que se han acostumbrado. No saben ni tienen interés en saber cómo llegaron a estar donde están o cuándo y con qué propósito fueron construidos. No son más que elementos de la vida cotidiana: algunos de ellos perduran y otros desaparecen con el tiempo. No existe la menor conciencia sobre la manera en que las creaciones del pasado determinan y enriquecen nuestros juicios estéticos, añadiéndoles nuevas dimensiones, aun cuando pueda tratarse de un proceso inconsciente. Cuando las mujeres tienden despreocupadamente su colada en cuerdas que cuelgan de las lápidas de un antiguo cementerio atrapado entre las viviendas de un suburbio, ¿es sólo porque las piedras forman parte de su entorno o porque no significan para ellas más de lo que pueda significar la rama de un árbol?

En Turquía estamos acostumbrados a que la gente ignore el nombre de la mezquita o la fuente del barrio donde lleva años viviendo, y a que se encoja de hombros si uno pregunta quién o cuándo las construyó. Quizá tal actitud obedezca en parte a esa aceptación del destino y el carácter temporal de las cosas terrenales propias de los pueblos orientales, pero quizá también, en cierta medida, a la llegada a nuestras pobladas ciudades de gentes de otras latitudes, ajenas por completo a ese pasado. Sea cual sea la razón, el hecho es que a casi nadie parece molestar la caída de un árbol centenario, la demolición de una casa histórica, el robo de una inscripción o el progresivo deterioro de un monumento por falta de mantenimiento, y a poco de producirse cualquiera de esos incidentes todo el mundo lo habrá olvidado.

Si tal es el estado de las cosas en la gran ciudad, ¿qué ocurre en los pueblos y pequeñas ciudades? Lamentablemente, todo el mundo parece coincidir en que lo necesario es cambiar, y hacerlo en el menor tiempo posible y a cualquier precio. Cuando la compleja tecnología de la comunicación hace llegar escenas del mundo moderno hasta las pequeñas pantallas del más remoto confín del país, el deseo de pertenecer lo antes posible a ese mundo se convierte en una fuerza irresistible, que acaba a su paso con modos de vida, vestimentas y todo tipo de tradiciones y costumbres centenarias.

En tales condiciones, ¿qué posibilidades tendrá el conservador del museo de buscar y reunir obras de arte islámico, arquitectura regional, arte popular, vestidos tradicionales y demás legados de otros tiempos? Si, insatisfecho con las estáticas colecciones heredadas del pasado, intenta adquirir nuevas piezas, u objetos, ligados a la vida cotidiana, que a su juicio merecen pasar a la posteridad en este mundo en rápida transformación, ¿puede tener éxito en la empresa? ¿Podrá convencer a los imanes y cuidadores de las mezquitas urbanas o rurales, los mismos que no vacilan en cambiar las bellas y gastadas alfombras por relucientes tapices, recién salidos de fábrica, de que precisamente esas gastadas alfombras que recubren las frías baldosas de la mezquita y sobreviven casi milagrosamente al paso del tiempo son



© Foto: cortesía de la autora

Interior de una típica casa rural de Anatolia occidental, reconstruida según el plan original y provista de elementos de madera también originales.

algo precioso y digno de ser preservado? ¿Cómo podrá explicar a los ocupantes de una casa antigua, esos que acarrean penosamente cubos de agua desde el pozo hasta su vetusta cocina y suspiran por derribarla y construir en su lugar una casa cómoda y moderna, el valor que su vieja morada reviste para nuestro patrimonio arquitectónico? ¿No se preguntará el conservador si acaso pensaría igual de encontrarse en el lugar de esa gente? Me he planteado estas preguntas con frecuencia a través de mi larga carrera.

La difícil empresa del cambio

En mis desvelos por conservar las obras del pasado, en ocasiones *in situ*, pero más a menudo en el museo, he llegado a veces a experimentar un sentimiento de desamparo ante la velocidad con que cambia el entorno. Nos han programado para conservar el «pasado», pero ¿cómo se supone que vamos a explicar el presente y el futuro a los que vienen detrás de nosotros? Aunque he estudiado y tratado numerosos aspectos del arte turco e islámico, no he dejado por ello de estudiar el arte y la vida populares, que constituyen la extensión natural de las bellas artes y, al mismo tiempo, sus raíces, tratando de exponer ambos mundos bajo un mismo techo.

En nuestros pueblos, las alfombras se tejían, hasta hace poco – y a veces sigue haciéndose – en telares parecidos y con materiales idénticos a los que en el pasado produjeron admirables ejemplares. Nuestro museo alberga piezas de metalistería de varios siglos de antigüedad, mientras que en las ciudades de Anatolia los artesanos siguen construyendo objetos de metal con los mismos métodos que sus colegas del siglo XV. Todavía hoy, ancianos artesanos de las aldeas de las montañas turcas siguen fabricando, con las mismas formas, los jarrones y frascos rituales que transportaban los esclavos palaciegos al acompañar al sultán, un motivo frecuente en las pinturas en miniatura.

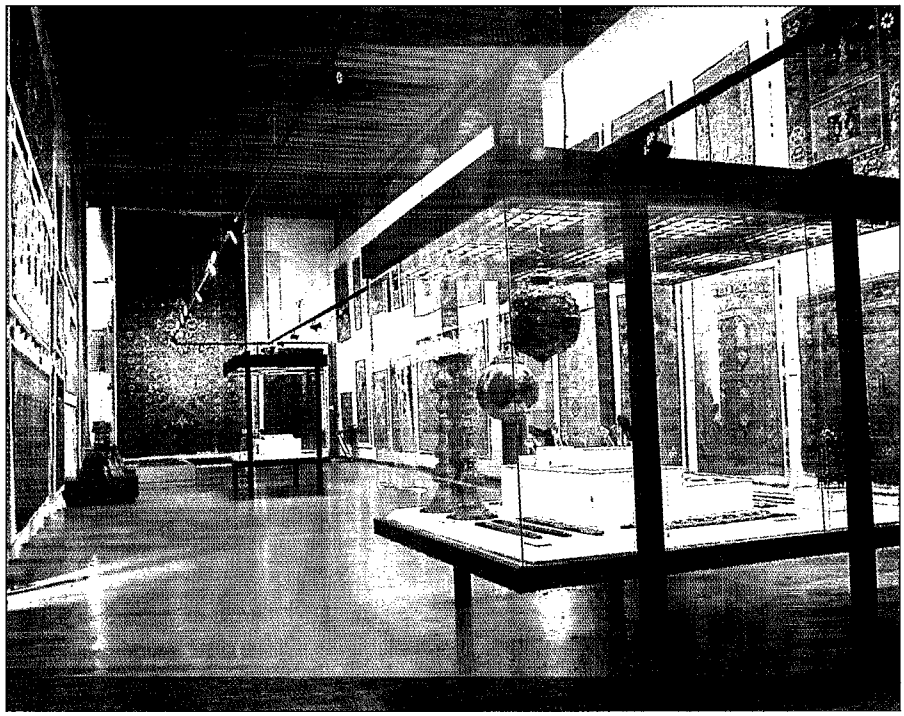
Tan importante es dar cuenta de la continuidad de la cultura como de sus transformaciones, y es necesario preservar el rastro de ese proceso de cambio y de sus productos para las generaciones venideras. Aunque tal planteamiento parece natural para un museo etnográfico, no fue fácil introducirlo en el famoso Museo de Arte Turco e Islámico, con sus espectaculares colecciones de hermosas alfombras, manuscritos y objetos de metal, cerámica o madera.

Durante mucho tiempo, hubo algún historiador de arte puritano que se preguntaba qué hacían objetos tan «toscos» y «vulgares» entre las refinadas obras de arte del museo. Sí, poseíamos algunos rosarios de marfil, ámbar o nácar de interés excepcional que habían pertenecido a los sultanes. Pero fue muy difícil convencer a mis colegas de que aquellos rosarios fueron elaborados con un simple torno de madera igual al que compramos al último gran fabricante de rosarios antes de su muerte, torno que adquirimos junto con todas las materias primas y rosarios a medio hacer.

Poseíamos miles de alfombras, pero ni un solo telar. No teníamos ni una mísera muestra de tinte vegetal, tijeras para alfombras o cardas. Poseíamos puertas talladas de los siglos XIV y XV, y tablas y armarios

© UNESCO 2000

© Foto: cortesía de la autora



Vestíbulo ceremonialo Divanhane *del Palacio de Ibrahim Bajá, actualmente sala de exposición de alfombras y obras de arte del periodo otomano clásico, siglos XVI y XVII.*

empotrados del siglo XVIII, obra de insignes maestros artesanos. Y en nuestra 'habitación' de madera, tomada de una casa rural del oeste de Anatolia (demolida para dar paso a una nueva construcción), había armarios del mismo tipo, aunque algo más sencillos, que ilustraban *in situ* su uso cotidiano. Teníamos muestras de raros tejidos de distintos siglos, y telares que habíamos traído de Bursa, ciudad famosa sobre todo por sus sedas, terciopelos y felpas. Aquellos telares constaban de innumerables piezas distintas y, para casi todos nosotros, misteriosas. Y sin embargo, fueron telares idénticos o muy parecidos a ésos los que fabricaron tan célebres tejidos.

¿No sufríamos decepciones? ¡Por supuesto que sí! Por ejemplo cuando, tras viajar varios días para llegar a una aldea remota con la intención de presenciar y documentar una auténtica ceremonia nupcial rural, la novia nos mostró su ajuar y explicó con orgullo que nada de lo que contenía era de fabricación local. O las muchas veces en que, buscando utensilios típicos de la artesanía local, descubríamos consternados que ya no se utilizaban, que habíamos llegado demasiado tarde.

El punto de inflexión

Si esas dos colecciones, de naturaleza y origen tan distintos, despiertan hoy la admiración de los visitantes del Museo de Arte Turco e Islámico, se debe en gran parte al nuevo edificio al que nos trasladamos en 1983, y que marcó un auténtico punto de inflexión en la vida del museo.

El movimiento orientalista, que influyó en todas las facetas del arte durante el siglo XIX; la artesanía oriental exhibida ante el mundo con ocasión de las grandes exposiciones universales; y la fascinación de los occidentales por Oriente, aunque centrada preferentemente en las antigüedades y los yacimientos arqueológicos; todos esos factores se reunieron para generalizar el interés por el arte islámico. La fundación del Museo de Arte Turco e Islámico, último de los museos creados durante el Imperio Otomano, respondió al propósito inicial de frenar la salida ilícita de obras de arte islámico del enorme territorio del Imperio. Tras una larga fase de preparativos, el Museo se inauguró finalmente en 1914, en el *imaret* (cocina pública) anexo a la Mezquita Süleymaniye. La elección de aquel edificio, provisto de innegable valor arquitectónico, parecía sin duda aceptable en aquel momento, pero cerraba el paso al ulterior desarrollo del museo. Aunque entre 1914 y 1983 se acometieron varios cambios de pequeña envergadura y algunos intentos de adaptar el edificio al progreso tecnológico, tales medidas no pasaron de ser simples retoques cosméticos, lejos de las transformaciones fundamentales que eran tan necesarias.

La oportunidad se presentó a finales de los años sesenta, cuando se decidió trasladar el museo al Palacio de Ibrahim Bajá, un edificio del siglo XVI situado junto al antiguo hipódromo, en pleno centro histórico de Estambul. Aunque otras instituciones habían ocupado algunas de sus dependencias, por aquel entonces el edificio se encontraba en ruinas, lo que hacía presagiar un largo periodo de restauración. Las obras comenzaron en 1968 y prosiguieron de modo intermitente hasta 1982. Mis colegas y yo participamos en

© UNESCO 2000

todas las fases del trabajo de restauración, de 1972 a 1982, encantados con la idea de tomar parte en la resurrección de aquel edificio excepcional. Al caminar por el andamiaje de madera, al observar las salas vacías y los largos corredores barridos por el viento frío del invierno, que entraba por agujeros sin ventana y umbrales sin puerta, solía entretenerme imaginando cómo sería, muchos años más tarde, el Museo de Arte Turco e Islámico.

El hecho de mudarnos de un edificio histórico a otro nos daba la ventaja de poder colaborar con el equipo técnico en el proceso de restauración, y de orientarlo en función de nuestras necesidades. El nuevo edificio gozaba además de una situación inmejorable, en el corazón del casco antiguo y junto a Santa Sofía, la Mezquita del Sultán Ahmed (o Mezquita Azul) y el hipódromo.

Ibrahim Bajá fue Gran Visir de 1523 a 1536, durante la primera época del reinado de Solimán el Magnífico, y su palacio era uno de los más acabados ejemplos de arquitectura civil que habían sobrevivido desde el siglo XVI. Las partes que todavía quedaban en pie iban a proporcionar un marco adecuado para las grandes colecciones de arte del museo, dejando espacio al mismo tiempo para exponer la colección etnográfica que tantos años nos había costado reunir.

Cuando finalmente nos trasladamos, decidimos destinar la galería de la planta baja a exposiciones temporales, esencialmente colecciones extranjeras, añadiéndoles obras de arte contemporáneas de Asia, Europa y América del Norte o del Sur. Estas exposiciones ofrecen al visitante la oportunidad de conocer diversas formas y concepciones del arte. A mi entender, ésta es una importante función para un museo que alberga arte islámico. Las exposiciones de este tipo, cuidadosamente elegidas, permiten apreciar la magnitud de los intercambios políticos y culturales que han venido produciéndose durante siglos entre países y continentes, así como la correspondiente influencia en las manifestaciones artísticas. Sirven para recordar al visitante el proceso de influencia recíproca y la universalidad del arte.

A la Galería Etnográfica, situada en el primer piso, se entra por el patio del edificio. En ella, una serie de escenas o «retablos» ofrecen pinceladas de la vida turca tradicional, intentando salvar con imaginación las limitaciones arquitectónicas del espacio.

En la sección dedicada al nomadismo hay dos tiendas: una turcomana, de fieltro y forma circular (llamada *yurt* o *topak ev*), que seguía utilizándose hasta hace poco en la región de Salihli, Anatolia occidental, y atestigua la extensión de la cultura centroasiática en Turquía; y otra de pelo de cabra llamada *kara çadir*, del tipo usado por los nómadas de las montañas Toros en el sureste y el sur de Anatolia, y que también se encuentra en otras partes del Cercano Oriente y el norte de África. Las tiendas se exponen junto con su contenido, avíos y modelos humanos, con una disposición basada en pruebas documentales de su uso original.

Las restantes escenas representan una casa rural con sus fachadas y dos casas provinciales de finales del siglo XIX, una de Bursa, y otra de Estambul que ilustra la influencia occidental de la época y la transformación de los modos de vida.

Quiero recordar que esas escenas han debido adaptarse al espacio arquitectónico que las alberga: el obligado compromiso entre la relativa escasez de espacio y nuestro deseo de preservar la coherencia del conjunto para que el visitante entienda lo que ve, nos llevó a atenernos estrictamente a un concepto y un tema claros. Al igual que entre 1983 y 1985 nos servimos de escenas que ilustraban el nacimiento, la circuncisión y el matrimonio para decorar la exposición dedicada a «Ritos de

© UNESCO 2000



© Foto: cortesía de la autora

Sala de estar de una típica casa urbana de Bursa en el siglo XIX.

transición en la vida social», estamos pensando en escenas callejeras de una ciudad para enmarcar nuestra próxima exposición temática sobre artesanos y comerciantes.

Mil años de historia islámica

El segundo piso del museo, que alberga el famoso vestíbulo ceremonial de palacio (o *Divanhane*) desde donde tantos sultanes otomanos presenciaron desfiles y procesiones, está dedicado enteramente a la colección islámica del museo. La exposición, dispuesta en orden cronológico, cubre más de mil años, desde el primer periodo islámico (siglos VII y VIII) hasta el siglo XIX. Aunque algunos de los objetos proceden de yacimientos arqueológicos como Tell-Halaf, Rakka y Samarra, la mayor parte de la exposición la forman piezas obtenidas en mezquitas, tumbas y bibliotecas. En los últimos años, las piezas donadas o adquiridas para el museo han empezado a constituir una parte significativa de la colección. Las mayores alfombras, cuyo tamaño no desmerece las proporciones del edificio, sólo pueden exponerse en el *Divanhane*, con sus grandes paredes y sus altísimos techos. El principal criterio que seguimos a la hora de ordenar las piezas es siempre el de buscar un equilibrio entre el edificio y el objeto, evitando llenar el espacio hasta el punto que uno y otro se desvaloricen; creo que lo hemos logrado.

Huelga decir que sólo podemos exponer una minúscula fracción de los miles de manuscritos, cientos de objetos de madera, metal y cerámica y casi dos mil alfombras de que consta la colección del museo. Los objetos se exponen de forma rotativa, o bien en el marco de exposiciones especiales, para cuya preparación nuestros expertos en conservación los someten a un tratamiento previo. Las exposiciones en el extranjero brindan también la oportunidad de mostrar piezas menos conocidas de la colección.

El laboratorio textil del museo es fundamental para la conservación de nuestras alfombras y tejidos. Dado que la conservación de los demás objetos requiere instalaciones y personal especializados los enviamos al laboratorio central, donde se someten a tratamientos y procesos adecuados. En cuanto a las reservas, que para un museo son tan importantes como los espacios de exposición, el Museo de Arte Turco e Islámico tiene la fortuna de disponer de zonas de almacenamiento perfectamente equipadas.

¿Qué tipo de función debe asumir un museo dedicado al arte islámico en un país de tan intenso y prolongado arraigo en la cultura islámica? ¿Cuál debe ser su actitud ante una sociedad en plena evolución, qué objetivos debe marcarse? En mi opinión, ha llegado el momento de dar respuesta a este tipo de interrogantes y, en este sentido, aplicamos los principios que figuran a continuación.

Primero: otorgar prioridad a los ejemplos más excelsos de arte islámico, observando al mismo tiempo estrictamente los principios de conservación. A este respecto, el museo debería constituir un ejemplo y orientar al público y al creciente número de coleccionistas privados del ramo, que acuden al museo para aprender.

© UNESCO 2000

Segundo: transmitir el mensaje de que los objetos gastados o rotos (lo que en nuestro caso suele significar alfombras y *kilims* que durante siglos yacieron en el suelo de las mezquitas) son importantes, poseen valor estético e histórico y representan, incluso en mal estado, un patrimonio cultural inestimable. Sólo así podrán tal vez salvarse objetos que están en manos privadas y corren peligro de desaparecer porque sus propietarios no aprecian su valor.

Tercero: exponiendo piezas que ilustren movimientos artísticos concretos, determinados estilos o los gustos imperantes en tal o cual siglo, ya sea en general o en el contexto de una exposición temática, inducir al visitante a reflexionar, establecer relaciones entre los objetos y no perder de vista el conjunto al concentrarse en los detalles.

Cuarto y último: al exponer un objeto, tomar en consideración no sólo la obra de arte en sí misma sino también las condiciones que rodearon su elaboración y la historia social y económica subyacente, explicando además esos factores no sólo en el catálogo sino también en los paneles informativos y, de ser posible y permitirlo los medios, mediante técnicas audiovisuales.

La Galería Etnográfica está también al servicio de otros objetivos; el más importante de ellos es ser la «memoria» de nuestro pueblo, pues las sociedades, como los individuos, existen en función de sus recuerdos. Cuando los modos de vida de un pasado tan cercano van cayendo en el olvido, hasta el punto de que la gente apenas recuerda cómo vivía la generación inmediatamente anterior, nuestro deber consiste en recordar a la gente y a nuestra sociedad ese mundo perdido. De ahí que queramos sensibilizar a personas e instituciones para que preserven los documentos y objetos que dan testimonio de su historia privada. Tal vez así podamos explicar a las generaciones venideras que tenemos un pasado, un pasado real y digno de ser conservado.

Cuando decimos que los museos son entidades vivas que necesitan desarrollarse, asumimos la responsabilidad no sólo de cuidar y exponer sus colecciones, sino también de dar continuidad al proceso de nuevas adquisiciones. De momento aún parece posible obtener material etnográfico en parte sobre el terreno y en parte mediante donaciones o adquisiciones directas a familias. No obstante, la amplitud y el nivel de los precios que está cobrando el mercado del arte, tanto a escala nacional como internacional, hacen cada vez más difícil conseguir las obras de arte islámico que necesitamos para completar nuestras colecciones.

En este sentido, nuestras relaciones con coleccionistas privados tienen cada vez más importancia. No ignoramos que cualquier colección un poco seria puede acabar en un museo o transformada ella misma en museo privado, y que en virtud de la legislación, que obliga a ciertas colecciones a someterse a la inspección del museo, conocemos las piezas contenidas en esas colecciones. Gracias a esas estrechas relaciones con coleccionistas, hemos podido adquirir para el museo algunos lotes de objetos de gran interés.

Al volver la mirada hacia el largo y accidentado camino que hemos recorrido, podemos decir que nuestros logros son considerables. Pero esto es sólo una parte del camino, y una importante empresa nos aguarda: adquirir la sección del Palacio de Ibrahim Bajá que permanece todavía en manos ajenas y transformarla en nuevas galerías de exposición para los objetos que dormitan en nuestros almacenes. Considerando los obstáculos que hasta aquí hemos logrado vencer, confío en el éxito de esa nueva empresa. ■

© UNESCO 2000

Un diálogo permanente: el Museo del Instituto del Mundo Árabe de París

Brahim Alaoui

El Instituto del Mundo Árabe (IMA) de París alberga un museo cuya misión es fomentar un diálogo más intenso entre las dos civilizaciones que se han desarrollado en las orillas opuestas del Mediterráneo. Brahim Alaoui, jefe del Departamento de Arte Contemporáneo y director del museo y las exposiciones del IMA, describe el desafío que supone presentar el arte del mundo árabe musulmán a un público mayoritariamente europeo. Nacido en Marruecos, Brahim Alaoui comenzó su actividad profesional como investigador en el Museo de Arte Moderno de París. Participó en varias obras colectivas y publicó numerosos catálogos, principalmente sobre artistas árabes. Tanto por sus obras escritas como por las exposiciones que ha organizado, Brahim Alaoui es uno de los pocos mediadores que crean un nexo viviente entre el mundo árabe musulmán del pasado y el presente y los círculos artísticos europeos. Es miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y del Consejo Internacional de Museos (ICOM).

Antes de pasar a la presentación del arte islámico en Francia, la actitud del público francés ante esta manifestación artística específica y el papel especial que desempeña el Instituto del Mundo Árabe, conviene hacer una breve reseña de la creación del IMA, su misión inicial y evolución ulterior. Tampoco está de más recordar qué lugar ocupan el museo y las exposiciones que se montan en el Instituto.

Cuando se inauguró en 1987, el público parisiense descubrió un centro que sorprendía por su originalidad, carácter y arquitectura. El IMA, fundación cultural franco-árabe, reúne 22 Estados fundadores. Su misión es fomentar el estudio y el conocimiento de la cultura y la civilización árabes y favorecer el diálogo y los intercambios entre Francia y el mundo árabe. Con este objetivo, el IMA ha creado un espacio de actividades múltiples con el museo como epicentro. Todo ello forma parte de un programa complejo que comprende distintas actividades e instalaciones.

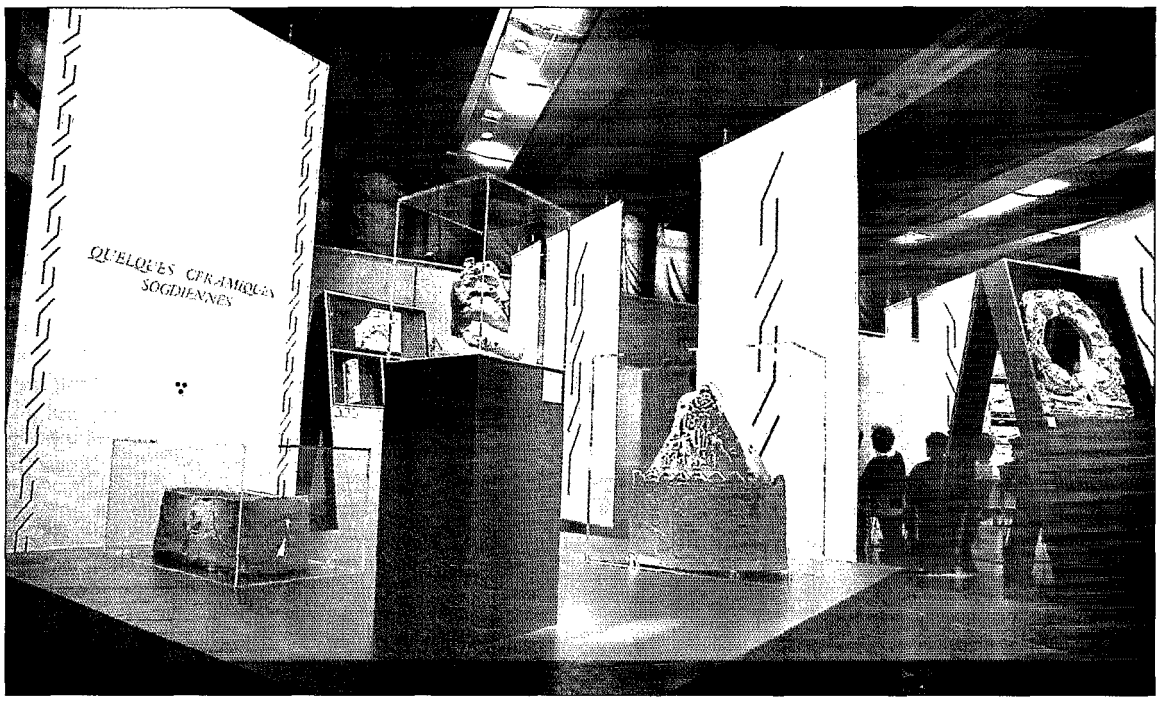
El IMA, la biblioteca, el departamento audiovisual y el programa de actividades culturales crean en torno al museo una red plural en la que literatura, música y cine contribuyen al enriquecimiento del público. El IMA fue concebido con una perspectiva multidisciplinaria, que ofrece al museo la posibilidad de reunir y difundir el conocimiento del patrimonio del mundo árabe y fomentar un mejor entendimiento de su civilización.

Esa concepción «globalizante» facilita la creación de nexos entre las diferentes funciones y actividades y transmite una imagen de continuidad dinámica. En consecuencia, se procura elegir temas y acontecimientos comunes a las diferentes entidades presentes en el Instituto. Gracias a sus exposiciones temporales, el museo se proyecta en los espacios públicos y prolonga en las manifestaciones culturales (música y artes escénicas) la información reunida en la biblioteca y los programas concretos preparados para esas ocasiones (conferencias, debates). Se intenta comprender la unidad y la diversidad del mundo árabe, su pasado y su futuro. Para ello se emplean distintos instrumentos culturales, si bien es cierto que el museo desempeña un papel preponderante, ya que la mayoría de los acontecimientos culturales del IMA están determinados por el programa de las exposiciones temporales que en él se organizan.

Un museo que evoluciona

En principio el IMA estaba destinado a albergar parte de las colecciones de los museos de Francia. La creación del Gran Louvre le privó de esas obras importantes y hasta pudo haber comprometido la existencia del museo del IMA. Sin poder contar con ese patrimonio y en condiciones difíciles, el IMA llevó a cabo la transformación impuesta, pese a carecer de recursos para compensar la pérdida con la adquisición de otras obras. Actualmente, se procura presentar el arte árabe musulmán utilizando una nueva museografía más didáctica y abierta a las nuevas tecnologías capaces de difundir su mensaje y facilitar el entendimiento de las características de esa civilización.

Al mismo tiempo, el museo ha alcanzado su equilibrio y ha descubierto una nueva vocación gracias a la organización de importantes exposiciones temporales, que atraen a un público diferente del que se interesa por las actividades permanentes del Instituto. Gradualmente, el museo del IMA ha ido ampliando sus actividades y en los diez últimos años ha adquirido una considerable experiencia. Ha establecido sus cimientos culturales, centrándose más en la difusión que en la conservación y las exposiciones temporales constituyen hoy una parte esencial de su prestigio. Regularmente, el museo



© P. Maillard, IMA

Perspectiva de la exposición «Tierras secretas de Samarcanda».

presenta al público determinadas facetas del arte árabe musulmán, procurando que los visitantes franceses y europeos descubran las riquezas de esa civilización desde ángulos diferentes y con una presentación atractiva.

El museo dispone de amplios espacios para las exposiciones temporales y organiza importantes muestras dedicadas al patrimonio de países concretos – por ejemplo: «*Siria, memoria y civilización*»; «*Sudán, reinos a orillas del Nilo*»; «*Yemen, en el país de la reina de Saba*»; «*Líbano, la otra orilla*» – así como exposiciones sobre temas más especializados. Las primeras van frecuentemente más allá del arte islámico para abarcar épocas «arqueológicas». Las segundas tratan de destacar las principales artes de la civilización islámica, por ejemplo, la cerámica en las «*Tierras secretas de Samarcanda*»; los tejidos en «*Colores de Túnez*;» «*Tapices, presencia del Oriente en Occidente*»; «*Seda y oro, bordados del Magreb*»; y aquellos aspectos en los que el mundo árabe ha desempeñado un papel preponderante («*La medicina en tiempos del Califato*»).

Por otra parte, están las exposiciones etnográficas («*Memoria de la seda*», «*Vestidos palestinos*») y, sobre todo, las dedicadas al arte árabe moderno y contemporáneo que, además de ser una característica propia del IMA, ponen de relieve las repercusiones del arte islámico en la época contemporánea y en las artes plásticas de Oriente y Occidente.

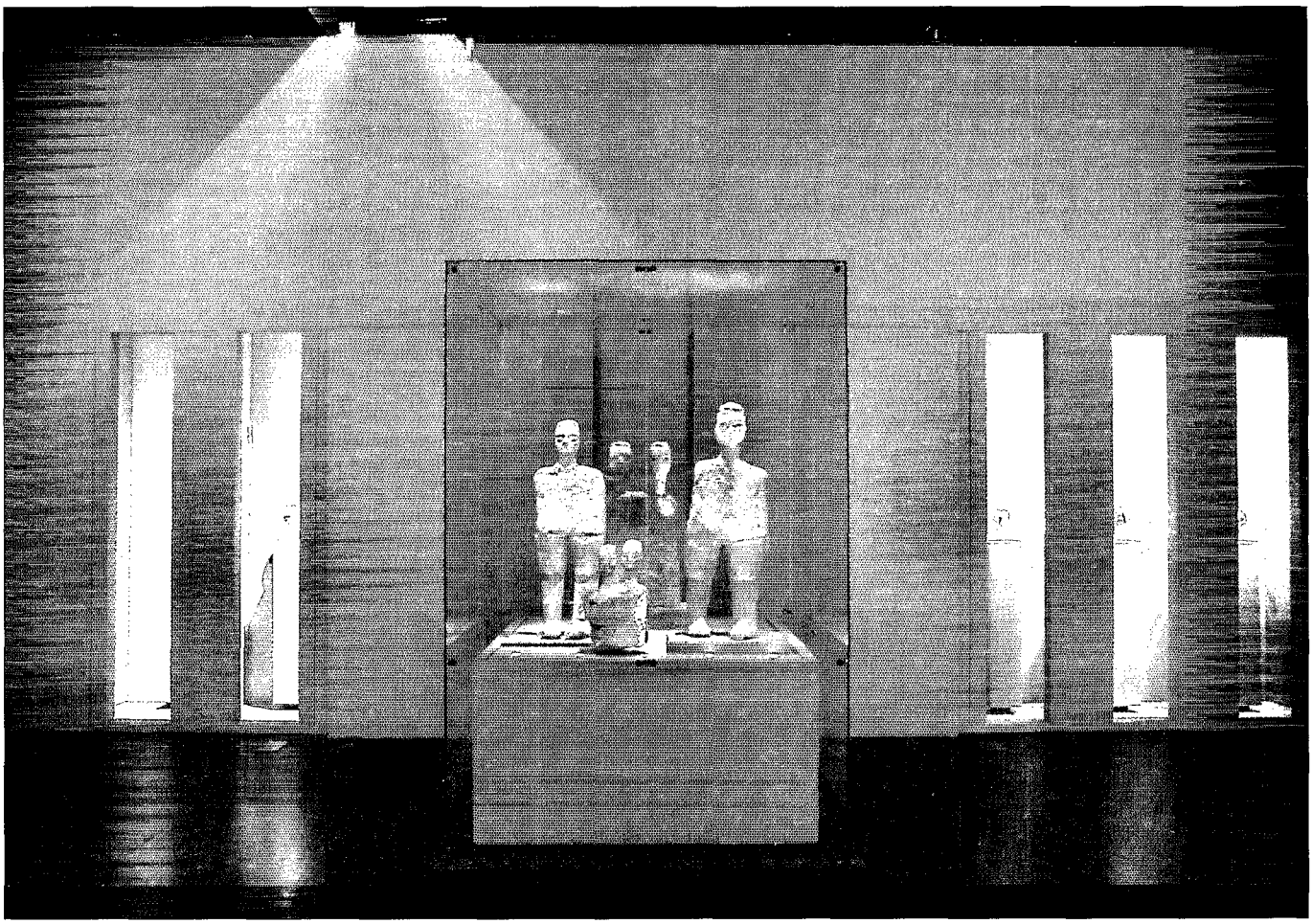
Una posición privilegiada

En una época en la que el rechazo y la tendencia al aislamiento reaparecen en ambas orillas del Mediterráneo, el IMA intenta por su parte convertirse en un marco excepcional para expresar el vigor de los proyectos que favorecen el encuentro e intercambio entre culturas. La misión del IMA debe considerarse en este contexto, sin olvidar que también Europa está sometida a cambios. Como instrumento de apertura, el Instituto es un punto de encuentro entre Europa y los países árabes. El IMA facilita los contactos entre esas dos culturas y desempeña un papel privilegiado, propiciando las buenas condiciones para este acercamiento.

Por supuesto, la confrontación entre dos culturas es algo tan difícil e imprevisible como el encuentro entre dos seres humanos: puede conducir a la felicidad o al desastre. Pero, si bien la relación entre dos seres humanos es aleatoria, el encuentro entre dos culturas limítrofes es de algún modo inevitable. La geografía determina la historia. Ahora bien, pese a la proximidad y a una relación de más de trece siglos, los europeos contemporáneos saben muy poco de la cultura árabe

© UNESCO 2000

© P. Maillard, IMA



Piezas antiguas de la exposición «Jordania, tras las huellas de los arqueólogos».

musulmana. Por desgracia, la contribución histórica decisiva de la civilización islámica al avance del saber y de la técnica no se aprecia en su justo valor.

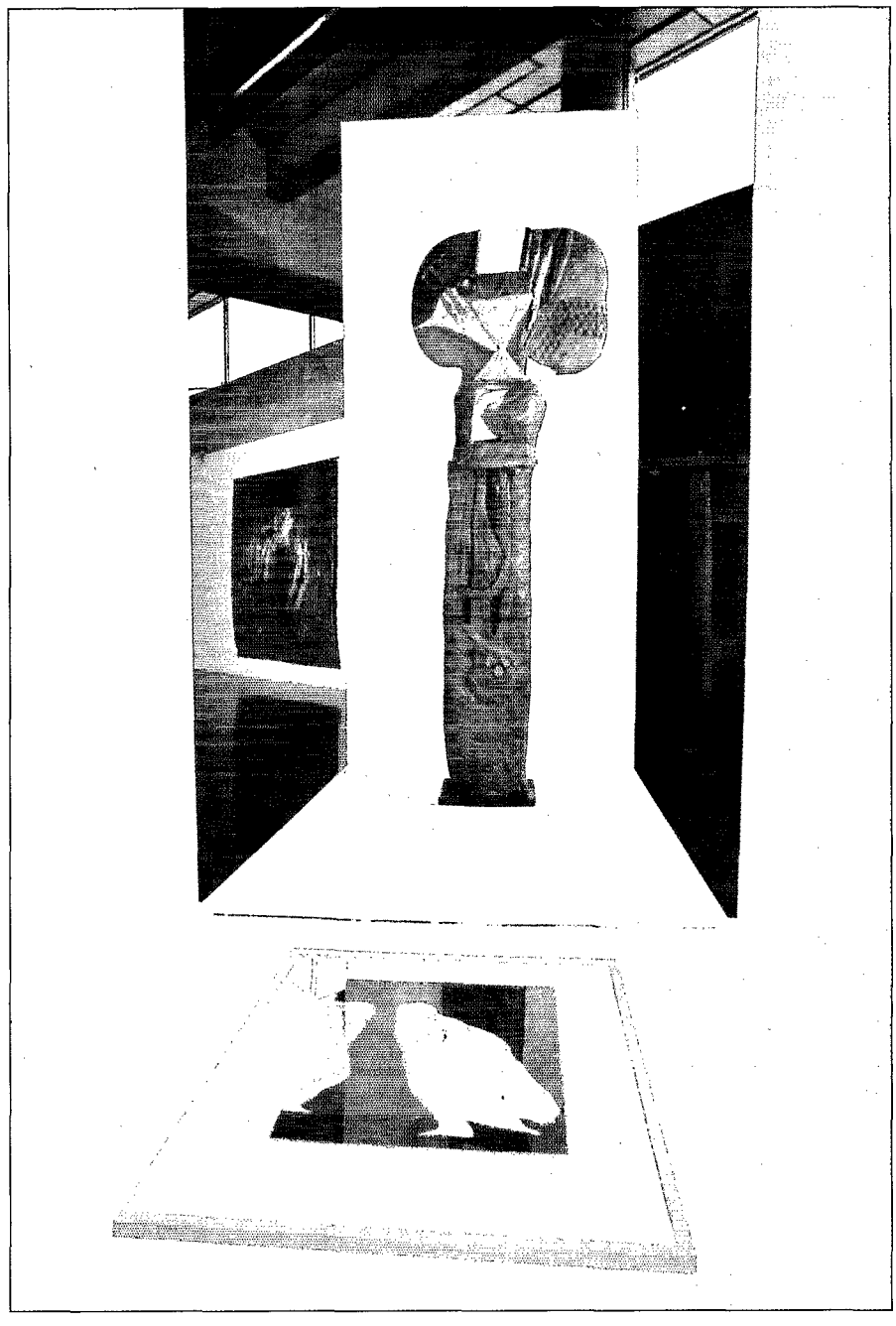
Las fuentes griegas y latinas de la cultura europea, a las que se hace referencia constantemente, van de par con las fuentes árabes, que generalmente permanecen en la sombra. En el Mediterráneo, las relaciones entre Europa y el mundo árabe presentan una continuidad histórica y cultural que rara vez se entiende. Las actividades que realiza el IMA se basan en ese fundamento común, que debe consolidarse constantemente. En particular, el Instituto tiene la misión de revalorizar el patrimonio cultural árabe y esclarecer, mediante la presentación, la investigación y los debates, los factores que favorecen la solidaridad o crean tensiones entre las civilizaciones del Mediterráneo; debe además estrechar los lazos entre las fuentes comunes, destacar la interacción entre las dos culturas y, por encima de todo, lograr que se aprecien mejor la unidad y la diversidad del mundo árabe.

El museo del IMA tiene como objetivo estrechar los lazos entre las dos civilizaciones, para que hombres, mujeres y niños, que son a la vez herederos y actores, rompan el círculo vicioso de desconfianza mutua, vigente desde tiempos inmemoriales, y logren unirse en la búsqueda de un enriquecimiento mutuo, un intercambio pacífico y relaciones de asociación. Debido a esta realidad a menudo contradictoria, el IMA es muy consciente de su responsabilidad. Tras ampliar sus actividades para satisfacer necesidades o deseos, y una vez tomadas las imprescindibles decisiones, el IMA debe preparar una programación – y cuenta con los elementos para hacerlo – claramente articulada que le confiera una imagen distintiva, estableciendo sus prioridades y configurando su futuro.

¿A qué público se dirige el museo?

El nuevo enfoque de las actividades del IMA se inspira directamente en las expectativas del público y, de modo pragmático, trata de encontrar fórmulas adecuadas

© UNESCO 2000



© P. Maillard, IMA

Arte árabe moderno y contemporáneo de la exposición «Cuatro artistas».

para que se produzca un intercambio y tenga lugar un proceso de descubrimiento intenso y real. El IMA no quiere dirigirse a unos cuantos visitantes anónimos, sino a personas con gustos y necesidades que evolucionan.

En primer lugar, los colegiales de 11 a 12 años que están estudiando el Islam en sus cursos de historia, y que los profesores traen al museo para completar la enseñanza. Para todos ellos es el momento ideal para realizar una visita instructiva: la mezquita más antigua de París se encuentra a diez minutos a pie del IMA, de modo que los docentes pueden presentar al mismo tiempo la religión musulmana y las obras de arte islámico. Sin embargo, el itinerario no siempre se recorre en su totalidad porque, para algunos, la visita al IMA basta para hacerse una idea global de la civilización musulmana. Por lo general los niños siguen atentamente la visita guiada durante la hora y media que dura, y se muestran receptivos a pesar de oír muchas palabras desconocidas: *minbar* (púlpito), *mihrab*, mezquita, etc. Se sienten naturalmente atraídos por esa cultura diferente sobre la que han oído hablar tanto, pero aquí, los encargados de presentarla, ofrecen un nuevo enfoque que despierta su imaginación. Por ejemplo, al mostrar una alfombra, se les explica su fabricación, el significado de sus motivos y su utilización. Se les hace observar la repetición de las formas geométricas y de la caligrafía sobre diferentes materiales, y se explican su función y significado.

También visitan el museo clases de adolescentes, más interesados por los problemas contemporáneos, y que muestran a la vez alegría y sorpresa al descubrir un pasado cuya riqueza no podían siquiera imaginar. Suelen hacer preguntas sobre los problemas relacionados con la mujer, el integrismo, etc.

Existe además otro tipo de público: aquellos que deciden venir al museo por razones exclusivamente personales. Pueden venir solos o en grupo, por ejemplo las asociaciones de barriadas desfavorecidas o grupos de jubilados. Algunos vienen de lejos – los países del Benelux y el sur de Francia – y están dispuestos a un maratón de un día para descubrir el museo, comenzando al alba y volviendo a sus hogares a última hora de la noche. Se trata de adultos o adolescentes cuyos padres son oriundos del Magreb. En este caso, los guías presentan el mundo árabe musulmán y el arte islámico.

Salvo cuando se trata de estudiantes de arte islámico, los visitantes del museo sue-

© UNESCO 2000

len sentirse desorientados y necesitan recurrir al folleto de la exposición y a los paneles y carteles explicativos. Estos visitantes no vienen únicamente para admirar el arte del pasado, sino que buscan también respuestas a los interrogantes que plantea una civilización rebosante de vida, pero de la que es difícil percibir el contorno. Los visitantes quieren comprender el mundo musulmán actual descubriendo y contemplando los objetos de la civilización musulmana del pasado.

Aunque en un principio el mobiliario del museo fue concebido para evolucionar con la colección, en el transcurso del último decenio ha visto con claridad que era preciso reconsiderar una y otra vez la presentación de los objetos para captar mejor la atención de los visitantes, en particular los europeos. Las colecciones de arte islámico se componen de piezas que esencialmente forman parte de la vida cotidiana, aunque provengan de casas principescas o tengan un uso ceremonial. Así pues, se debe ayudar al público a entender su valor estético y su significado, especialmente cuando el visitante tiene sus propios criterios para juzgar las obras de arte. Para abordar esta tarea, no existe una vía única, sino una serie de diversos senderos que pueden ayudar a encontrar una solución. El museo del IMA trata de explorar todas las posibilidades. ■

© UNESCO 2000

Un legado literario: el Centro Nacional Steinbeck de Salinas

John C. Stickler

Después de veinte largos años de recaudación de fondos, el sueño de la Fundación Steinbeck de Salinas, California, se materializó el 27 de junio de 1998, día en que se celebró la gala de apertura del Museo del Centro Nacional Steinbeck. Mil invitados se regocijaron con aquel acto, rindiendo homenaje a John Steinbeck, escritor galardonado con el Premio Nobel, el hijo más famoso de este valle agrícola, que falleció en Salinas en diciembre de 1968 y cuyos restos descansan en el Garden of Memories Cemetery, a unos tres kilómetros del lugar donde vino al mundo. El escritor independiente John C. Stickler, afincado en California, nos relata la historia.

«Es un museo literario como no existe otro en este país», afirma Amanda Holder, Directora de Relaciones Públicas del nuevo y rutilante Museo del Centro Nacional Steinbeck, cuya creación ha costado 10,6 millones de dólares. A diferencia de la mayoría de los lugares en los que se rinde homenaje a escritores célebres, éste no se limita a mostrar simplemente dónde durmió, escribió o falleció el personaje, sino que va mucho más allá. Este museo se estira, coge al visitante por la camisa y lo introduce directamente en la vida de Steinbeck y en las páginas mismas de sus libros.

Al concebir un museo contemporáneo que trata de establecer una relación entre el visitante y los objetos reales de la época que representa, fragmentos de cintas de vídeo, grabaciones y efectos sensoriales, la empresa de diseño de exposiciones Formations Inc. de Portland, Oregón, llevó las cosas aún más lejos, creando una experiencia multimedia total. Teniendo muy presente el valor didáctico de las exposiciones, se inspiró en el modelo del Exploratorium de San Francisco y, en una sala de exposiciones de 745 m², se dispusieron numerosos objetos que los niños podían inspeccionar, tocar e incluso escalar. En el espacio dedicado a *El poney rojo* los niños pueden montar en un poney fabricado con gran realismo que lleva una montura de cuero repujado a mano. En el «laboratorio» de la compañía azucarera Spreckels, donde Steinbeck trabajaba durante las vacaciones semestrales de la Universidad de Stanford, se pueden inspeccionar, con ayuda de lupas, cristales de azúcar grandes como piedras. En la serie de objetos de la «fábrica de conservas» también hay lupas del laboratorio Western Biological de Doc para examinar ejemplares marinos auténticos de la bahía de Monterrey que se presentan en frascos de cristal: estrellas de mar, erizos y calamares.

Es una delicia ver cómo el humor inherente a la obra de Steinbeck pasa a los objetos expuestos. La litera de Doc está hecha cuidadosamente con una manta del ejército. Un visitante observador apreciará la ropa interior de encaje y los zapatos rojos de tacón mal colocados debajo de la cama.

Evidentemente, *Las uvas de la ira* y *Al este del Edén* tuvieron una gran importancia en la carrera literaria de Steinbeck, por lo que ocupan un lugar privilegiado en esta exposición. En una cinta de vídeo se puede ver al actor Henry Fonda en su papel cinematográfico de Joad ya mayor, y carteles de James Dean ilustran la versión cinematográfica de *Al este del Edén*. A medida que uno se adentra en la exposición, Henry Fonda reaparece, esta vez leyendo en voz alta un pasaje de *Norteamérica y los norteamericanos*.

Aquellas personas que no están familiarizadas con sus libros pueden encontrar en todas partes pasajes de los textos correspondientes, integrados en conjuntos, incluso en tejidos, por ejemplo, fundas de almohada. Una serie de chaquetas y sombreros de la época colgados con pinzas hace alusión a *De ratones y hombres*. En un diálogo escrito en la pared, Lenny niega haber matado al ratón que descubre en su bolsillo. «¡Lo encontré muerto!», afirma. El observador realmente interactivo puede meter la mano en uno de los bolsillos de la chaqueta más grande y encontrará un pequeño objeto peludo en su interior.

Para no descuidar ninguno de los cinco sentidos y crear un «ambiente Steinbeck» completo se han incluido algunos olores. El olor a sardinas aporta un mayor realismo a la histórica fábrica de conservas de Monterrey, el lugar del poney rojo huele a heno, y si se rasca un collar de perro colgado en una pared, se desprende un olor a perro viejo. Cuando el visitante se sitúa delante de un vagón de

© Stuart Schwartz



El vestíbulo del Centro Nacional Steinbeck

carga de «lechugas congeladas», puede recibir, para mayor realismo, una bocanada de aire helado. Una plaza mexicana de adobe representa las imágenes hispánicas de *La perla*, *La ciudad olvidada* y del guión cinematográfico de *¡Viva Zapata!*, escrito por Steinbeck.

Uno de los últimos libros de Steinbeck fue *Viajes con Charley*, publicado en 1962. Un mapa con luces traza su recorrido por los Estados Unidos en compañía de Charley, el caniche francés. *Rocinante*, el verdadero remolque de Steinbeck, enganchado a su camioneta marca GMC de 1960 cuidadosamente restaurada, se encuentra estacionado en el museo. De pie en la puerta trasera del vehículo se puede observar el interior, que está iluminado, y resulta fácil imaginar al autor sentado a la mesa abatible, paladeando un vaso de whisky escocés al final de una larga jornada en la carretera. Desafortunadamente, *Rocinante* está envuelto en láminas de plexiglás, de modo que no se le puede tocar ni fotografiar fácilmente.

Para asegurarse de que su procedimiento era acertado, los administradores del museo organizaron grupos de debate para analizar a fondo las exposiciones previstas. «Alquilamos una sala de reuniones en San Francisco», cuenta Patricia Leach, Directora Ejecutiva del museo, «e incluso observamos las reacciones a través de un cristal que para los participantes era un espejo. Pedimos a cuatro grupos diferentes que nos comunicasen sus impresiones: administradores del museo, padres, hispanos y educadores. Su aporte fue inestimable». Especialistas en Steinbeck dieron también su opinión respecto a los conceptos y el contenido de la exposición antes del montaje.

«Un filón de material histórico»

Según Craig Kerger, Presidente y Jefe de Diseño de Formations Inc., «fue fácil». «Hacía poco que habíamos terminado el museo [Abraham] Lincoln, que era un filón de material histórico similar». Con un presupuesto de 2,2 millones de dólares, Kerger y los diseñadores e investigadores a su cargo pasaron dos años planificando y otros dos construyendo las complicadas exposiciones interpretativas. (El nuevo Museo Lincoln se encuentra en Fort Wayne, Indiana.)

Además de crear contextos y escenas que corresponden a lugares descritos en los libros de Steinbeck, los investigadores también recorrieron el campo para adquirir objetos reales de la época, que podían ser de lo más variado, desde etiquetas de cajas de frutas y verduras, y desde aperos de labranza hasta anuncios de películas y

© UNESCO 2000



© National Steinbeck Center

Exposición de «Las uvas de la ira», *la gran novela estadounidense de la depresión de los años treinta, que narra la historia de una familia de refugiados del desierto de Oklahoma, su emigración a California y su lucha por encontrar trabajo en un sistema de explotación agrícola prácticamente feudal.*

recortes de prensa. Algunas piezas históricas proceden de la colección de objetos literarios de interés de la biblioteca Steinbeck.

Antes de entrar en el laberinto de la exposición, se invita a los visitantes a tomar asiento en el pequeño teatro para 48 personas que se encuentra a la derecha de la galería de entrada, donde se proyecta un documento biográfico que dura diez minutos y que abarca concisamente la vida y la obra de Steinbeck: su juventud en Salinas, sus grandes obras literarias, sus tres matrimonios, el periodo en el que ejerció como corresponsal durante la Segunda Guerra Mundial y la entrega del Premio Nobel de Literatura en 1962.

Aunque sin pretensiones, el nuevo edificio de dos pisos, con una bóveda en forma de túnel hecha de ladrillo y vidrio, resulta impresionante. Fue concebido para cumplir una serie de funciones, además de exponer la vida y obra de Steinbeck. Gracias a la sala multifuncional del ala Este, el museo se convierte en un centro cultural comunitario en el que se presentan programas públicos, mientras que se puede acceder al restaurante de la terraza y a la tienda de libros y regalos desde el exterior sin tener que pagar la entrada al museo.

A lo largo de un vestíbulo central muy iluminado, se presentan durante todo el año exposiciones en una galería de arte de 375 m². El espectáculo inaugural llevaba por título *Este lado del Edén: imágenes de la California de Steinbeck.* Se trataba de una preciosa colección de cerca de 65 cuadros de los años veinte, treinta y cuarenta, que ofrecían una visión pura e inocente de la gente y los paisajes de la época, las mismas imágenes que habían inspirado al autor. Algunas de las obras nunca se habían expuesto antes en público, y entre ellas había retratos poco conocidos de Steinbeck.

Huelga decir que el nuevo centro alberga también una biblioteca y un archivo del legado literario del escritor. La colección abarca unas 30.000 primeras

© UNESCO 2000

© National Steinbeck Center



Parte de la exposición correspondiente al Premio Nobel: Steinbeck recibiendo el Premio Nobel de Literatura en 1962.

ediciones, ejemplares firmados, manuscritos, galeradas, cartas, entrevistas personales, guiones de cine y televisión, carteles y otras muchas cosas.

La Sala del Arte de Escribir, que se encuentra separada del resto, es un espacio didáctico del museo concebido tanto para los niños como para los adultos. Los visitantes tienen a su disposición tres computadoras para estudiar los CD-ROM con los relatos de Steinbeck o explorar el sitio Web del museo. Un programa de «gira virtual» les permite llevar a la pantalla de la computadora las exposiciones actuales y las que se han ido sucediendo en la galería de arte. Además, un monitor de vídeo muestra los fragmentos de vídeo que se pueden ver en siete lugares de la sala de exposiciones. El público tiene a su disposición otras cintas de vídeo relacionadas con Steinbeck.

Para 1999 está previsto construir un anexo de 465 m², que albergará el Centro de Historia y Educación Agropecuarias del Valle de Salinas.

El reto de la recaudación de fondos

El Director de Desarrollo, Joseph W. Pastori, pasó a formar parte de la Fundación Steinbeck a principios de 1997, un año antes de la apertura. Su doble tarea consistía en llegar a reunir 10,6 millones de dólares de capital e iniciar una ambiciosa operación para atraer socios. «En realidad, afirma Pastori, el proyecto remonta a 1977, cuando se estableció la Fundación John Steinbeck». «Más tarde, en 1983, la sociedad oficial, sin fines lucrativos, se registró con el nombre de Centro Nacional Steinbeck.» En un principio, el objetivo era construir un ala en la Biblioteca de Salinas para depositar la gran colección de materiales relacionados con Steinbeck y exponerlos al público.

En 1993, la ciudad de Salinas decidió que el Centro dirigiera el Festival Steinbeck, acontecimiento ya popular que ahora se celebra cada año y en el que se rinde homenaje al autor, su vida, su obra y la comunidad en la que creció. Ese mismo año, el Centro contrató los servicios de la empresa Logic Incorporated para que realizara un estudio de viabilidad del edificio del museo propuesto por el centro.

El informe, una vez finalizado, indicaba que, bien situado y con una gestión eficaz, el museo prestaría un gran servicio a la comunidad y atraería a visitantes a Salinas. El estudio era tan optimista con respecto al potencial de ese proyecto que en 1994 los administradores municipales cedieron una excelente parcela de terreno

© UNESCO 2000

en el extremo norte de Main Street, y prometieron también asignar fondos suplementarios por un total de 3,5 millones de dólares si el proyecto salía adelante y reunía ciertos requisitos de planificación y diseño. A finales de 1994, se adoptó con entusiasmo un plan de acción y en el mes de febrero siguiente se anunció la campaña para reunir el capital.

En 1995 se obtuvieron ayudas significativas, entre ellas la de un millón de dólares donados por una familia de agricultores afincada en Salinas de antiguo. En abril de 1997 tuvo lugar allí una ceremonia oficial innovadora, y el total de fondos recaudados superaba en diciembre los 8 millones de dólares. La Fundación David y Lucile Packard fue uno de los principales contribuyentes, al comprometerse a asignar dos contribuciones de 500.000 dólares, aunque la financiación de la construcción no estaba incluida en sus donativos.

Según Pastori, «un grupo extraordinariamente reducido, sólo unas 150 entidades» (particulares, empresas y fundaciones sin fines de lucro) ha sufragado los gastos de construcción del centro. Su intención era poner término a la campaña de recaudación de fondos a finales de mayo de 1999.

«No contábamos con financiar el restaurante», afirma Pastori. «Los 500.000 dólares de gastos se sufragarían con la franquicia del servicio de restaurante y cafetería. Pero no hubo ningún candidato con las necesarias garantías, por lo que tuvimos que añadir esa suma al capital que nos habíamos fijado como objetivo». Así pues, el propio museo se ocupa de la gestión del restaurante.

Pastori tiene mucha experiencia en el campo de la recaudación de fondos para la televisión pública y sabe cómo trocar tazas de café y discos compactos por donativos. Los programas de su ordenador son los mismos que utilizan las emisoras públicas de radiodifusión de todo el país y es igualmente adecuada, como él mismo afirma, para buscar socios para el museo. El centro propone seis niveles de adhesión – todos ellos incluyen un boletín trimestral –, que van desde un pase individual por 40 dólares al Círculo del Premio Nobel, hasta la adhesión vitalicia por 2.500 dólares. «Llevamos cinco meses de adelanto con respecto a nuestros objetivos de adhesión», afirma Pastori. «Nuestro propósito era conseguir 5.000 miembros al término de los doce primeros meses. En estos momentos ya hemos dejado atrás la cifra de 2.500 y estoy elevando el listón a 5.700.»

La solicitud de adhesión se hace directamente por correo. En la lista principal de posibles miembros figuran, evidentemente, todos aquellos que han hecho donativos al centro a título personal en los últimos veinte años y los participantes en el Festival Anual Steinbeck. Esos dos grupos representaban el mayor número de socios. A continuación hay una lista de 54.000 personas que en una nueva promoción han ayudado al centro. (Esta lista se está explotando todavía.) Tras ello, se procedió al envío de cartas a partir de direcciones seleccionadas por el código postal.

«Escogimos nombres de personas que vivían en ciertos radios geográficos de Salinas, todos ellos propietarios de residencias unifamiliares», afirma Pastori. «Antes de la apertura, en junio, habíamos enviado 100.000 cartas de solicitación y mandamos otras 60.000 después. Hasta la fecha, nuestra media de adhesión oscila en torno al 1%.» En un periodo de 18 meses, Pastori espera expedir un millón de cartas a destinatarios locales y nacionales.

En el número 1 de Main Street, el nuevo museo constituye el ancla del casco antiguo de Salinas, protegido por la sombra de los árboles, que ha cambiado poco desde los años cuarenta. Los funcionarios municipales cuentan con que la afluencia de turistas contribuya a revitalizar el centro de Salinas, víctima del paso del tiempo. Las tiendas abandonadas y un cine vacío junto al nuevo Centro Nacional Steinbeck ponen de relieve la importante función que de él se espera. ■

Nota

Salinas, California, está situada al Sur de San José y al Este de Monterrey, ciudades dotadas de aeropuerto. La dirección del sitio Internet es: www.steinbeck.org.

© UNESCO 2000

Acceso denegado: ¿podemos superar nuestra actitud ante los impedidos?

Raj Kaushik

El mundo de los museos tiene un largo camino que recorrer hasta llegar a convertirse en un universo acogedor para los visitantes impedidos. En este artículo, Raj Kaushik trata este problema con perspicacia y sensibilidad. El autor es físico y doctor en estudios museísticos. En 1987, inició su carrera profesional en los museos científicos y durante cinco años fue conservador en el Departamento de Física del Consejo Nacional de Museos de Ciencias de la India. En 1992, obtuvo una beca del Commonwealth para cursar estudios en el Departamento de Estudios Museísticos de la Universidad de Leicester (Reino Unido), y desde 1996 ocupa el cargo de Administrador de Exposiciones en el Discovery Centre *de Halifax (Canadá), en el que se encarga de todo lo relacionado con la concepción, creación e instalación de exposiciones. Es autor de artículos de investigación sobre los museos de ciencias y la educación científica en la India, la educación de adultos, y la creación de actitudes en los museos. Ha publicado numerosos artículos de divulgación científica.*

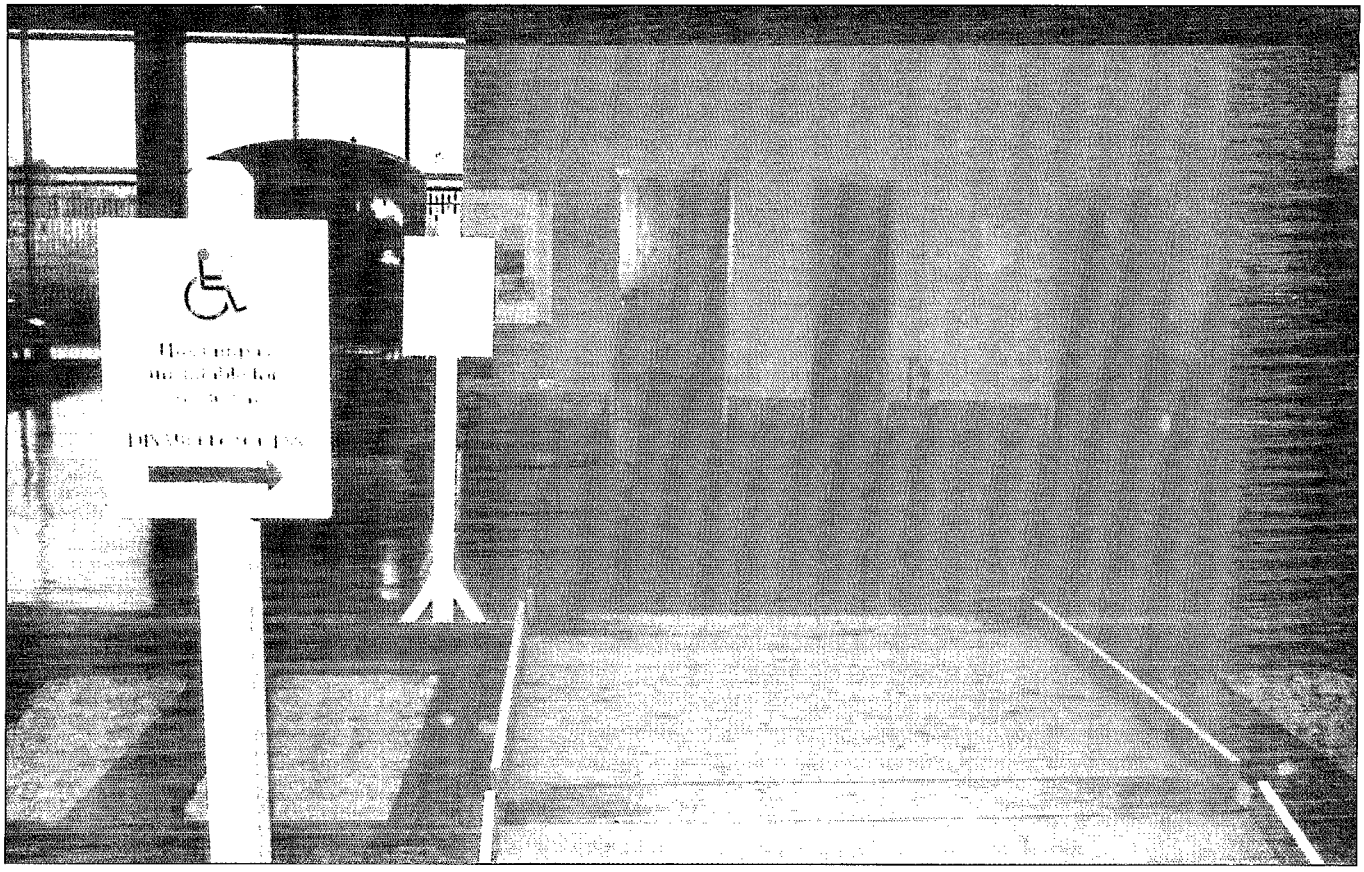
¿La palabra «impedido», como sinónimo de «inválido» tiene connotaciones negativas inextricablemente asociadas a ella, probablemente desde que empezó la evolución de la vida en la tierra. En la Biblia, los Vedas, los Puranas y otros textos religiosos, hay una multitud de ejemplos a este respecto: a los malos se les castiga con enfermedades, y a los buenos se les recompensa librándolos de sus males. Por su parte, el filósofo griego Platón decía en su diálogo *La República* que, si se desea que los ciudadanos tengan una conducta apropiada, es preciso que reciban atención e instrucción por parte de las personas más refinadas. La invalidez puede ser la consecuencia de un castigo por una conducta perversa o por malos pensamientos, o simplemente porque una persona no ha sido suficientemente buena. En la pantalla del cine y en la escena del teatro, las personas impedidas aparecen feas, estrafalarias, diabólicas, infames, asociales, lamentables y patéticas. Buenos ejemplos de esto son John Silver con su pata de palo, el Capitán Garfio con su gancho y Ricardo III con sus muletas. Para los directores cinematográficos y teatrales, el capitán Garfio sin su gancho sería un personaje mucho menos impresionante. Y la infamia intrínseca de la conducta de Ricardo III no es suficiente de por sí, porque la caracterización del personaje se desmoronaría completamente si se le representase sin sus muletas. El paralelismo entre mentes retorcidas y cuerpos deformes lo encontramos casi por todas partes: en los libros sagrados, en las películas, en la literatura clásica, en la novela inglesa de la época victoriana, etc.

Las imágenes producidas por los medios de difusión no tienen un carácter pasivo. Al contrario, crean significados activos para los espectadores. Según el pensador postmodernista francés Jean Baudrillard, nuestras ideas del mundo son un conjunto de imágenes, creadas por los medios de comunicación, mediante las cuales construimos la realidad, en la que podemos contemplar cuatro modelos destacados de invalidez: «diabólica y horripilante», «superextraordinaria», «compasiva» y «médica». Dentro de estos estereotipos, a las personas impedidas se las considera sobre todo en función de su deficiencia, y muy pocas veces en función de su personalidad. En nuestra época de «Igualdad de oportunidades», la invalidez se está tratando con el método de lo políticamente correcto, es decir, que se le presta una atención puramente nominal en todos los ámbitos sociales, comprendidos los museos y los centros culturales.

En este artículo, voy a examinar de qué manera son tratadas en los museos la invalidez y las personas impedidas. Las ideas y propuestas expuestas a continuación son fruto de una interpretación personal de los resultados de trabajos efectuados sobre este tema. He procurado que esta interpretación esté libre de toda influencia derivada de mi situación profesional, mis prejuicios y mi carácter.

Los museos pertenecen al público y tienen la misión de suministrar servicios especializados a un número creciente de sus visitantes. En los años setenta, los museos desplegaron esfuerzos deliberados para atraer a las personas impedidas, sobre todo en los Estados Unidos. La idea del «acceso de los impedidos» recibió la adhesión universal. En la XI Conferencia Internacional del Consejo Internacional de Museos (ICOM), se recomendó que las instituciones museísticas adoptaran medidas prácticas para garantizar su máxima accesibilidad y aplicar planes apropiados a este objetivo. Los redactores de distintas publicaciones museísticas concedieron mucho más espacio que antes a los artículos relativos a las personas impedidas, y algunos hasta publicaron números especiales sobre esta cuestión. En 1998, la Fundación de Francia organizó la primera Conferencia internacional sobre museos y

Museum Internacional (Paris, UNESCO), nº 203 (vol. 51, nº 3, 1999) © UNESCO 2000



© Foto: cortesía del autor

Snibson Discovery Centre, Leicestershire (Reino Unido). Toma de medidas y suministros materiales por todas partes ¿Nos aproximamos a nuestro objetivo de brindar a todos iguales oportunidades?

personas impedidas. Su misión fue transmitir un mensaje claro: la cultura no es un lujo, sino un vínculo necesario entre los miembros de una comunidad, y por eso los impedidos deben tener la posibilidad de compartir con los demás el patrimonio cultural común y beneficiarse de él.

En los museos podemos ver actualmente, casi en todas partes, letreros muy bien colocados que muestran nuestro gran interés por los visitantes impedidos o con necesidades especiales. Tanto en las publicaciones como en los informes anuales de los museos, se dedican espacios destacados a las fotografías de visitantes en sillas de ruedas, y encontramos imágenes similares en los vídeos cortos producidos por las propias instituciones museísticas. En los sitios de Internet, también podemos encontrar insistentes notas que centellean anunciando que «el museo es totalmente accesible a las personas en sillas de ruedas». Al ver todo esto, se podría tal vez conjeturar que el mundo de los museos ha alcanzado por fin – o está a punto de alcanzar – los objetivos de proporcionar el «acceso» a los impedidos y la igualdad de oportunidades a todos los visitantes.

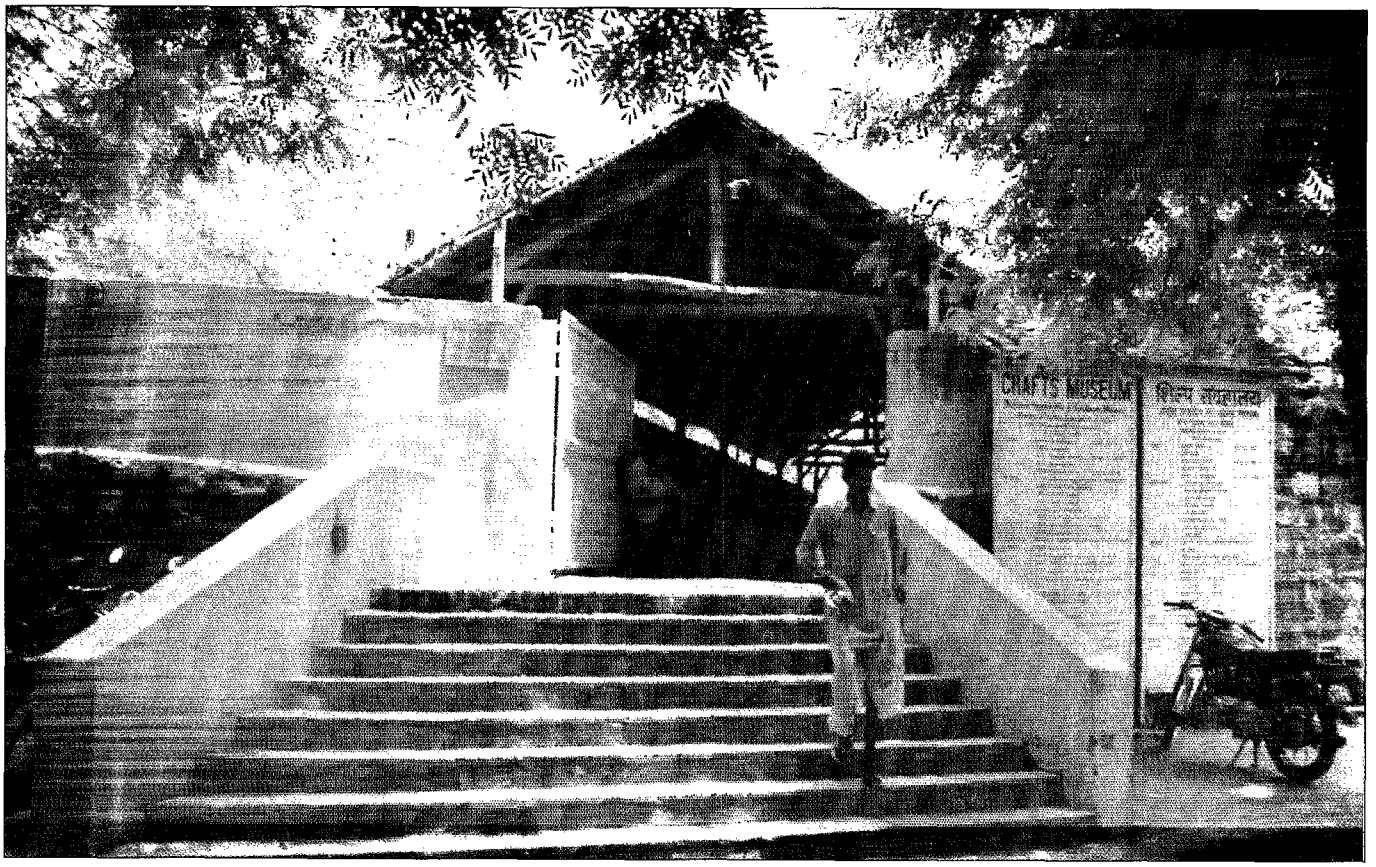
Desgraciadamente, se trata de una ilusión creada por actitudes nuestras que constituyen una auténtica invalidez. La mejor explicación de estas actitudes la proporciona probablemente la teoría de la autopresentación de actitudes, según la cual las personas – los profesionales de los museos, en este caso – hacen el mínimo estrictamente necesario para crear una imagen de sí mismos que los presenta en coherencia con las normas sociales imperantes, aunque en realidad permanezcan indiferentes a ellas.

El acceso del público (sano)

Al igual que en el pasado, en la actualidad se considera que los museos son instituciones destinadas a satisfacer necesidades humanas de gran valor. Los arquitectos de los museos simbolizan este concepto en sus proyectos y, por consiguiente, suelen construir museos elevados. En los últimos veinte años aproximadamente, bajo los auspicios del Consejo Nacional de Museos de Ciencia (NCSM), se han construido en la India veinte museos con tramos de escaleras que representan auténticas barreras. En el Centro Nacional de Ciencias Rajiv Ghandi – cuyo edificio de Delhi es accesible en teoría a los impedidos –, para ver solamente tres salas de exposición princi-

© UNESCO 2000

© Foto: cortesía del autor



El Museo de Artesanía, Delhi (India). La entrada principal lo convierte en un «museo con barreras».

pales hay que superar diez tramos de escaleras con un promedio de 15 escalones cada una. Un día, en una galería del tercer piso, encontré a un visitante que se apoyaba en dos bastones para compensar la pérdida de una de sus piernas. Su entusiasmo e interés lo habían impulsado a subir las escaleras sin ayuda alguna. Naturalmente, al entrar en el museo había pasado por la taquilla y la oficina de recepción. Cuando le pregunté por qué había subido a pie, respondió sin rodeos: «Nadie me ha ofrecido ayuda, y nadie me ha invitado a utilizar los ascensores». Sin embargo, el centro se jacta, en los folletos de contar con una puerta de acceso trasera y ascensores para este tipo de visitantes.

En el Museo de Artesanía de Delhi, cada uno de sus rincones es fácilmente accesible, excepto la puerta de entrada que lo convierte en un «museo con barreras». En el Museo de Historia Natural de esta ciudad, es preciso subir cinco escalones para utilizar un ascensor oficialmente destinado al uso del personal, para su comodidad. Resulta realmente sorprendente y decepcionante que los diseñadores de algunos edificios museísticos no tengan en cuenta la medición fisiológica de las funciones metalógicas, establecida desde hace mucho tiempo. Se sabe, por ejemplo, que subir escaleras exige una energía dos veces mayor que caminar sobre un terreno plano.[1]

Durante mi visita al centro de ciencias de Copenhague, el Experimentarium, pude ver a dos miembros del personal de este museo empujando a alguien en una silla de ruedas y tratando de salvar la distancia que los separaba del primer piso. Uno de los empleados me dijo: «Así se ahorra tiempo y se evitan múltiples operaciones: ir a la oficina a coger la llave del ascensor, subir en él, y luego ir a devolver la llave». Muchos museos se llevan las manos a la cabeza, horrorizados ante los posibles gastos de instalación de un ascensor. Aunque el ascensor sea la solución ideal a largo plazo, una rampa poco costosa puede servir muy bien entretanto. Un ejemplo típico de esto se puede ver en los colegios de la Universidad de Cambridge (Reino Unido), en donde hay rampas de este tipo en casi todas las escaleras.

En los países desarrollados, solemos hablar de suministros materiales más que de servicios. Hablamos de la cantidad de sillas de ruedas disponibles a simple petición en las oficinas de recepción de los museos, y no indicamos cuántas se utili-

© UNESCO 2000

zan regularmente. Nos ufanamos de las etiquetas en Braille colocadas en los museos de bellas artes, pero difícilmente aclaramos que de mil exposiciones organizadas sólo se colocaron en treinta y tampoco decimos que muy pocos visitantes las utilizan. Las autoridades públicas y sus asesores también se centran sobre todo en los suministros materiales. Una muestra de ello son las palabras pronunciadas en cierta ocasión por la que fue asesora de la Comisión de Museos de Ciencias y de Bellas Artes del Reino Unido, Carolyn Keen: «Se suele excluir a las personas impedidas de lo que consideramos actividades «normales» de todo tipo, o se les impide participar plenamente en ellas, porque no se proporciona el material suficiente para satisfacer sus necesidades».[2]

En un informe de 1994 sobre un conjunto de medidas tomadas apresuradamente para proteger más los derechos de los impedidos en el Reino Unido, se recalcaba de la siguiente manera la necesidad de los suministros materiales: Un nuevo derecho de acceso a los bienes y servicios exige la modificación de los locales abiertos al público, cuando dicha modificación pueda ser «fácilmente realizable» y no sobrepase determinados límites financieros.[3] Los suministros materiales en los museos no bastan de por sí para alcanzar el objetivo de que los impedidos tengan la posibilidad de compartir con los demás el patrimonio cultural común y beneficiarse de él. El Museo Británico ofreció una vez un servicio de interpretación mediante signos gestuales para los visitantes sordos, pero no funcionó porque, para empezar, no había suficientes usuarios.

En los países en desarrollo, hay una tendencia a jactarse de la existencia de medios materiales para facilitar el acceso a los impedidos, cuando en realidad muy pocas veces existen. Y lo que es peor todavía, se pregona a los cuatro vientos que existen esos accesos en los edificios recientes, previstos en teoría para los impedidos, cuando todo el mundo tiene que subir dos tramos de escaleras para llegar a las salas de exposición. En muchas entradas principales vemos un letrero que reza: «Por favor, las personas impedidas por aquí». Pero si nos aventuramos un poco más lejos para buscar una rampa, encontramos efectivamente una que se suele utilizar para el transporte directo de material a los almacenes y cuyo uso, en la mayoría de los casos, está vedado a los impedidos por razones de seguridad.

¿Por qué no acuden a los museos?

Hay que preguntarse por qué no encontramos en los museos a tantos visitantes impedidos como nos gustaría ver. ¿Acaso prefieren ir a otras partes? Bien es verdad que sabemos muy poco sobre su universo. Un visitante impedido dijo en una ocasión: «A principios de los años ochenta quedé inválido, y hasta entonces no me había percatado de los problemas que planteaba la igualdad de acceso, ni tampoco de sus posibles soluciones. Esa falta de conciencia es sintomática de muchas actitudes que se dan en un mundo hecho para las personas sanas».[4]

Mi padre es director de una escuela para niños sordomudos en la India, y por eso hace mucho tiempo que me intereso por las personas con necesidades especiales. Considero que la mayor parte de esos niños son tratados con indiferencia por sus padres y hermanos, que se suelen sentir avergonzados de salir con ellos a la calle. Durante las vacaciones estivales, algunos alumnos de la escuela permanecían internos en la residencia escolar porque los padres consideraban que eran una molestia más que otra cosa. El grado de sufrimiento de los impedidos también depende de la situación económica de su familia. En efecto, hay muchas personas con necesidades especiales que son objeto de un gran rechazo y tienen muy escasas posibilidades de salir fuera de donde viven. Por experiencia personal sé que estas personas son sumamente sensibles, susceptibles y conscientes de su situación, y que pueden asumir el papel de víctimas en un abrir y cerrar de ojos. En su obra de referencia, *La naturaleza del prejuicio,* Gordon Allport llega a catalogar hasta quince efectos de la aceptación del papel de víctima, pero que se pueden reducir básicamente a dos: los que implican autoculparse (retirada, odio a sí mismo y agresión) y los que implican culpar a causas exteriores (reacción de defensa, desconfianza y creciente orgullo de grupo). Creo que, en una situación claramente adversa, lo más probable es que los visitantes impedidos opten por la estrategia más sencilla de la retirada, lo cual es indeseable y lamentable. Para encontrar una solución, necesitamos examinar cuál es nuestro planteamiento básico de la cuestión.

«Acceso» o «accesión»

La palabra «acceso» está muy de moda actualmente entre los profesionales de los museos, si bien la palabra misma y las ideas en que se basa parecen ser la raíz del problema que se plantea. En efecto, esta palabra hace hincapié en los suministros materiales, y no en los servicios. Muy pocas veces adoptamos este planteamiento cuando se trata de las colecciones de nuestros museos. Pongamos por ejemplo una situación en la que disponemos de toda clase de instalaciones – vitrinas, iluminación adecuada y sistemas de control del medio ambiente – pero carecemos de objetos para exponer y pasamos el tiempo esperando que una partida de éstos llegue al museo. Este tipo de situación ilustra perfectamente la filosofía del «acceso», y no cabe duda de que este planteamiento está destinado a fracasar.

© UNESCO 2000

© Foto: cortesía del autor



El Museo de Historia Natural, Londres (Reino Unido). No todas las personas pueden adaptarse al mal concebido diseño. Padres que empujan un cochecito pueden lograr subir las escaleras que conducen a la exposición, no así las personas sentadas en una silla de ruedas, que quedan así ««atrapadas» en las barreras arquitectónicas.

Ahora pongamos como ejemplo otra situación en la que sabemos dónde podemos obtener un objeto determinado, y en la que hacemos todo lo posible para procurárnoslo y encargamos de velar por él, una vez que lo hayamos conseguido. Esta situación ilustra la filosofía en la que se basa la «accesión». Todos sabemos que esta filosofía es el elemento clave en el que descansan la evolución y la prosperidad de los museos.

La «accesión» es un grado más elevado de un estado ya existente, independientemente de que tenga poco relieve. La noción de incremento es ajena al «acceso», en cambio la tenemos presente en la «accesión». Si la filosofía del «acceso» nos permite jactamos desmesuradamente de nuestros mínimos esfuerzos, el concepto de «accesión» no nos permite hablar sin substancia. Muy al contrario, nos exige proporcionar estadísticas claras sobre el porcentaje real de visitantes impedidos. Por ejemplo, la proporción del número de visitantes invidentes con respecto al total de impedidos de esta clase que hay en las proximidades del museo. También exige estadísticas claras de los servicios, más que de los suministros materiales. Es previsible que alcanzar la «accesión» implique fracasos previos, pero no hay que desesperar. Esta tarea exige, en una palabra, honradez y franqueza en nuestras ideas y acciones.

Actualmente se abren ante nosotros dos caminos. Naturalmente, nos gustaría seguir el que conduce hacia el éxito y la prosperidad. Pero tenemos que preguntarnos si el hecho de reemplazar una palabra por otra puede ayudarnos a superar nuestra invalidez. George A. Miller, ex Presidente de la Asociación Americana de Psicología, solía decir que «el estímulo más poderoso para cambiar de mentalidad no es un producto químico, ni un bate de béisbol, sino una palabra». Escoger una palabra reviste una importancia básica, en la medida en que es nuestro propio concepto asociado a esa palabra el que va a influir en nuestra actitud, conducta y acciones futuras. La utilización de la expresión «centro de ciencias», en vez de «museo de ciencias», es un ejemplo que ilustra esta idea, porque ha tenido el resultado concreto de transformar locales estáticos y cerrados para convertirlos en espacios dinámicos de exposición abierta.

Podemos seguir hablando de «acceso» sin tener las instalaciones materiales necesarias, e incluso sin tener un solo visitante en nuestros museos. Lo que dijo Tony Blair sobre el Partido Conservador británico en la Conferencia del Partido Laborista, celebrada en Blackpool el 4 de octubre de 1994, puede resultar muy apropiado para la cuestión del «acceso»: «Su época, sus ideas y su forma de aplicarlas están superadas. Su fracaso es evidente. Ya es hora de que se vayan».

La actitud es una cosa minúscula que produce una gran diferencia. Los conservadores de museos han tenido siempre – y seguirán teniendo – muy en cuenta las cuestiones de atraer al público a las instituciones museísticas y facilitarle el acceso a ellas. Dentro de ese espíritu, ahora tienen que atraer sobre todo a visitantes con necesidades especiales y hacer verdaderamente posible su acceso a los museos que desarrollarán, entonces realmente, su potencial para difundir la cultura de forma apropiada. Hay que tener presente que no es tan difícil habérselas con los imperativos financieros y de espacio, mientras que un verdadero problema, que habrá que enfrentar en el siglo XXI, será el de fomentar una actitud seria y honrada frente a los problemas de las personas impedidas. ■

Notas

1. C. F. Consolazio, R. Johnson y L. Pecora, *Physiological Measurements of Metalogical Functions in Man*, Nueva York, McGraw Hill, 1963.
2. Citado for Jones Lorraine, *Current Provision for Disabled People in Museums and Galleries*, Tesis de doctorado, Universidad de Leicester, 1990.
3. D. Brindle y P. Wintour, «New Rights for disabled welcome», *The Guardian*, Londres, 25 de noviembre de 1994.
4. W. Kirby «Access to learning for adults with disabilities», en: A. Chadwick y A. Stannet (comps.), *Museums and the Education of Adults*, Leicester, NIACE, 1995.

© UNESCO 2000

Una ciudad se enfrenta a su pasado: el Centro de Documentación de Nuremberg en el recinto de Congresos del Partido del Reich

Franz Sonnenberger

En Nuremberg se está creando un museo de carácter no tradicional que ofrecerá a la juventud alemana una ventana hacia la historia del Tercer Reich, una parte de la historia de su país, a menudo envuelta en un velo de mito y silencio. El autor fue director de los museos municipales de Nuremberg desde 1994. De 1981 a 1991 fue Jefe de Departamento en el Centro de Cultura Industrial de Nuremberg, y de 1992 a 1994 fue asesor personal del alcalde de esa ciudad.

Existen actualmente en Alemania unos 1.500 monumentos y lugares de recuerdo específicamente dedicados al pasado nacional-socialista del país. Su objetivo es, generalmente, recordar a los visitantes la suerte de los que perdieron sus vidas bajo el violento régimen nazi debido a sus convicciones políticas o filosóficas, su raza o su religión. La documentación de estos crímenes va de una sencilla placa conmemorativa en el lugar donde ocurrieron los hechos a exposiciones muy complejas. Estas exposiciones están ubicadas en 65 lugares históricos y se hallan dotadas generalmente de personal especializado cuya función, ampliamente reconocida, consiste en recordar a los visitantes las víctimas de la dictadura nazi y efectuar tareas de educación política e histórica.

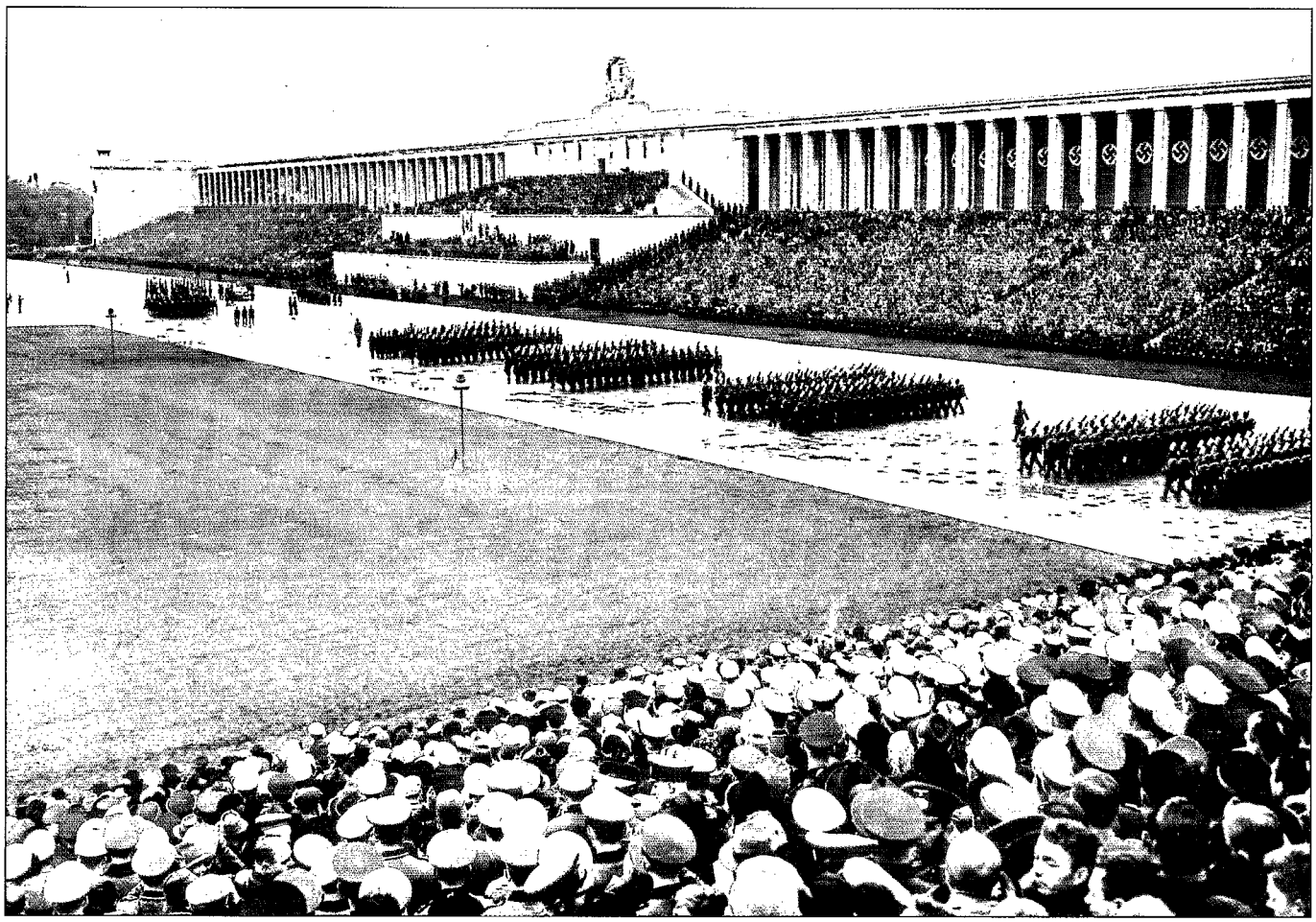
En Alemania Occidental, la historia de estos monumentos y lugares de recuerdo es muy reciente. Con la excepción de los monumentos situados en los antiguos campos de concentración de Dachau y Bergen-Belsen, inaugurados en 1965 y 1966, la mayoría de estos lugares se inauguraron sólo en la década de 1970. Esto se explica por varias razones. Un factor decisivo es sin duda el creciente interés, especialmente entre la generación más joven, por el pasado nacional-socialista de su país, que hasta entonces era un tema tabú. Hubo a menudo iniciativas locales en las cuales los jóvenes, en colaboración con ex cautivos y sus organizaciones, militaban en favor de la construcción de lugares conmemorativos. Para la promoción institucional de los nuevos monumentos por parte de las provincias federales, los distritos y las autoridades locales o las fundaciones, un importante factor fue la creciente conciencia pública de la necesidad de testimonios que rebasaran el círculo relativamente estrecho de personas empeñadas en la tarea. En este proceso desempeñó un importante papel la serie televisada estadounidense *Holocausto*, difundida en la primavera de 1979. Actuaron también como catalizadores los actos organizados para conmemorar el quincuagésimo aniversario de la toma del poder por los nazis en 1933 y, dos años más tarde, el cuadragésimo aniversario del final de la guerra. Los actos con que se recordó el quincuagésimo aniversario de los pogromos de noviembre de 1938 tuvieron un impacto similar.

En Alemania del Este, anteriormente conocida con el nombre de República Democrática Alemana, la historia del recuerdo de las víctimas del nacional-socialismo fue totalmente distinta. En los monumentos de recuerdo oficiales de lugares como los campos de concentración de Buchenwald y Sachsenhausen se hacía principalmente hincapié en la «lucha antifascista» de los presos comunistas. Los monumentos construidos con ese fin reflejaban los conceptos ideológicos del Estado de Alemania del Este.

Nuremberg: el doble peso de la historia

Como muy pocas ciudades alemanas, Nuremberg se ve confrontada, hasta hoy día, con el patrimonio histórico del periodo nacional-socialista. Aún permanecen en pie extensas partes de los edificios del recinto de Congresos del Partido del Reich, construidos entre 1933 y 1939 como telón de fondo de los actos en los cuales los nacional-socialistas convocaban la participación popular durante sus congresos. En este lugar, el Movimiento Nacional Socialista celebraba sus propias glorias en un estilo grandilocuente y exagerado, respaldado por la euforia de la muchedumbre entusiasta. Aún hoy, la abrupta escala de esta megalomanía atestigua la intención del nacional-socialismo de demostrar su poder a las masas, dando al mismo tiempo al individuo la impresión de compartir ese poder. Durante los

© Stadtarchiv, Nürnberg



Una parada militar en el recinto de Congresos del Partido del Reich, en 1937.

Congresos del Partido del Reich, Alemania y el mundo entero presenciaron la manifestación de poder de un régimen que escenificó espectáculos de poderío bélico, interminables paradas y maniobras militares. De este modo, preparaban abiertamente al pueblo para la guerra. A diferencia de los numerosos monumentos que recuerdan a los visitantes el terror nazi y sus víctimas en los antiguos campos de concentración, prisiones y lugares similares, éste no es un espacio de horror. Pero su vínculo con aquéllos es evidente: la terrible semilla sembrada en Nuremberg iba a germinar en otros lugares.

Durante varias décadas, dos obstáculos se opusieron a una interpretación rigurosa de la historia del recinto de Congresos del Partido del Reich y de su función en el aparato nazi de poder y propaganda. En primer lugar, como ocurrió en todo el país, había que superar la actitud pragmática que se había adoptado durante muchos años ante los testimonios de piedra y cemento de la era nacional-socialista. Había que desarrollar la conciencia de que el antiguo recinto de Congresos del Partido del Reich era un lugar eminentemente histórico y que sus edificios no tenían que ser necesariamente utilizados sólo como depósitos, como escenario para toda clase de actos al aire libre o como lugar para la construcción de un suburbio popular. El segundo obstáculo que se oponía a un proceso específico histórico en el lugar residía en la comprensible, aunque injustificada, aprensión de muchos responsables, temerosos de que a pesar de todos los esfuerzos educativos ese recinto pudiese convertirse en una plaza en la cual los «eternos seguidores del ayer» pudieran celebrar lo que para ellos fueron días de gloria de Alemania.

A mediados de los años setenta surgió una nueva tendencia que daba mayor importancia a la función crucial desempeñada por el recinto de Congresos del Partido del Reich en la historia de Alemania. Se concedió una especial importancia al interés público que crecía a medida que las memorias personales de la época nazi se esfumaban con el cambio de generaciones. Año tras año aumentaba el número de visitantes del lugar, entre los

© UNESCO 2000

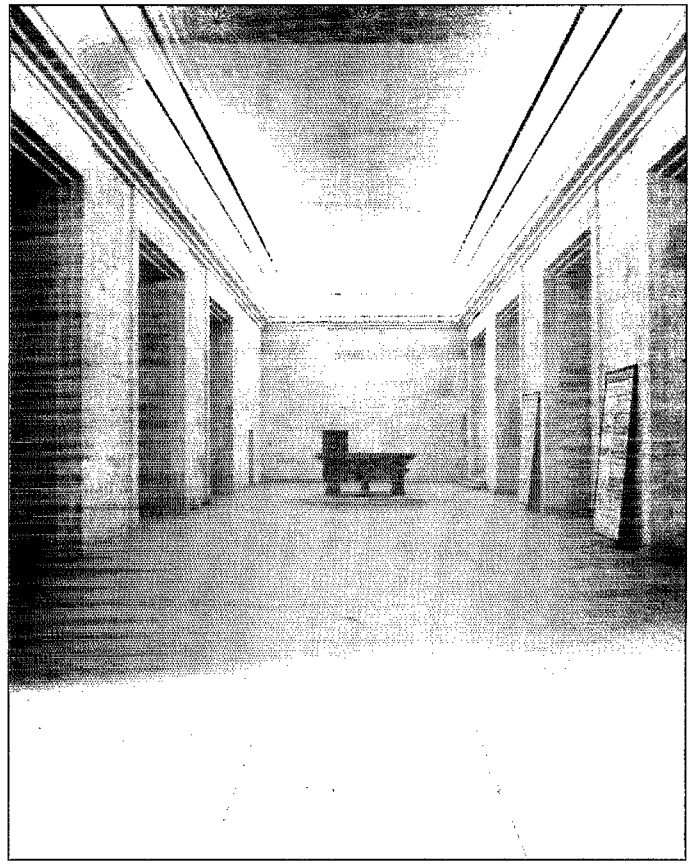
que se contaban numerosos jóvenes y miles de turistas de Europa y de todo el mundo. En 1985 se presentó una exposición titulada «*Fascinación y violencia*» en la galería Zeppelin, diseñada y construida por Albert Speer entre 1934 y 1937. El objetivo de la exposición era oponer argumentos sólidos y convincentes a los testimonios de piedra y cemento de la época del nazismo y al espíritu que albergaban. Organizada con modestos recursos municipales, la presentación constituyó una impresionante prueba de que no hay nada mejor que una información activa desplegada en el lugar de los hechos.

No obstante, la exposición tropezó con numerosos obstáculos, tales como su remota ubicación dentro del extenso recinto. También fue muy perjudicial el que sólo pudiese permanecer abierta durante los meses de verano, ya que el recinto no tenía calefacción. Así y todo, unas 35.000 personas visitan cada año la exposición y se calcula que unas 100.000 personas visitan el recinto de Congresos del Partido del Reich, atraídas por su interés histórico.

En los últimos cuatro años se han producido grandes cambios en la utilización del antiguo recinto. La idea de crear un nuevo Centro de Documentación en el Recinto de Congresos del Partido del Reich (título provisional) establecido por los museos de la ciudad de Nuremberg ha contado con la aprobación general. Tanto entre los políticos como en el público se admite actualmente que el pasado histórico del lugar es tal vez una oportunidad excepcional. ¿En qué otro lugar se encontraría una posibilidad comparable de arrojar una luz crítica sobre la fachada del Tercer Reich, desmintiendo así los nuevos mitos y leyendas? ¿En qué otro lugar sería posible analizar el «mecanismo de motivación» del nacional-socialismo?

El objetivo del nuevo proyecto diseñado por los museos de la ciudad de Nuremberg es crear una exposición permanente abierta todo el año, en la que se aborde el tema en un estilo contemporáneo y atractivo sobre una superficie de más de 1.000 m². También se tiene el propósito de crear un centro pedagógico donde las clases de colegiales y otros grupos de visitantes tengan la oportunidad de discutir sobre el tema. Para establecer esta nueva exposición, los museos de la ciudad de Nuremberg propusieron el ala norte de la Sala de Congresos, el gigantesco edificio inacabado que debía ser el centro de congresos del Partido Nacional Socialista y donde tendrían cabida 50.000 personas.

El apoyo a este proyecto, cuyo costo se calcula en 9,5 millones de marcos ale-

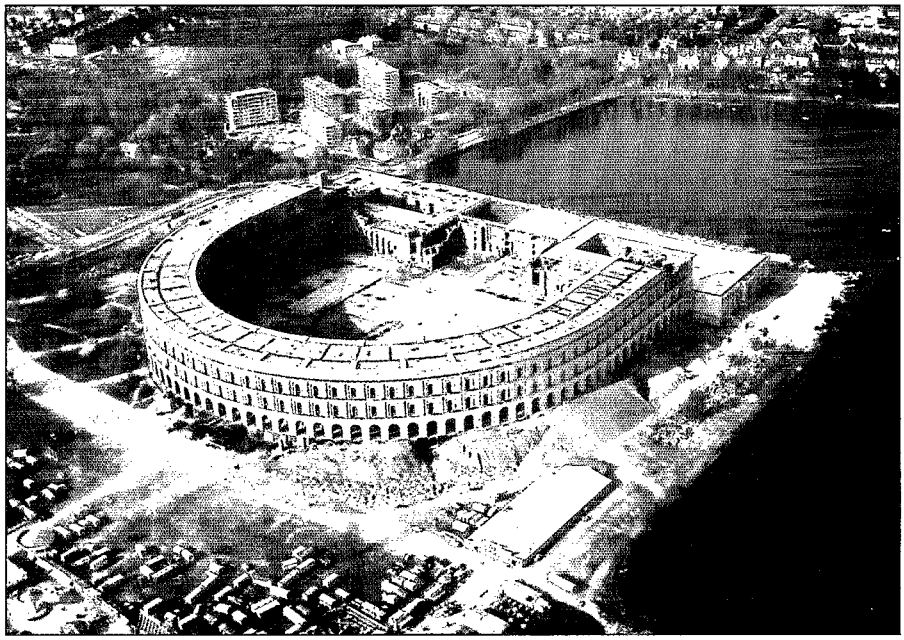


© Museen der Stadt Nürnberg

La exposición titulada «Fascinación y violencia», *organizada en 1985 en la galería Zeppelin, construida por Albert Speer entre 1934 y 1937.*

© UNESCO 2000

© Luftbild Bischof & Broel



La Sala de Congresos, planeada como el centro de congresos del partido nacional-socialista pero nunca acabada, se convertirá en el nuevo Centro de Documentación.

manes, es tan unánime como convincente es la idea. Todos los partidos políticos democráticos lo han apoyado, así como las iglesias, el Consejo Central de Judíos Alemanes y representantes de círculos científicos y de los museos. El alcalde de Nuremberg ha establecido un consejo fiduciario compuesto por numerosos y destacados representantes del mundo político y de la opinión pública, que está prestando su entusiasta apoyo al proyecto. La conceptualización del proyecto se desarrolla con el apoyo de una junta científica entre cuyos miembros figuran historiadores contemporáneos de renombre y especialistas en museos.

Gracias a este apoyo masivo, se ha resuelto ampliamente el difícil problema de la financiación. La ciudad y la región de Nuremberg han facilitado alrededor de 1,5 millones de marcos para la financiación inicial, lo que constituye un gesto sorprendente e inhabitual de la decisión de los ciudadanos locales de no silenciar su pasado nacional-socialista, sino de abordarlo de una manera esclarecida. En la primavera de 1998, el Estado Libre de Baviera contribuyó con unos 4 millones de marcos a la financiación, y se considera segura una contribución similar por parte del gobierno federal. Además, la ciudad de Nuremberg asumirá la responsabilidad del mantenimiento ordinario del Centro de Documentación. Mediante los recursos financieros que han sido comprometidos, el certamen arquitectónico celebrado en 1998 suscitará ideas para la integración del Centro de Documentación en el ala norte de la Sala de Congresos.

Un repaso cronológico

El contenido básico de la exposición permanente planificada fue presentado en un informe por el profesor Gregor Schöllgen, y aprobado por la Junta Científica en julio de 1997. El autor recomienda que el periodo representado se extienda desde la década de 1920 hasta la actualidad. La presentación histórica se basará en la ascensión del partido nazi y la elección de Nuremberg como sede de los congresos del Partido del Reich, y se analizará su función central en la propaganda del Tercer Reich. Se mostrará su impacto en la ciudad de Nuremberg en todos sus aspectos, incluyendo la vida cotidiana de la población.

Los actos celebrados en Nuremberg se utilizarán también como «ventanas abiertas a la historia del Tercer Reich». Por ejemplo, después de la presentación sobre la promulgación de las leyes racistas de Nuremberg durante el Congreso del Partido del Reich en 1935, se ampliará el panorama para detenerse en las consecuencias criminales de esas leyes. Se expondrá el camino recorrido desde la expropiación de los judíos y otras minorías hasta el holocausto. Del mismo modo, se ilustrará la trayectoria que va desde las grandes maniobras espectacu-

© UNESCO 2000

lares del ejército alemán en Nuremberg, hasta el rearme alemán y, consecuentemente, hasta la Gran Guerra y la derrota total, con las desastrosas consecuencias que afectaron no sólo a los alemanes. Nuremberg tuvo también que pagar un elevado precio por el dudoso honor de ser la «ciudad de los Congresos del Partido del Reich». La ciudad fue arrasada hasta sus cimientos por 44 bombardeos y el Tribunal de Nuremberg sobre los crímenes de guerra hizo de ella el centro de la investigación jurídica sobre las injusticias del nacional-socialismo.

Entretanto, se ha compilado para el proyecto una base de fuentes históricas que presenta muchos aspectos innovadores. A raíz de un llamamiento al público pidiendo material de utilidad al respecto, se recibieron numerosas fotografías de gran interés, películas y otros objetos originales. En particular, el material cinematográfico de que ahora se dispone arroja una nueva luz sobre los Congresos del Partido del Reich, que contrasta con la pompa y la gloria de la propaganda nazi. Presenta una visión mucho más ordinaria, «una perspectiva observada por gente común y corriente». El objetivo es destruir las leyendas antiguas y nuevas, y establecer la verdad sobre los «míticos Congresos del Partido del Reich», que eran en realidad actos hábilmente escenificados, llenos de trucajes.

Algunos aspectos de la colección histórica son admirables, pero las exposiciones individuales no son el rasgo distintivo del Centro de Documentación. El propósito que lo anima es narrar de manera discreta pero eficaz la historia de los congresos del Partido del Reich en Nuremberg, con el acompañamiento de sonidos y de extractos de películas, y también mostrar a la gente que creó el lugar y sus estructuras y participó en los actos multitudinarios. Se hace hincapié en el sufrimiento de los recluidos en los campos de concentración y de los trabajadores forzados, obligados a fabricar los materiales de construcción para los espectáculos del nacional-socialismo. La propaganda nazi, basada en el impacto simbólico de grandes masas de seres humanos, se contrapone a la historia vivida y sufrida por los individuos. Actualmente está en curso una vasta campaña de entrevistas con testigos de aquellos días a fin de poner sus testimonios a disposición de los visitantes de la exposición, bajo la forma de una presentación en vídeo.

El proyecto del Centro de Documentación de Nuremberg no consiste en crear un museo de corte tradicional, sino un lugar de confrontación viva con la historia del nacional-socialismo. El propósito es llegar en primer lugar a los jóvenes, que a menudo carecen de la información más elemental sobre el pasado nazi. Las numerosas actividades, conferencias, cursos, etc., unidas a la exposición permanente, constituirán un mensaje democrático ininterrumpido sobre los peligros actuales de la manipulación política y de la subordinación del individuo a una ideología dominante. ■

© UNESCO 2000

Foro

Museum Internacional *continúa presentando su foro, que trata de las ideas actuales acerca de cuestiones museísticas importantes, en un formato ligeramente modificado. Los lectores están invitados a responder a las preguntas planteadas al final del artículo con el fin de poder publicar sus puntos de vista acerca de las cuestiones más significativas – y quizá también más controvertidas – de la actualidad. Kenneth Hudson, que es director del Foro Museístico Europeo (European Museum Forum), que incluye el Premio Museo Europeo del Año (European Museum of the Year Award) y es autor de 53 libros sobre museos, historia social e industrial y sociolingüística, incluyendo el bien conocido* Museums of Influence *(Museos de Influencia), continuará actuando como nuestro* agent provocateur. *Planteará cuestiones importantes tal como las percibe, provocando así discusiones y comentarios que, esperamos, constituirán una copiosa fuente de ideas nuevas para la comunidad internacional de museos. ¡Participe en el debate!*

En el mundo actual, ¿son las actividades de un museo más importantes que sus exposiciones?

¿Es acaso lo que sucede en el centro social del club y lo que describen los periódicos más importante que la partida de golf que se juega allí, en el campo? ¿En qué consiste realmente el golf? Si es una forma de vida, un conjunto de actitudes y una industria relevante, se podrá argüir que jugar al golf es en realidad sólo una mínima parte de algo mucho más vasto e importante denominado «golf». Lo mismo podría decirse del «comer» y el «dormir», funciones donde la gama de comportamientos inspirados por criterios comerciales sobrepasa con mucho la actividad esencial misma y en algunos casos puede incluso superarla en prestigio y valor económico. Ahora bien, hemos llegado a un punto en el que esto se aplica a muchos de los museos más importantes: la institución propiamente dicha se ha convertido simplemente en excusa para llevar a cabo un comercio lucrativo y múltiples actividades periféricas de índole social y cultural, más o menos vinculadas al museo. Se podría decir que lo que cuenta cada vez más es el mundo del museo y no el museo mismo. ¿Cómo se podría decidir, por ejemplo, si el Museo Metropolitano de Nueva York tiene más importancia que las empresas comerciales que lo rodean? Tal vez la casa y el tejado han invertido sus posiciones.

Antes, los museos eran algo sencillo. Constaban básicamente de edificios en los que se exponían las colecciones de manera más o menos acertada. El visitante contemplaba esas exposiciones y se interesaba o aburría según su temperamento y lo acertado de la manifestación. En circunstancias favorables, uno salía del lugar sintiéndose mejor de lo que había entrado, pero también era posible que sucediese lo contrario. Ahora bien, en los años cincuenta se produjeron dos fenómenos vinculados entre sí. En primer lugar, algunos directores excepcionalmente dinámicos pensaron que sería interesante dar un carácter comercial a sus museos y considerar a las personas que entraban como clientes que habría que estudiar y complacer, y no como simples visitantes. El segundo aspecto de esa revolución fue el enorme y rápido crecimiento de lo que en otro momento sólo se habría tenido por actividades marginales: tiendas, cafés, restaurantes, programas *educativos* y asociaciones de amigos. Hay que reconocer que, como consecuencia de ese cambio de orientación, lo que en otro tiempo era periférico pasó a ser central. El museo se convirtió en la razón de ser de las actividades que lo rodean. Recordemos la ocurrencia de un conocido personaje

mundano estadounidense: «Yo soy las fiestas»

Describir y analizar la situación en que se encuentran los museos en la actualidad no es acusarlos de haber traicionado un ideal. Los museos forman parte del mercado y tienen que competir con otros tipos de organización por el tiempo y el dinero de sus patrocinadores. Esa situación no existía hace cincuenta años, pero es una realidad de hoy. Para que un museo participe en el juego de la competencia con éxito, necesita dinero que deberá sacar de los bolsillos, billeteras y bolsos de sus clientes de una u otra forma. No es necesario ahondar mucho en el asunto. Basta visitar, por ejemplo, el Museo del Louvre de París, el Museo de Historia Natural de Londres o el Museo Vasa de Estocolmo, para advertir inmediatamente que se está en el centro de una empresa comercial. Es innegable que el primero de estos museos no podría existir sin piezas antiguas y obras de arte; el segundo, sin animales y aves; y el tercero, sin buques históricos. El museo es la causa del comercio, del mismo modo que la familia real de Gran Bretaña es la razón de las visitas al Palacio de Buckingham, tan solicitadas y lucrativas. Lo uno no existiría sin lo otro.

Finalmente, todo se reduce a una cuestión de equilibrio y control. Cualesquiera que sean el modo de administrarlos y su tipo y tamaño, un museo sólo puede justificarse siendo, en el sentido más lato del término, una institución educativa, un lugar en el que las personas amplían el acervo de sus conocimientos y profundizan su comprensión del mundo que los rodea. En la medida en que las «actividades» de un museo secundan y fomentan esos avances, merecen desde luego que se las alabe y apoye, pero cuando demuestran ser más importantes y poderosas que el museo mismo, se vuelven peligrosas y es menester reducirlas a su justa dimensión.

Preguntas a los lectores

1. ¿Tiene su museo una tienda, un café o un restaurante? En caso afirmativo, ¿por qué lo(los) tiene? ¿A fin obtener dinero para el museo? ¿Como actividad de relaciones públicas? ¿Por qué lo desean los visitantes?
2. ¿Tiene su museo algo que pueda ser calificado de «programa educativo»? En caso afirmativo, ¿en qué consiste?
3. ¿Tiene su museo una Asociación de Amigos del Museo? ¿Qué importancia tiene y cuáles son sus actividades?
4. ¿Qué otras actividades organiza su museo? ¿Cómo evalúa sus logros?
5. ¿Considera usted su museo más importante que las actividades que lo rodean, o viceversa?

Por favor, dirija sus respuestas al Jefe de redacción de *Museum Internacional,* UNESCO, 7 place de Fontenoy, 75352 París 07 SP (Francia), e incluya la referencia «Foro – Actividades de los museos».

Respuestas de los lectores a la sección Foro

En el número 199 de Museum Internacional, *Kenneth Hudson preguntaba «¿Deben suprimirse cuanto antes las exposiciones permanentes?». Hermann Schüfer, director de la Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Fundación Casa de la Historia de la República Federal de Alemania), Bonn, responde.*

El núcleo de nuestro museo lo constituye la exposición principal. La Haus der Geschichte expone en 4.000 m2 la historia alemana contemporánea desde 1945 en adelante. La exposición detalla la historia de los dos Estados alemanes durante los años de la división y, finalmente, abarca la historia de la Alemania reunificada. La exposición principal funciona conforme a un «concepto de extremo abierto» y trata de permanecer lo más cerca posible de la actualidad. En nuestra opinión, «exposi-

© UNESCO 2000

ción permanente» es una expresión engañosa en dos sentidos: en primer lugar, porque la exposición se amplía y mejora constantemente; y en segundo lugar, porque, como hemos señalado, abordamos los acontecimientos más recientes y, por lo tanto, trabajamos interminablemente en la exposición principal, que contiene más de 7.000 objetos. Seguimos buscando objetos que ayuden al visitante a entender más aspectos de la realidad histórica. Al mismo tiempo, tratamos de incorporar las conclusiones extraídas de la investigación de nuestros visitantes, a fin de mejorar la exposición principal.

La ley federal por la que se instauró la Haus der Geschichte dispone que la exposición principal será mejorada y replanteada cada cinco años. Nuestro primer cometido al cabo de los cinco años transcurridos desde la inauguración en junio de 1994 consistirá en dar nueva forma al periodo que va desde 1975 en adelante. Así, nuestros objetos más antiguos han estado expuestos poco más de cuatro años. Y no es probable que en un futuro próximo retiremos, por ejemplo, el primer automóvil oficial del Canciller alemán Adenauer, un Mercedes.

En los últimos dos años hemos organizado cinco grandes exposiciones temporales en nuestra área principal, de 650 m^2:

- «*Frente a frente. Alemania-Francia*», desde el 4 de junio hasta el 20 de septiembre de 1998.
- «*¿Hermanastras? Las mujeres de Alemania Oriental y Alemania Occidental*», desde el 9 de octubre de 1997 hasta el 8 de marzo de 1998.
- «*A propósito... Fotografías tomadas por soldados estadounidenses en Alemania*», desde el 1 de julio hasta el 31 de agosto de 1997.
- «*La economía de mercado frente a la economía planificada*», desde el 14 de marzo hasta el 8 de junio de 1997.
- «*1936. Las Olimpiadas y el nacionalsocialismo*», desde el 14 de noviembre de 1996 hasta el 26 de enero de 1997.

Organizamos asimismo cinco pequeñas exposiciones temporales.

En la Haus der Geschichte no se considera una tarea pesada organizar exposiciones temporales, sino que se las ve como guinda del pastel. Aunque se trata de una labor ardua, que durante unos dos años tendrá ocupados a muchos empleados del museo, decidimos desde el comienzo formar equipos para cada uno de los proyectos de exposición, dirigidos por conservadores permanentes del museo que congregan en torno suyo grupos de trabajadores temporales.

Aunque dispusiera de más fondos, la Haus der Geschichte no modificaría la estructura básica de su programación, esto es, dos o tres grandes exposiciones temporales y dos más pequeñas cada año. Además, utilizamos las exposiciones temporales para ampliar y mejorar nuestras colecciones, pues nos permiten concentrarnos en la adquisición de objetos estrechamente relacionados con los temas en cuestión, con lo que se beneficia, igualmente, la exposición principal. Las exposiciones temporales nos ayudan asimismo a acumular más conocimientos sobre temas históricos concretos que, en un provechoso intercambio, empleamos para mejorar las secciones correspondientes de nuestra exposición principal.

Para concluir, deseo suscribir la afirmación de Kenneth Hudson de que no debería haber exposiciones permanentes *per se*, es decir, sin cambios de ningún tipo. Los museos tienen la obligación de modificar sus exposiciones principales para ofrecer a los visitantes una perspectiva más amplia y variados puntos de vista en torno a sus temas centrales. ■

© UNESCO 2000

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 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° 203 (vol. 51, n° 3, 1999)

Portada:
Galería en la sección islámica del Louvre, París. Al fondo, una vitrina exhibe objetos Mughal de lo siglos XVII-XVIII ; en el primer plano se aprecia una alfombra Safavid de finales del siglo XVI, proveniente del Irán.
© RMN, Daniel Arnaudet

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:
Fawzy Abd El-Zaher
Redactora de la edición rusa:
Tatiana Telegina

COMITÉ CONSULTATIVO
DE REDACCIÓN

Amareswar Galla, Australia
Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, México
Nancy Hushion, Canadá
Jean-Pierre Mohen, Francia
Stelios Papadopoulos, Grecia
Manus Brinkman, secretario general del ICOM, *ex officio*
Roland de Silva, presidente del ICOMOS, *ex officio*
Tomislav Šola, República de Croacia
Shaje Tshiluila, República Democrática del Congo

Composición: Éditions du Mouflon, Le Kremlin-Bicêtre (Francia)
Impresión: Jouve, Mayenne, Francia

© UNESCO 2000

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] 45-68-55-91

SUSCRIPCIONES

JEAN DE LANNOY
Servicio de suscripciones
202, avenue du Roi
B-1060 Bruxelles, Bélgica

Tarifas de suscripción para 1999
Instituciones: 480 francos franceses
Individuos: 280 francos franceses

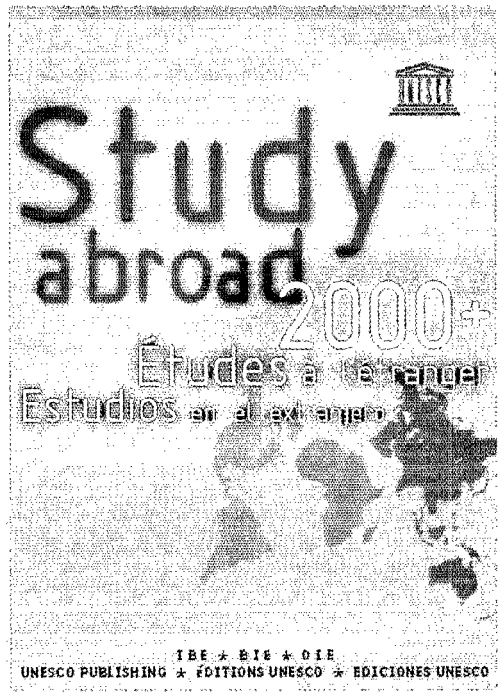
Números sueltos
Instituciones: 130 francos franceses
Individuos: 85 francos franceses

Países en desarrollo

Tarifas de suscripción para 1999
Instituciones: 360 FF
Individuos: 180 FF

Números sueltos
Instituciones: 130 FF
Individuos: 85 FF

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



Study abroad 2000–2001

31ST EDITION BOOK AND CD-ROM (PC/MAC)

The UNESCO international guide to higher-education study opportunities and scholarships offered by universities, specialized schools and international organizations

- A reference since 1948
- 2,600 courses in 124 countries

All higher-education academic and professional disciplines ▮ Addresses and references ▮ including e-mail and websites ▮ Admission requirements ▮ Application deadlines ▮ Scholarships and financial aid ▮ Fees and living expenses in each country ▮ Various statistics concerning the institutions.

- Entries in English, French or Spanish according to the country

Estudios en el extranjero 2000–2001

31.A EDICIÓN LIBRO Y CD-ROM

La guía internacional de la UNESCO indispensable para informarse sobre las becas y los cursos universitarios ofrecidos por universidades, instituciones especializadas y organismos internacionales

- Una fuente de referencia única en su género desde 1948
- 2.600 cursos en 124 países

Todas las disciplinas académicas y profesionales de nivel postsecundario ▮ Direcciones e información general, incluido el correo electrónico y las páginas internet ▮ Condiciones de admisión ▮ Fechas de inscripción ▮ Becas y ayuda financiera ▮ Costo de los estudios ▮ Estadísticas sobre las instituciones.

- Informaciones presentadas en inglés, francés o español, según el país

Book/Livre/Libro: 120FF/19.28 €
+ 30 FF/4.57 € postage/frais d'envoi/franqueo
CD-ROM: 120 FF/19.28 €,
postage included/frais d'envoi compris/franqueo incluido
Book/Livre/Libro + CD-ROM: 180 FF/27.44 €
+ 30 FF/4.57 € postage/frais d'envoi/franqueo

Études à l'étranger 2000–2001

31E ÉDITION LIVRE ET CD-ROM (PC/MAC)

Le guide international de l'UNESCO pour tout savoir sur les possibilités d'études supérieures et sur les bourses offertes par les universités, les institutions spécialisées et les organisations internationales

- Une référence unique depuis 1948
- 2 600 cours dans 124 pays

Toutes les disciplines académiques et professionnelles au niveau supérieur ▮ Adresses et références, y compris adresses électroniques et sites Internet ▮ Conditions d'admission ▮ Dates d'inscription ▮ Frais d'études et coût de la vie dans chaque pays ▮ Bourses et assistance financière ▮ Statistiques sur les universités.

- Informations en anglais, français ou espagnol selon le pays

UNESCO Publishing | Éditions UNESCO | Ediciones UNESCO

7, place de Fontenoy
75352 Paris 07 SP, France
Fax: +33 1 45 68 57 37
Internet: www.unesco.org/publishing
E-mail: publishing.promotion@unesco.org

En la Colección UNESCO de Obras Representativas
las **Ediciones UNESCO** presentan

la poesía de todos los universos

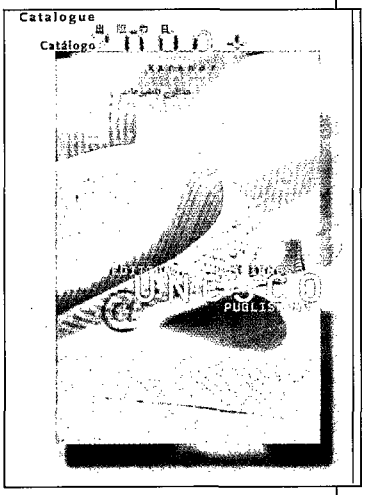


Poesía cubana
Poesía italiana contemporánea
Silva, Poesías
Solo al atardecer, *de Jirí Orten*
Cavafis
Diwan – Poetas de Lenguas Africanas
Antología para la paz
Homenajes, *de Ali Ahmad Said Esber (Adonis)*
Memoria de América en la poesía – Antología 1492-1992
Poesía sueca contemporánea
Poesía uruguaya del siglo XX
Por debajo del sueño – Antología poética *de José Bergamin*
Poesía ucraniana del siglo XX
Viajes por América desierta y otros poemas *de Lauwrence Ferlinghetti*

Catálogo completo:
EDICIONES UNESCO
7, place de Fontenoy, 75352 París 07 SP, Francia
Fax : +33 1 45 68 57 37
Internet : www.unesco.org/publishing
E-mail : publishing.promotion@unesco.org

Ediciones UNESCO

Un editor internacional
Un vasto programa editorial al servicio de la paz y la tolerancia



Desde hace más de cincuenta años, la **UNESCO** difunde sus ideales en el mundo entero a través del libro y, más recientemente, de los nuevos medios de comunicación.

Ediciones UNESCO cuenta con un vasto programa editorial; su catálogo contiene más de 1000 títulos en inglés, francés y español, publicados bajo su sello editorial o en coedición que cubren todas las disciplinas que incumben a la Organización: la educación, la ciencia, la cultura y la comunicación.

En el vasto campo de la cultura, la UNESCO cuenta con diversos proyectos editoriales de envergadura:

* Las grandes Historias Generales: de Africa, de América Latina, de Asia Central, del Caribe, de la Humanidad

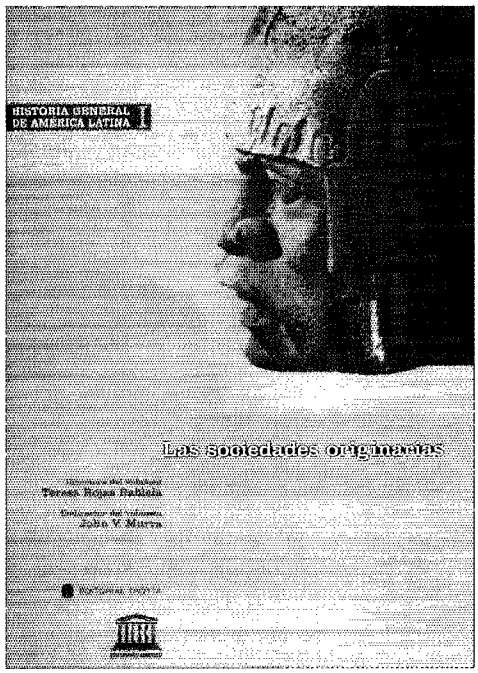
* La Colección de Obras Representativas que, al traducir a idiomas de gran difusión las obras de literatos clásicos o tradicionales representativos de una cultura, los lanza fuera de sus fronteras para deleite y conocimiento de todos.

La página Internet de Ediciones UNESCO (www.unesco.org/publishing) ofrecerá en un futuro próximo, entre otros servicios, una selección de títulos descargables gratuitamente. Los archivos fotográficos de la UNESCO, verdadera mina de imágenes en todos los campos de acción de la Organización, estarán asimismo disponibles próximamente en la página web.

EDICIONES UNESCO
7, place de Fontenoy, 75352 París 07 SP, Francia
Fax : +33 1 45 68 57 37
Internet : www.unesco.org/publishing
E-mail : publishing.promotion@unesco.org

Historia General de América Latina

En nueve volúmenes



Ediciones UNESCO/Trotta SA Editorial
Formato: 25 x 17 cm, encuadernado, ilustraciones, mapas
Precio de cada volumen: **230 FF / 35,06 €**

Bajo la dirección del Embajador Germán Carrera Damas (Venezuala), una red de más de 200 historiadores de diferentes comunidades y horizontes intelectuales, así como investigadores de los principales institutos americanistas de diversas regiones del mundo, han asumido e intentado explicar, en todas sus dimensiones, la complejidad actual del concepto "América Latina".

La UNESCO no tiene la pretensión de proponer "una verdadera historia", sino el propósito de establecer un balance referencial de los numerosos enfoques historiográficos, con el fin de contribuir substancialmente a conformar un ordenamiento científico que propicie la comprensión cabal del tema.

VOLUMEN I
(disponible)
Las sociedades originarias
El rico y diverso tejido sociocultural de las sociedades denominadas "originarias" que poblaron el continente americano desde sus orígenes, provenientes de Eurasia, es abordado en este primer volumen. Los diferentes capítulos analizan la extraordinaria hazaña de adaptación a la diversidad de ambientes naturales del continente, las disímiles civilizaciones que se configuraron, así como las complejas opciones culturales, técnicas, políticas y religiosas que encontraron.

VOLUMEN II
(previsto para abril del 2000)
El primer contacto y la formación de nuevas sociedades

VOLUMEN III
(en dos tomos, para junio y septiembre del 2000)
Consolidación del orden colonial

VOLUMEN IV
Procesos americanos hacia la redefinición social

VOLUMEN V
La crisis estructural de las sociedades implantadas

VOLUMEN VI
La construcción de las naciones latinoamericanas

VOLUMEN VII
Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación, 1870-1930

VOLUMEN VIII
América Latina desde 1930

VOLUMEN IX
Teoría y metodología en la historia de América Latina

UNESCO

Ediciones UNESCO

7, place de Fontenoy
75352 Paris 07 SP
France
Fax: +33 1 45 68 57 37
Internet: www.unesco.org/publishing
E-mail: publishing.promotion@unesco.org