Museum

Vol XXXIV, n° 4, 1982

El Festival de la India en Londres

museum

Vol. XXXIV, n.º 4, 1982

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

Los autores son responsables de la elección y presentación de los datos contenidos en sus artículos y de las opiniones vertidas en ellos, las cuales no coinciden forzosamente con las de la Unesco o del Comité de Redacción de *Museum.* En algunos casos, los títulos, textos introductorios y leyendas son escritos por el Redactor.

DIRECTOR
Percy Stulz

COMITÉ DE REDACCIÓN
PRESIDENTE
Syed A. Naqvi

REDACTOR
Yudhishthir Raj Isar

AYUDANTE DE REDACCIÓN
Christine Wilkinson

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

Errata

Con referencia a "Obra de consulta" del artículo de Anne Howatt Krahn, "La numeración de las piezas de colección: algunos errores frecuentes", publicado en *Museum,* vol. XXXIV, n.º 1 (p. 58–60), el Instituto Canadiense de Conservación nos informa que aún no ha publicado un boletín técnico y que no prepara nada sobre el tema.

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

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

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

Precio del ejemplar: 28 francos franceses

© *Unesco* 1982
Printed in Switzerland
Imprimeries Populaires de Genève.

El Festival de la India en Londres

A modo de presentación 203

EL FESTIVAL DE LA INDIA EN LONDRES

Kapila Vatsyayan — *La India se presenta a sí misma* 204
Museum — *El Festival de la India: alcance y perspectivas* 214
George Michell — *La organización de una gran exposición* 221
Ross Feller — *"A imagen del hombre": notas del arquitecto* 225
Grace McCann Morley — *La realización de una gran idea* 230

TRIBUNA LIBRE

Dos puntos de vista sobre los problemas planteados por la conservación

Madeleine Hours — *Raíces y perspectivas* 232
Caroline K. Keck — *En favor de una actitud práctica frente a un viejo problema* 236

CRÓNICA

Anne Saurat — *La renovación de dos museos en Jerusalén* 239
Tiziana Cittadini — *La iconografía prehistórica y su presentación* in situ 243
Mary O'Neill — *El Museo de los Agustinos de Toulouse: marco extraordinario para una prestigiosa colección de pintura* 247
Julio Gianella — *El proyecto del Museo Nacional de Arqueología y Antropología del Perú* 251

RETORNO Y RESTITUCIÓN DE LOS BIENES CULTURALES

R. R. Cater — *Los paneles de Taranaki: estudio de caso de recuperación del patrimonio nacional* 256
John Cameron Yaldwyn — *Los paneles de Taranaki: su importancia y su* mana 259
Patricia Adams — *El Museo de la Misión Melanesia* 263

ISSN 0250-4979 *Museum* (Unesco, Paris), vol. XXXIV, n.º 4, 1982



MUSEO OF MANKIND, Londres. *Vasna.* La cocina, al fondo de la casa del tejedor. No se trató de impedir la intrusión de elementos contemporáneos entre los utensilios de cocina. Un visitante declaró que un rallador de aluminio traído con los restantes utensilios del Gujarat "no habría debido figurar en la exposición". La conservación de alimentos frescos planteó problemas para los que poco a poco se encontró la solución. A veces, en la trastienda, se hacía quemar bosta de vaca y el humo penetraba en la cocina por el hogar. Este olor producía uno de los mejores efectos de autenticidad. La audacia de que dio pruebas el personal del museo para lograr un efecto de realismo excitó la imaginación (o suscitó la incredulidad) de quienes oían hablar de la exposición. [*Foto:* Museum of Mankind.]

A modo de presentación...

Habíamos previsto consagrar esta entrega de Museum al patrimonio subacuático. Pero por diversas razones decidimos hacer un número mixto.

En realidad, este cambio está lejos de ser inoportuno. Los archivos de *Museum* están bien provistos de excelentes artículos, encargados o no, que no necesariamente tienen por objeto un mismo tema, pero que describen realizaciones o acontecimientos importantes en el campo de la museología. Una sucesión ininterrumpida de números monográficos nos impediría compartir esta variada temática con nuestros lectores. Ya en 1982, los números 1 y 2 eran íntegramente monográficos y el número 3 lo era en gran medida, y, en 1983, el primer número estará dedicado al patrimonio subacuático, el número 3 a los museos y a la etnografía, y el 4 a la museología en Hungría.

Consagradas a los acontecimientos museológicos de importancia que nos ofrece la actualidad, las páginas siguientes presentan una reseña del Festival de la India que tuvo lugar este año en el Reino Unido. Este festival, que consistió esencialmente en una serie de exposiciones en los museos de Londres, fue innovador y plenamente logrado, y constituye una verdadera apuesta en el plano de los intercambios internacionales.

La sección "Crónica" está igualmente vinculada a la actualidad. La reciente conferencia del ICOM intitulada "La programación museológica: de la museología a la realidad", que tuvo lugar en la sede de la Unesco y bajo sus auspicios, del 28 al 30 de junio de 1982, se propuso reflexionar acerca de los numerosos problemas planteados por la renovación y la organización de los museos, aspectos reunidos hoy bajo la denominación de "programación museológica". Y como el proverbial señor Jourdain, los museos y los museólogos presentados en los cuatro artículos de esta sección han pasado sin duda la vida "programando"...

La conservación es un problema delicado y del que se ha hablado mucho en este último tiempo. Nos complace presentar en la sección "Tribuna libre" las opiniones muy firmes de dos grandes señoras de la profesión que aportan elementos a un debate ya abordado detenidamente en el primer número de este año.

En lo que se refiere al "Retorno y restitución de los bienes culturales", Nueva Zelandia, en el Pacífico austral, no es sólo un país "detentor". Es también un país "solicitante", como el caso complejo y original de los paneles de Taranaki lo ilustra de modo espectacular. El primer veredicto de la Corte Suprema de Justicia del Reino Unido ha sentado un precedente en materia de tráfico ilícito. Al decidir que la legislación neozelandesa relativa al patrimonio cultural debería ser aplicable en el Reino Unido, el juez Staughton declaró que "deberíamos respetar el patrimonio nacional de los demás países reconociendo y poniendo en vigor sus propias leyes referentes a los títulos de propiedad de los bienes que se hallan en su territorio".[1]

¿Tal veredicto habría sido concebible hace sólo diez años?

1. El presente número de *Museum* se hallaba en prensa cuando se dio a conocer la noticia de que la Corte Suprema de Justicia del Reino Unido había pronunciado un veredicto desfavorable a Nueva Zelandia. Sin embargo, desde principios de agosto este último país había anunciado que llevaría el asunto ante la Cámara de los Lores. (Véase el artículo de la p. 256.)

EL FESTIVAL DE LA

En el primer artículo de esta reseña dedicada al Festival de la India, que tuvo lugar en Londres de marzo a noviembre de 1982, la señora Kapila Vatsyayan, distinguida historiadora del arte y la danza indios, ofrece un panorama general de las ideas y del material que han constituido la base de cinco exposiciones. Fue ella quien plantó la semilla del "árbol majestuoso" en que se transformaría esta serie de exposiciones a lo largo de nueve meses y cuyo mejor ejemplo es la exposición A imagen del hombre (In the image of man), *experiencia completamente innovadora tanto por su concepción como por su presentación. Los artículos de dos australianos residentes en el Reino Unido que participaron en la ejecución del proyecto, uno como encargado de reunir los objetos, el otro de presentarlos, están consagrados a esta exposición única en su género. El redactor-jefe de* Museum *analiza brevemente el conjunto de las exposiciones; su artículo se refiere a entrevistas e intercambios de opiniones con los organizadores londinenses de la exposición.*

Kapila Vatsyayan

La India se presenta a sí misma



La idea del Festival de la India maduró a lo largo de un periplo interesante pero sinuoso. Las primeras iniciativas procedían de museólogos y directores de museos británicos que querían prolongar, con el mayor fasto posible, una importante muestra de arte indio realizada en Burlington House en 1947-1948. Esta exposición había sido la primera después de la separación de la India y del Reino Unido, en momentos en que nuevos tipos de relaciones se establecían entre ambos estados soberanos e independientes. La exposición de Burlington House extraía precisamente su sentido de ese momento histórico, así como del número y calidad de los objetos expuestos que, ya en la India, constituyeron la base de las colecciones del nuevo museo nacional. Era natural que los especialistas británicos e indios volvieran sus miradas hacia ese hito y, treinta años más tarde, desearan colocar uno nuevo. La idea enraizó y germinó con fuerza.

No se hicieron planes grandiosos en el papel para confiarlos luego a manos anónimas. La preparación del festival se llevó a cabo gracias a consultas privadas, intercambios de ideas y colaboraciones entre especialistas de diversas disciplinas o entre especialistas indios y británicos de una misma disciplina. Desde un principio, dos cosas quedaron claras. En primer lugar, los especialistas y museólogos británicos y sus homólogos indios deseaban ardientemente liberarse, en la presentación de la civilización india, de una óptica puramente cronológica e histórica. Estaban manifiestamente preocupados por promover una nueva comprensión de la continuidad y la evolución, de la unidad y la pluralidad de la cultura india, y de su capacidad para integrar la India de ayer a la India de hoy y de mañana. En segundo lugar, para los británicos no se trataba simplemente de formular deseos que los indios debían satisfacer. El festival constituía más bien una exploración de la realidad india y de sus múltiples expresiones, tanto artísticas como científicas.

Numerosos intercambios de visitas entre ambos países constituyeron la primera etapa de la preparación. Así, en 1979, a título individual o colectivo, tuvieron lugar en Londres varios encuentros de museólogos y organizadores indios con sus colegas británicos. Instituciones tales como el British Museum, la British Library, la India Office Library and Records, la Royal India Society, el Commonwealth Institute, el Victoria and Albert Museum, el Museum of Mankind, el Science Museum, el Museum of Natural History, el Museum of

INDIA EN LONDRES

Shipping, la Hayward Gallery y la Royal Academy of Arts se empeñaron en participar en la preparación de la exposición desde la etapa inicial.

A mi vez, tuve conversaciones con los directores de esas instituciones así como con numerosos universitarios. Como resultado de esas entrevistas, se decidió que el festival no se limitaría a una exposición de arte indio, principalmente de la India antigua, sino que presentaría el conjunto de la civilización india y que el tema central de la exposición sería la idea de continuidad y evolución. Se consideraría cada exposición como una contribución a una visión unificadora en el tiempo y el espacio. Se convino que no era interesante limitar las exposiciones a una corriente filosófica o religiosa, o a un periodo determinado de la historia de la India. Nuestro propósito era tratar de establecer un equilibrio entre lo antiguo y lo contemporáneo, lo tradicional y lo moderno, lo científico y lo artístico, lo intelectual y lo manual. Alcanzar este objetivo planteaba no pocos problemas; pero, gracias a diálogos extremadamente constructivos, fue posible planificar una serie coherente de exposiciones vinculadas entre sí.

A imagen del hombre

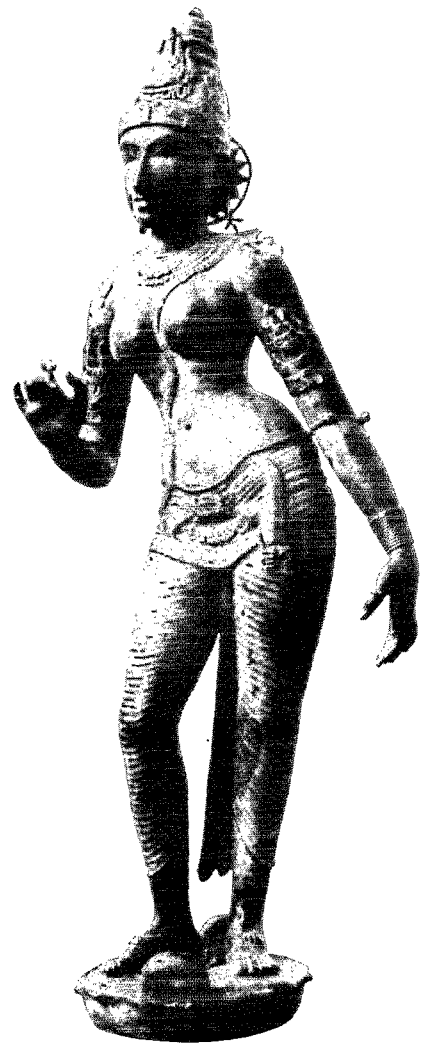
Esta exposición, presentada en la Hayward Gallery, debía constituir la cumbre del festival puesto que reuniría las obras maestras del arte indio. Por oposición al elemento islámico de la población, algunos especialistas deseaban presentar una visión de la India hindú y búdica. Con la misma fuerza, otros ponían de relieve la existencia de una cualidad común evidente en todas las corrientes y escuelas del arte religioso y profano de la India. Para que la exposición alcanzara su pleno significado era necesario concebirla de manera temática, excluyendo una presentación cronológica y puramente histórica. Gracias a numerosas discusiones se llegó de manera gradual a una comprensión recíproca y se hizo evidente que tanto los especialistas británicos como indios podían percibir la India a partir de una común concepción del mundo y a través de los diferentes temas de diversas tradiciones artísticas.[1]

En definitiva, se admitió de manera unánime que la exposición tendría como tema central los fundamentos de la concepción india del mundo. Estos fundamentos comportan principalmente los principios de unidad y diversidad, de interdependencia e interacción entre el hombre y la naturaleza, y la percepción del universo caracterizado por la yuxtaposición del inmovilismo y el movimiento. Se convino igualmente que la presentación de los objetos estaría basada en un cierto número de esos principios.[2]

Por último, se inscribieron en las listas doscientas esculturas y ciento treinta y cinco miniaturas. Después de haber mencionado nuestra concepción temática, podemos examinar ahora con provecho los criterios según los cuales los objetos fueron agrupados en las diferentes galerías y la progresión cronológica de su repartición.

La primera sección de la exposición era "El mundo natural" ("The natural world"): las piedras salidas del agua primigenia, guijarros ovoides y esféricos conocidos con el nombre de *bānalingas* y *shālagramas,* y una pintura única del *anda* o huevo cósmico. Se consagró una sección a los principales motivos artísticos inspirados en el mundo vegetal y en particular el loto. Las serpientes y otros reptiles, estrechamente vinculados al agua y las plantas, constituyen un momento importante de la evolución, hecho que los antiguos videntes han comprendido intuitivamente. Es por ello que las serpientes enroscadas o entrelazadas están a menudo representadas en el arte indio. Más tarde sobrevino un episodio espectacular de la mutación biológica: les crecieron alas a los reptiles,

A imagen del hombre. Siva y su compañera. Periodo Chola (siglo XI D. C.). Altura: 108 cm y 93 cm. Estas piezas maravillosas se exhibían por primera vez en Europa. Thanjavur Art Gallery, 86/87. [*Foto:* © The Arts Council of Great Britain.]



1. Del lado británico, los historiadores de arte Dalu Jones y George Michell establecieron una primera lista. Sin embargo, tanto la concepción como la lista sufrieron modificaciones en la India, donde C. Sivaramamurti y N. R. Banerjee trabajaron con la autora sobre las ideas básicas iniciales. El National Museum se encargó de reunir los objetos que se encontraban en varios museos y colecciones de la India.

2. No todos los visitantes apreciaron y comprendieron la presentación temática. Asimismo, algunos historiadores del arte juzgaron que este principio era poco claro e incluso difícil de comprender (véase la nota de Grace McCann Morley, en la p. 230). [*N. de la R.*]

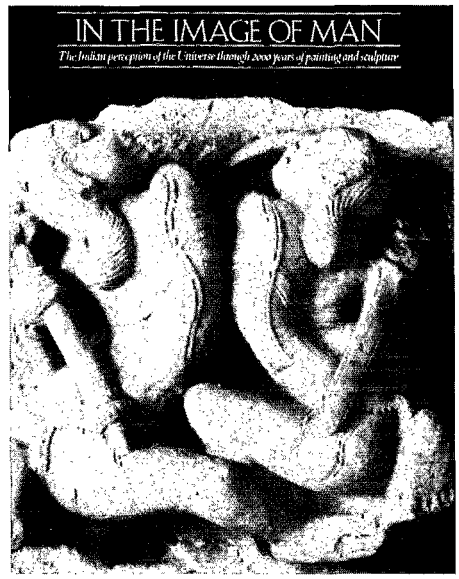
Kapila Vatsyayan

Historiadora del arte, especialista de sánscrito e historia de la danza. Durante más de veinticinco años fue consejera del gobierno de la India en asuntos culturales. Se encuentra en la actualidad al frente del Departamento de Cultura de la India, responsable de los museos y archivos nacionales, las librerías y academias de arte, etc. Ha concebido un gran número de exposiciones de arte en el extranjero, en especial la titulada *5000 years of Indian art* y realizada en Europa en 1961-1962. Autora de varias obras importantes, entre las cuales cabe mencionar *Classical Indian dance in literature and the arts, Dance in Indian paintings* y *Gita Gavinda and the artistic traditions* (en tres volúmenes). Beneficiaria de la beca Jawaharlal Nehru. Doctora *honoris causa* en literatura. Fue profesora de arte en la Universidad de Pennsylvania. Es en la actualidad vicepresidenta de la National Academy of Dance, Drama and Music.

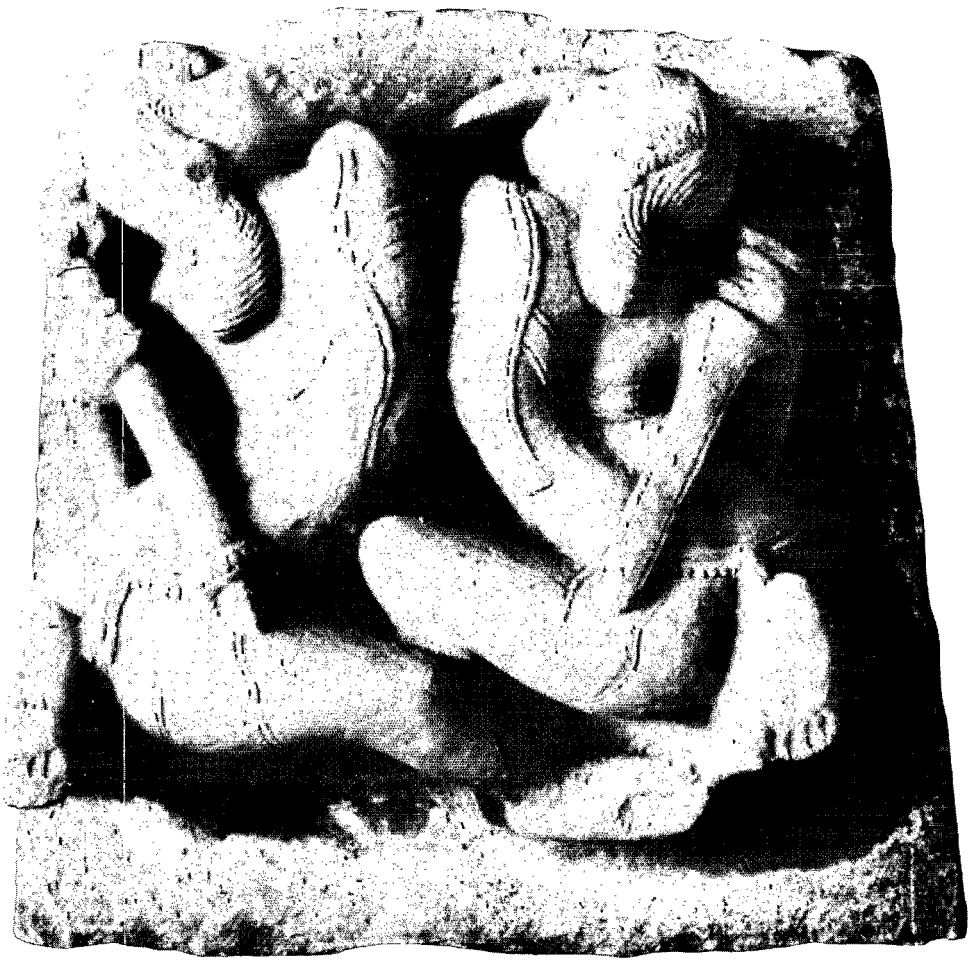
que se transformaron así en criaturas celestes; más tarde aparecieron los otros animales. Para la exposición se seleccionó una serie de imágenes fantásticas inspiradas en la visión que los indios tuvieron de este proceso.

La sección siguiente, intitulada "La profusión de la vida" ("The abundance of life"), contenía obras maestras de la escultura representativa de la fecundidad, en especial las diosas madres y las figuras femeninas o *yakshis* que encuentran su más alta expresión en las diosas de los ríos, Gangā, Yamonā y Sarasvatī. Aun cuando el principio femenino o *prakriti,* es decir, la naturaleza bajo sus múltiples aspectos, sea esencial para este eterno recomienzo, la creación no puede existir sin el principio masculino o *purusha.* La fusión de ambos es fundamental. Constituye la esencia misma del arte indio y debía ser ilustrada aquí.

En "El hombre en el cosmos" ("Man in the cosmos") quisimos explorar la percepción del universo por el hombre, comenzando por su concepción del espacio y de los elementos que lo constituyen y terminando por la visión de sí mismo y de su lugar en la sociedad en "Las cuatro finalidades de la vida" ("The four goals of life"). El *dharma* (ley sagrada), el *artha* (organización de la comunidad) y *kama* (el placer), tal como lo ilustran las escrituras y la vida diaria de los diferentes grupos sociales, fueron expresados de modo tangible. En cuanto a la cuarta finalidad, *moksha* (liberación, reposo), sus representaciones se inspiran por partes iguales en las doctrinas hindúes, jainas, búdicas e islámicas.

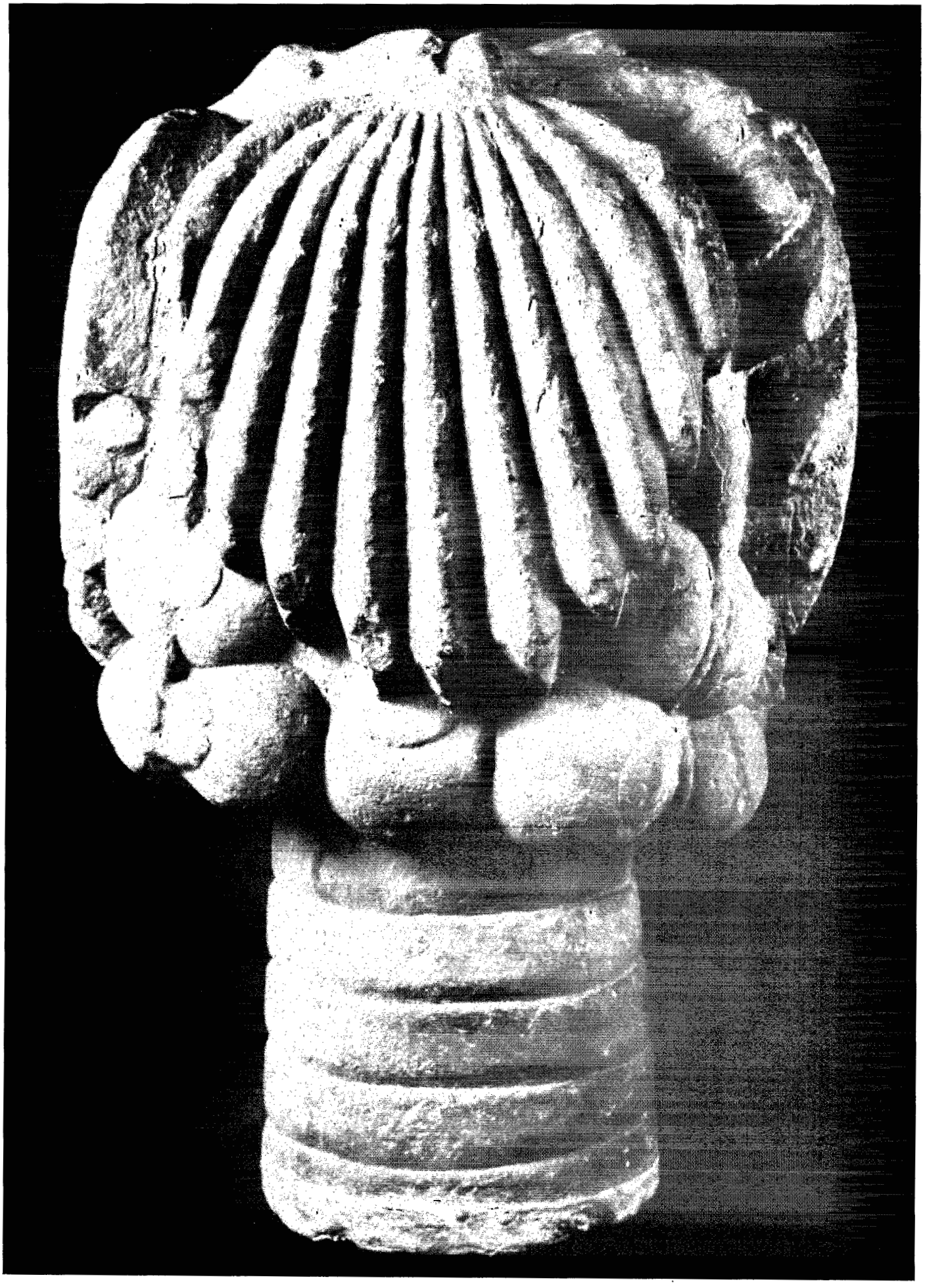


A imagen del hombre, Hayward Gallery, 25 de marzo-13 de junio de 1982. Ilustración de la tapa del catálogo: escultura del periodo Chandella (siglo XI), donde figuran guerreros celestiales. Altura: 33 cm. Archeological Museum, Khajurabo, 1821. [*Foto:* © The Arts Council of Great Britain.]



A imagen del hombre. Arte inspirado en los árboles y el follaje, en la sección "El mundo natural". Capitel en forma de hoja de palmera del periodo pre-kushana (siglos III a I A.C.). Altura: 80 cm. State Museum, Lucknow, J. 584. [*Foto:* © The Arts Council of Great Britain.]

▶



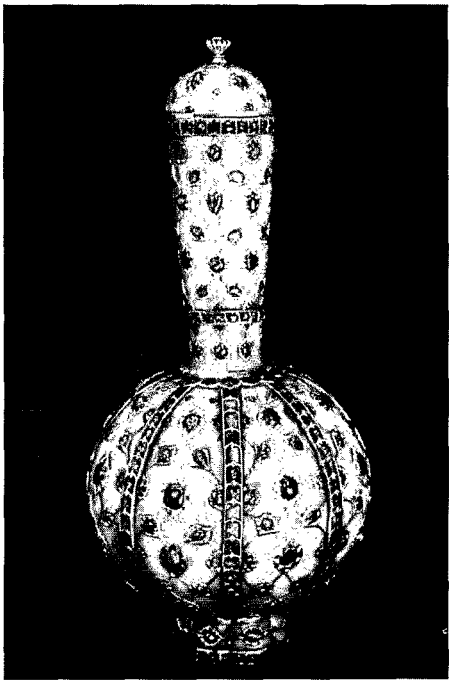
La siguiente sección, "La vida en la corte" ("Life at court"), ilustrada por miniaturas provenientes de las cortes de los monarcas hindúes y musulmanes, describe numerosos aspectos de la vida diaria de la nobleza, los artistas y los plebeyos.

La exposición volvía luego a la búsqueda espiritual subyacente con una sección intitulada "Adoración" ("Devotion"), donde están representados el templo y la mezquita, ceremonias religiosas, estudios de las vidas de los santos y los ascetas, la disciplina y el yoga, la intensidad de los *bhakti* y los senderos sufíes del éxtasis. La sección "Revelación" ("Enlightenment") estaba ricamente ilustrada por las esculturas que representan a Buda —vida, meditaciones, su salvación y su compasión—, pero incluía igualmente la cosmografía jaina.

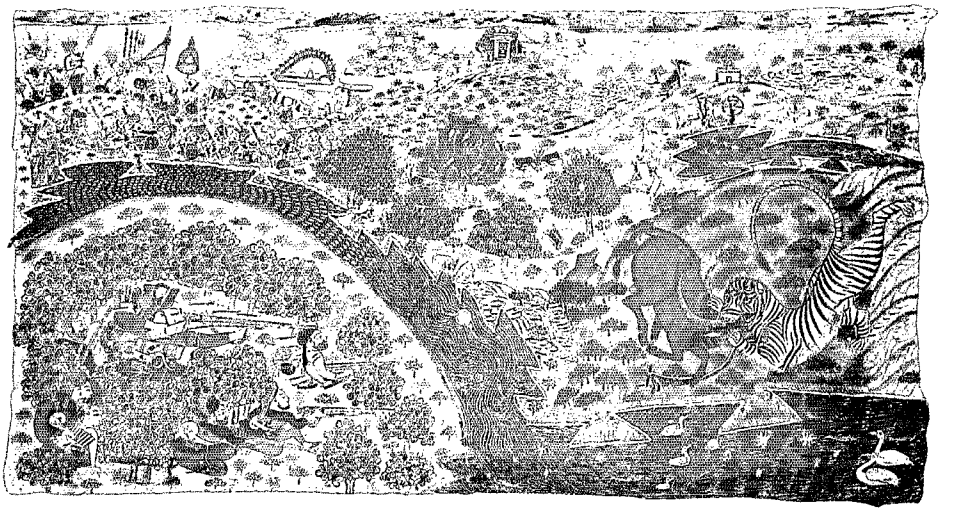
Deseábamos que los temas dominantes de la vida de los hindúes encarnados en las dos divinidades más grandes —Visnú y Siva— representaran el punto culminante de la exposición. La mitología y la iconografía de estos dos dioses representan una síntesis de todas las ideas fundamentales de las cuales hemos mostrado la progresión y las manifestaciones paralelas. Visnú garantiza la estabilidad del universo, y sus diversas encarnaciones, particularmente Krisna y Rama, han inspirado algunas de las evocaciones esculturales y pictóricas más asombrosas. Lo mismo ocurre con Siva y su compañera, la diosa de las múltiples representaciones. La encarnación suprema, el Siva Natarāja o Señor de la



El patrimonio indio. Shah Jahan vestido de príncipe. Dinastía mogol, alrededor de 1616-1617. VAM: IM 14-1925. [*Foto:* © Victoria and Albert Museum.]



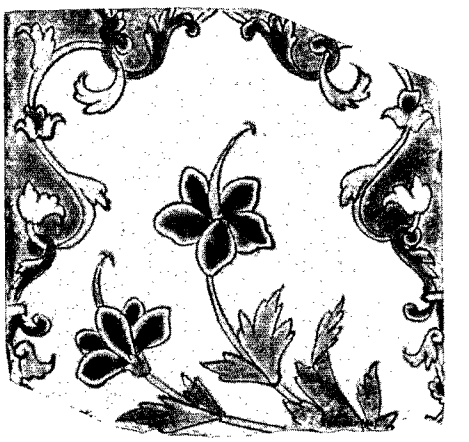
El patrimonio indio. Botella con tapón. Jade nefrítico montado en oro, incrustado de rubíes y esmeraldas. Dinastía mogol, comienzos del siglo XVIII. Colección privada. [*Foto:* © Victoria and Albert Museum.]



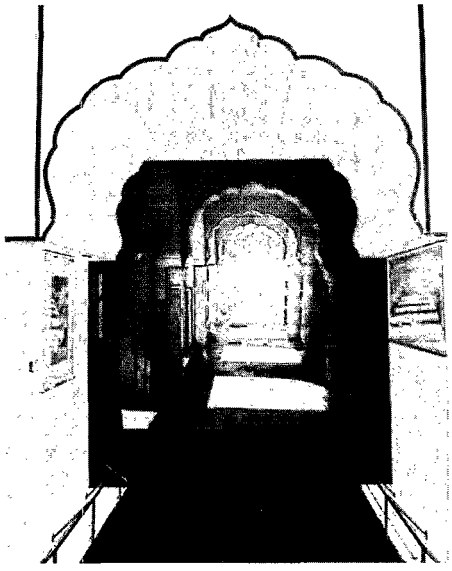
A imagen del hombre. Miniatura de una escena de caza. *Thakur Akshay Singg hunting* (c. 1810), 23×44 cm. Escuela de Rajastán. Hyderabad, Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art.
[*Foto:* The Arts Council of Great Britain.]



A imagen del hombre. Miniatura moghde: *The bears in the burning sun,* de Shankar, 1596. Varanasi, Colección Bharat Kala Bhavan.
[*Foto:* The Arts Council of Great Britain.]



El patrimonio indio. Teja fabricada según la técnica de la cuerda seca. Lahore, alrededor de 1645. VAM: 25-1887 (18).
[*Foto:* © Victoria and Albert Museum.]



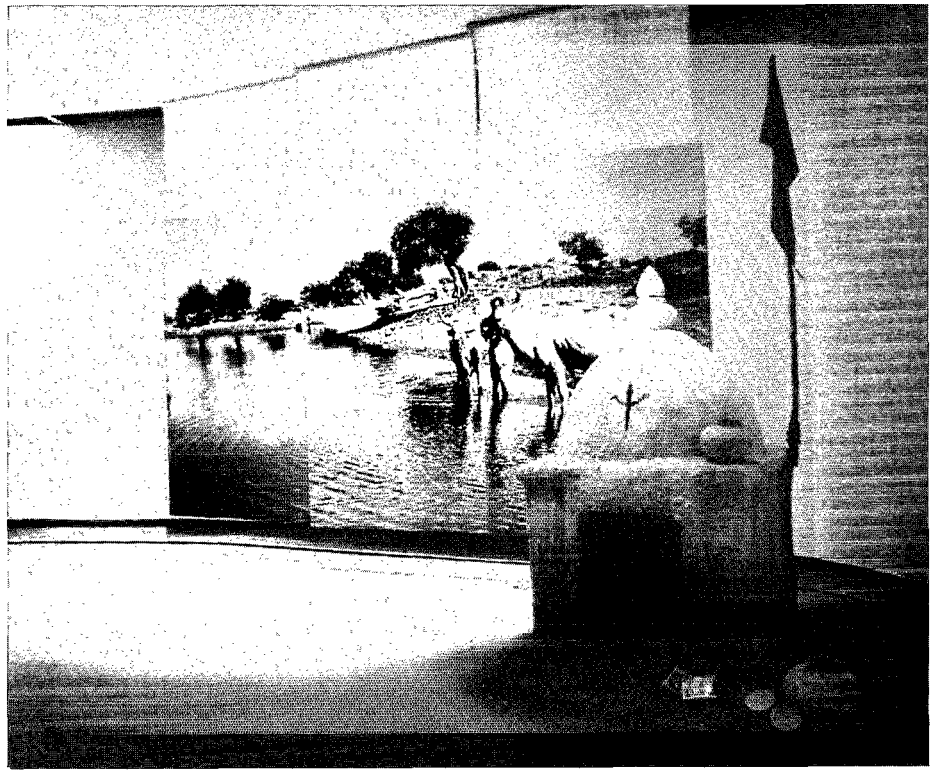
El patrimonio indio. Recreación de los detalles arquitectónicos del palacio de Mughad.
[*Foto:* © Victoria and Albert Museum.]

danza, es la más célebre de la iconografía hindú. Esta danza tiene lugar "en el interior del hombre, bajo la forma de un hombre espiritualmente liberado que sigue eternamente el ritmo del universo".

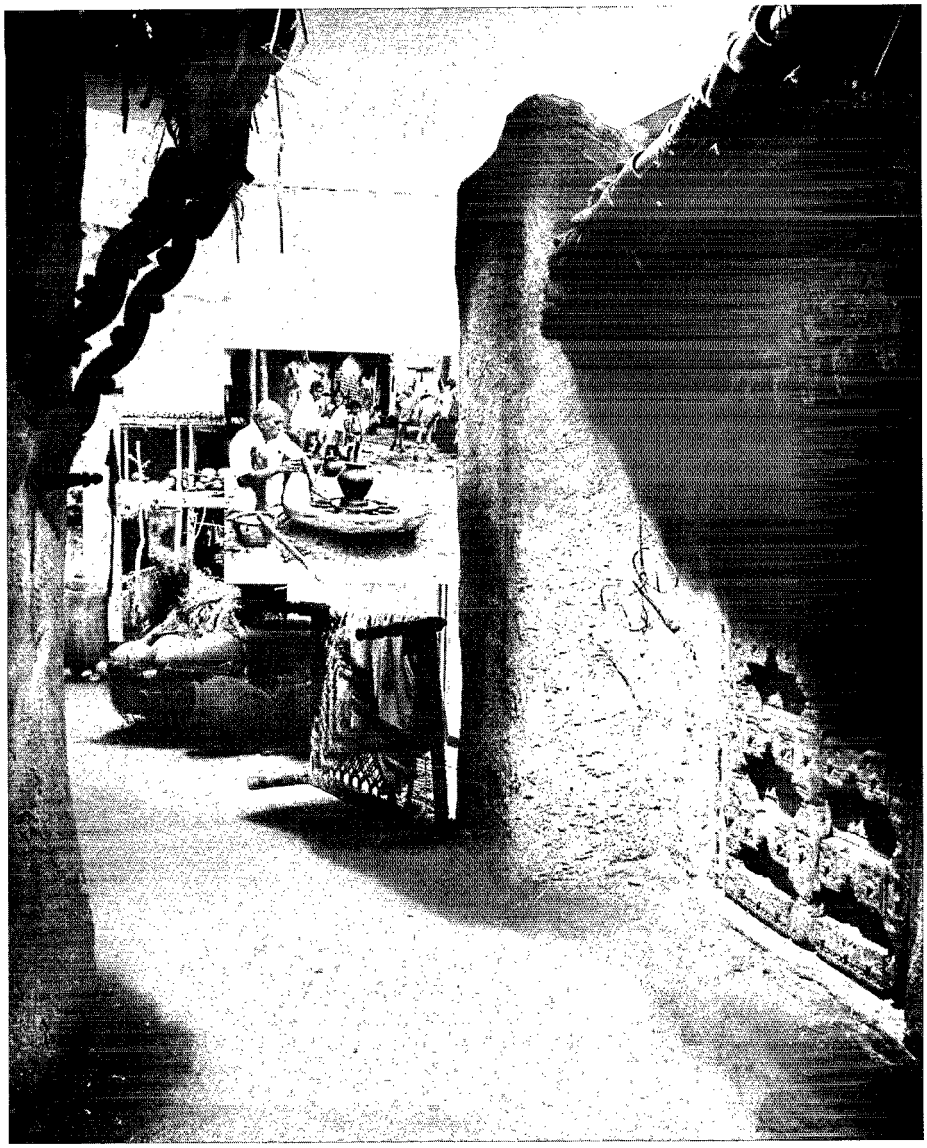
El patrimonio indio

Era lógico incluir en una muestra tan completa la exposición *El patrimonio indio (The Indian heritage)*,que tuvo lugar del 21 de abril al 15 de agosto en el Victoria and Albert Museum y cuyo tema principal era la vida en la corte de los emperadores mogoles. La colección del Victoria and Albert Museum fue completada con préstamos provenientes de la India, Europa y los Estados Unidos, y se expusieron más de quinientos objetos.

La exposición se proponía examinar las artes decorativas en las cortes mogoles y rajput en su contexto histórico y social entre los siglos XVI y XIX. El principal centro de interés estaba constituido por el mecenazgo que se practicó en la corte de los soberanos mogoles durante ese periodo. La artesanía urbana y las artes suntuarias contribuyeron al esplendor de esta dinastía y sirvieron como modelo para la organización de la vida en la corte de los reinos feudales hindúes y musulmanes, que fueron legendarios en la Europa de entonces. La exposición debía recrear el marco arquitectónico del palacio y mostrar motivos comunes a las artes arquitectónicas y decorativas que representaban a la corte como lugar donde se manifestaba la presencia imperial. Objetos y pinturas ilustraban las actividades propias de los soberanos: la administración, la guerra, la caza, el patrocinio de las ciencias y las artes. El tema del mecenazgo real inspiró una sección donde se ilustraban las relaciones entre arquitectos y mecenas, las técnicas artesanales y la organización de los oficios, incluidas las redes comerciales para la distribución de los productos. Se expusieron ejemplos de objetos artesanales para mostrar la evolución cronológica y decorativa dentro de cada categoría. Por ejemplo, durante los siglos XVIII y XIX, los príncipes indios comenzaron a imitar el gusto europeo con resultados sorprendentes. Para terminar, la exposición muestra las últimas etapas del mecenazgo principesco, antes de que la artesanía indígena recibiera el golpe mortal de la competencia extranjera.



Templete con tridente, emblema de Siva, en polvo de *kumkum* rojo, y consagrado principalmente a Amba, una de las diosas madres populares de la India, cuya imagen está moldeada y pintada sobre una placa de estuco en el interior. Entre los numerosos visitantes de la exposición pertenecientes a las comunidades indias de Londres y de otras partes, algunos rinden homenaje a la diosa y le ofrecen monedas. Un adorador de Amba depositó delante del templo algunos pliegos de oraciones. Muy a menudo el olor característico del incienso quemado por los fieles perfumaba el ambiente del templo. Cerca de la cisterna y del templo, en las proximidades de la aldea, las fotografías creaban la ilusión de un espacio abierto. Aun cuando no fuera sino un simple reflejo de las inmediaciones de una aldea, formaban un espacio en el cual los visitantes podían dispersarse para contemplar, con una relativa distancia, el carro de bueyes, los instrumentos agrícolas, los árboles y los edificios que formaban el decorado de la exposición. Los niños y los grupos escolares podían recostarse en el suelo para dibujar el carro de bueyes o tomar apuntes.
[*Foto:* Museum of Mankind.]



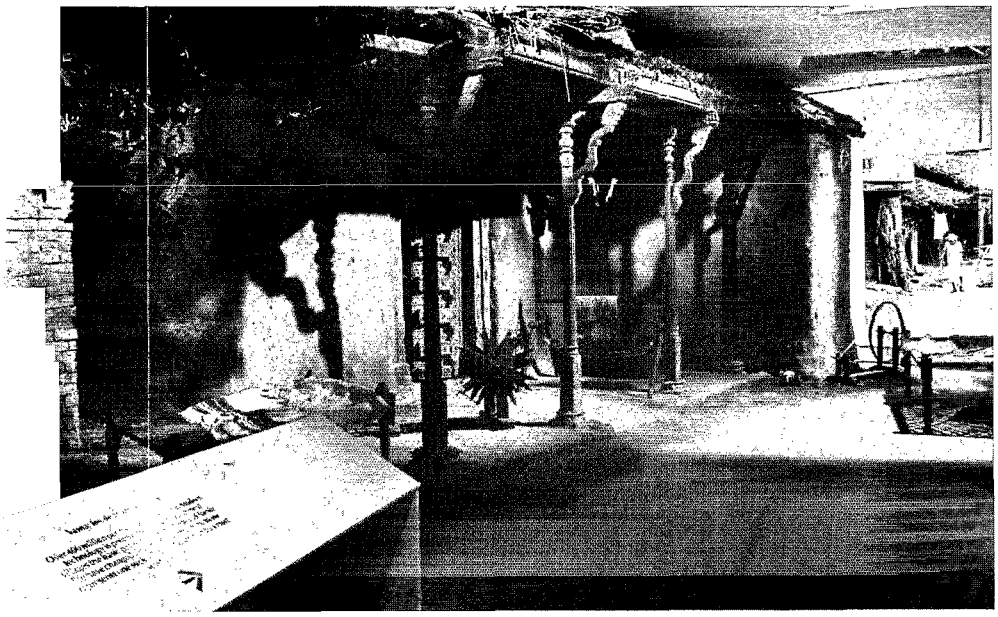
Una escena callejera en el barrio de los alfareros. La puerta de la derecha es una reproducción en estuco de la puerta de entrada de un tejedor. Se la ha representado tal como se la ve, cerrada e iluminada por haces luminosos para mostrar la riqueza ornamental de los motivos tallados en la madera. La yuxtaposición del *toran* bordado y del juguete de alambre torcido en forma de "poste indicador", utilizado por los niños de las aldeas y suspendido cerca de la puerta, sugiere la compatibilidad, en la vida cotidiana, de objetos cuyos vínculos respectivos con la tradicional regla social de hospitalidad y con la tecnología industrial son cada vez más conflictivos. En esta región del Gujarat, como en todas partes, por regla general los alfareros se hacen ayudar por sus mujeres y sus hijos. El carácter social de su tarea es ilustrado por las fotografías que "explican" de manera visual de qué modo se utiliza el torno. Las imágenes multiplican las diferentes situaciones y maneras de realizar la alfarería, con lo que se compensa la reducida dimensión de la galería.
[*Foto:* Museum of Mankind.]

Perennidad de la India rural

La exposición *De la aldea a la ciudad en la India antigua (From village to city in ancient India)*, presentada del 23 de abril a septiembre de 1982 por Robert Knox en el British Museum, fue concebida para ilustrar la prehistoria y la protohistoria a partir de los descubrimientos y excavaciones más recientes. Sus temas principales eran los grandes periodos de urbanización de la India y las civilizaciones rurales. Como era lógico, la exposición debía empezar por el periodo neolítico mostrando los cultivos y la ganadería del sexto milenio A.C., para pasar luego a la fase urbana de las edades del cobre/bronce y de la edad del hierro, y terminar con el desarrollo del arte, la arquitectura y los lugares de culto y la construcción de vastos complejos universitarios como los de Taxila y Nalanda.

La exposición comprendía más de cien objetos: cerámicas, terracotas, perlas y otros testimonios arqueológicos preciosos provenientes de excavaciones recientes. Era la primera vez que se exhibían algunos de estos objetos, reunidos por la Arqueological Survey of India gracias a arqueólogos británicos e indios (cabe citar a Robert Knox, entre los primeros, y a Shri J. P. Joshi y Shri B. K. Thapar, entre los segundos).

Otra exposición, titulada *Vasna*, fue planificada después de varias conversaciones con Brian Durrans, del Museum of Mankind. Se convino que este museo suministraría un complemento a la exposición anterior. Cualquier aldea de la India refleja la continuidad de la tradición india que puede remontar a varios miles de años. Los descubrimientos arqueológicos que se encuentran en



Vasna. Museum of Mankind. Un patio y una veranda en el barrio de los tejedores. La fuerte luz del "exterior" contrasta con la sombra del "interior", lo que pone de relieve la lógica funcional de la arquitectura tradicional. La columna de madera esculpida, las vigas y cuñas, el *toran* de recibimiento con motivos decorativos suspendido encima de la puerta confirman la importancia de lo estético en la vida aldeana. Para reducir la humedad, se ha desviado el calor producido por la iluminación hacia un falso cielorraso y se lo ha dispersado mediante ventiladores. Dentro de la casa, un piso de bosta de vaca se habría gastado demasiado rápidamente al contacto de los zapatos de los visitantes, de ahí que se haya empleado un substituto sintético. Asimismo, el umbral de la puerta que separa el "exterior" del "interior" y, de manera simbólica, el núcleo familiar del círculo más vasto de las personas con quienes tienen o no vínculos de parentesco, tuvo que ser hecho casi a nivel del suelo para evitar que los visitantes tropezaran. Las paredes fueron "envejecidas"; pero, por razones prácticas, en lugar de bosta se utilizó un revoque de yeso pintado, tipo argamasa. El revestimiento de ladrillos, cuyas hiladas se tuercen en algunos lugares para dar una impresión de realidad, pone una nota de interés en los edificios cuyos rasgos principales pueden verse en las fotografías ampliadas expuestas en el lado cerrado del patio.
[*Foto:* Museum of Mankind.]

el British Museum tienen equivalentes contemporáneos en las tradiciones vivientes de las aldeas del subcontinente.

Antes de ir a la India, Brian Durrans se representaba una aldea india como algo abstracto y uniforme. Sin embargo, después de una experiencia "directa" de la vida rural y de fructíferas conversaciones con colegas indios, se llegó a la conclusión de que no existía una aldea india tipo. Si es cierto que la continuidad es evidente, las peculiaridades locales lo son también. La aldea presentada debía corresponder, pues, a un lugar geográfico determinado. El trabajo en común de Brian Durrans y Shri Haku Shah, conservador del Tribal Museum of Ahmedabad (Gujarat), logró resultados que no hubieran podido obtenerse sin esta cooperación. Un pintor y un escultor se dedicaron a las artes y artesanías indias tribales y aldeanas. Haku Shah aportó a esta tarea una experiencia y una dedicación inestimables. Es así como *Vasna* representó la mejor expresión de la unidad temática que ha caracterizado al conjunto de las exposiciones y de la cooperación entre los especialistas indios y británicos.[3]

Una estrecha cooperación a todos los niveles

El arte del libro en la India (The art of book in India), exposición presentada en la British Library del 16 de abril al 1.º de agosto de 1982, ha reforzado todavía más la noción de continuidad y variedad de la tradición a través de textos y pinturas. Las piezas presentadas incluían desde placas de cobre y manuscritos en hojas de palmera hasta manuscritos en papel, ilustrados o no. La exposición incluía cerca de doscientos manuscritos provenientes de colecciones británicas e indias.[4] J. P. Losty, de la British Library y organizador de la exposición, estableció la lista inicial de los tesoros. Hubo luego intercambios de puntos de vista entre la autora y J. P. Losty con respecto a la concepción de la exposición y a la selección de los textos.

Desde el principio, estas cinco exposiciones estuvieron planificadas y elaboradas según un plan temático en la India y el Reino Unido simultáneamente. En cada caso, se estableció una cooperación muy estrecha entre universitarios, museólogos, administradores, personal de las compañías aéreas y muchas otras personas en ambos países, al nivel de la concepción, la programación, la gestión y la ejecución.

[*Traducido del inglés*]

3. Una publicación titulada *India, past into present* está consagrada a dos exposiciones: *De la aldea a la ciudad en la India antigua* y *Vasna.* Fue escrita por Robert Knox y Brian Durrans y publicada por la British Museum Publications Limited en 1982. Como Robert Knox lo ha subrayado en su introducción a la primera parte:



De la aldea a la ciudad en la India antigua, British Museum. Cerámicas, instrumentos de piedra y objetos de cobre de la época calcolítica que fueron encontrados en Yuamgaon, en el Deccau, considerados en el contexto de la fotografía de un hábitat en fosa de nuestra época, similar a los descubiertos en las excavaciones en el terreno.
[*Foto:* British Museum, Londres.]

"Sólo explorando y excavando los sitios arqueológicos podemos aprender algo acerca de los pueblos más antiguos del subcontinente. En lo que respecta a las épocas más tardías, cuando ya existían los fundamentos de la gran literatura india, se encuentran textos que constituyen una fuente muy apreciable de informaciones sobre la vida en ciudades y aldeas. Al mismo tiempo, los datos arqueológicos iluminan el cuadro general de la vida sedentaria suministrado por los textos, ofrecen pruebas concretas de acontecimientos que, a menudo, sólo se mencionan al pasar y dan ejemplos de la cultura material que no pueden figurar en una página impresa o en un manuscrito. Contrariamente a la civilización china y a otras grandes civilizaciones, la India, por tradición, no posee un estudio histórico preciso: las informaciones sobre la vida cotidiana no son sino accesorias al enunciado de principios religiosos o filosóficos o a las discusiones jurídicas o políticas. Los hechos históricos de la India antigua han podido conocerse en gran medida gracias a los esfuerzos de los especialistas que durante estos dos últimos siglos se han consagrado al estudio de los vestigios de la India antigua. El estudio de la tecnología, la arquitectura, las inscripciones, la numismática, el urbanismo y el arte les ha permitido bosquejar una tela de fondo bastante clara sobre la cual se destacan los grandes acontecimientos del pasado que han conmovido a la India y a los pueblos vecinos. Centrándonos en un grupo limitado de regiones y de sitios para ilustrar las diferentes etapas de la historia, podemos hacernos una idea del conjunto del país."

En una entrevista con *Museum,* Brian Durrans ha situado *Vasna* en la perspectiva en permanente cambio de los museos etnográficos, que tratan de diversificar las informaciones que ofrecen al público (como ya se podía apreciar en la exposición *Los nómades y los habitantes de las ciudades* en el Festival del Mundo Islámico de 1976; véase *Museum,* vol. XXX, n.º 1, p. 23-28). La presentación tipo "decorado de cine" del corte de una aldea reconstituida es de una simplicidad engañosa, pues en realidad exige trabajo y fondos considerables. Brians Durrans explicó que, en su opinión, la "reconstrucción" tenía un significado metodológico mucho menos interesante que el método que consiste en centrarse en la vida del común de las gentes.

"Yo deseaba mostrar un material lo más diferente posible del exhibido en otras exposiciones del festival: objetos de arte de diversos tipos altamente sofisticados. No deseaba mostrar un arte aldeano —especie de testimonio de la vida campesina— sino un material que podría ser realmente utilizado en las aldeas, incluyendo objetos nuevos, incluso de origen industrial. Era imposible mostrar este tipo de cultura material y doméstica en las vitrinas, y resultaba pues evidente que debíamos crear el entorno adecuado. Sin embargo, el material que encontramos incluía objetos naturalmente artísticos, por ejemplo, de madera grabada; los conservamos porque son muy comunes. Los visitantes británicos estaban sorprendidos de que estos objetos se encontraran incluso en los hogares indios más modestos. En realidad, ésta no era nuestra finalidad inicial, ni un mensaje clave, sino algo que se nos impuso como un rasgo dominante [...] Es necesario precisar que no hay un lugar llamado Vasna; nuestra aldea es una combinación de las características de varias aldeas de una región del Gujarat seleccionadas por razones pragmáticas y logísticas [...]. Haku Shah estableció los contactos *in situ* y, desde el principio, compartió nuestra concepción de un enfoque amplio. Fue él quien estableció la lista de objetos que se debían traer de Gujarat. Además, factor muy importante, su experiencia y espíritu de iniciativa permitieron encontrar objetos que de otro modo no habríamos obtenido nunca. Aun cuando no fue posible hacerlo participar en el montaje definitivo de la exposición, logramos organizar un seminario previo durante el cual se nos dieron invalorables consejos, en particular sobre objetos de pequeño tamaño pero de importancia considerable (paquetes de cigarrillos, periódicos, etc.). Como era de esperar, hubo reacciones atípicas, como la de una mujer que preguntó: "¿Era necesario mostrar cosas sórdidas?"

"Se planteó un interesante problema de presentación cuando se trató de mostrar en un área relativamente limitada el contraste entre espacios cerrados y abiertos característico del hábitat aldeano. El plano original del arquitecto reservaba una parte considerable al espacio al aire libre, pero era esencial mostrar también las piezas reservadas a la vida familiar no sólo para poder exhibir los objetos sino también para llamar la atención, en particular de los estudiantes, sobre el significado especial que en las aldeas reviste el espacio familiar. Pero con todo quedaba todavía un área vacía y desnuda cerca del pequeño altar, cosa que me preocupaba a causa de todos esos objetos que yo deseaba instalar aún en la exposición. Pero el arquitecto creía que era bueno tratar de crear un contraste entre los espacios cerrados y los espacios abiertos [...]. A veces se produce un enorme tumulto en la casa, en especial cuando recibimos la visita de grupos de escolares, y el problema es insoluble. Pero una vez que se han ido, la gente puede tomar un poco de distancia y los niños pueden recostarse en el suelo para dibujar, etc."

4. Entre estos manuscritos, hay algunos extremadamente preciosos como el *Bustan-e Sadi,* que data del periodo del sultanado y escrito en mandu en 1500-1502 para los tesoros reales de Nasir Shah Khalji de Malwa, el *Khizr Khani Duval Rani,* de Amir Khursrau, fechado en 1588, el *Mandu Kalpasutra* de 1439 (provenientes todos del National Museum de Nueva Delhi); el ejemplar ilustrado del *Aranyakaparvan,* que data de 1516, prestado por la Asiatic Society de Bombay; el manuscrito ilustrado del *Bhagavata Purana,* fechado en 1648, proveniente del Bhandarkar Oriental Research Institute de Poona; un manuscrito ilustrado del *Ramayana (Aranyakanda),* fechado en 1652 y perteneciente al Rajasthan Oriental Research Institute de Udaipur; el *Hastividyarnava,* de Sukumar Barkath, fechado en 1734, del Department of Historical and Antiquariam Studies de Guahati y, por último, el *Gita Govinda* escrito en hojas de palmera y en forma de rosario, prestado por el State Museum de Orissa.

El Festival de la India: alcance y perspectivas

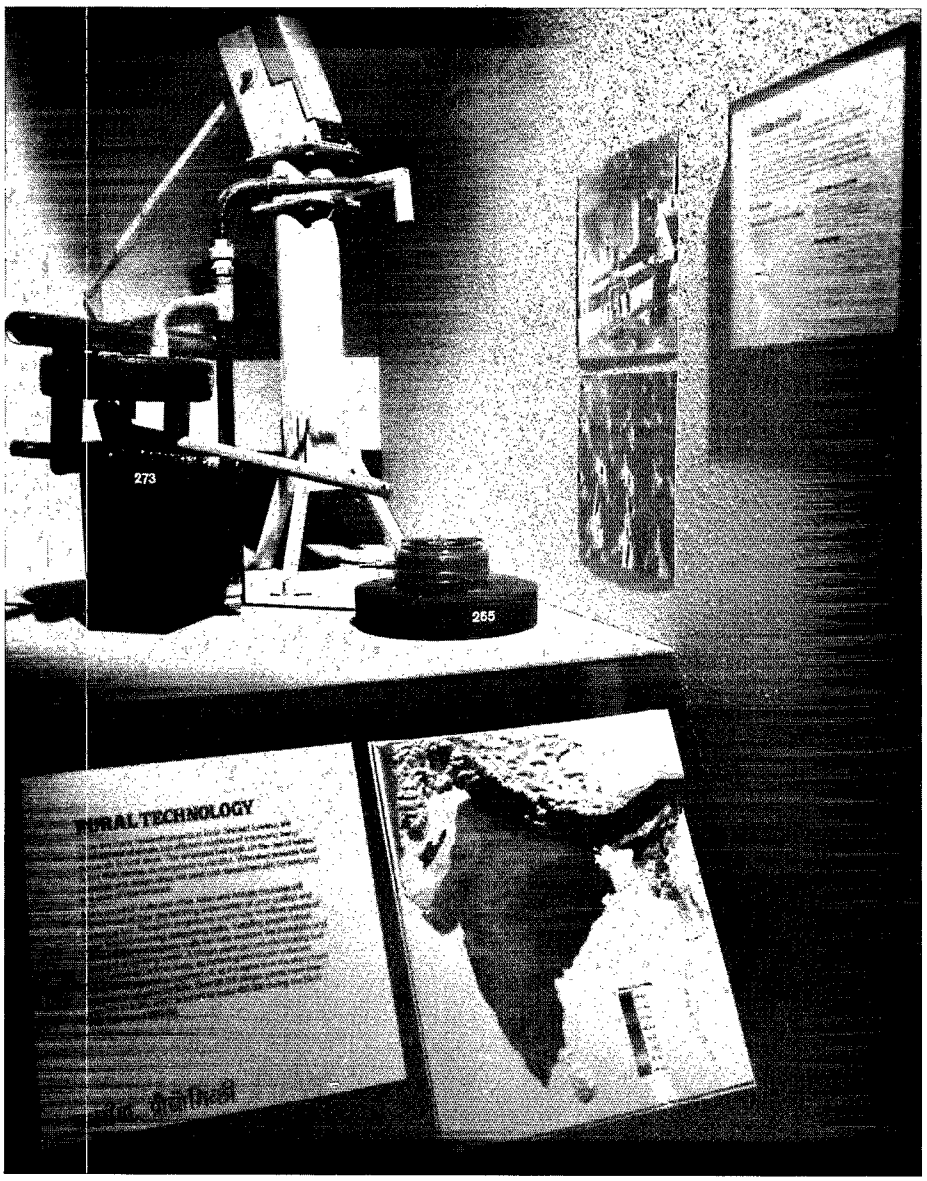
Con sus diecinueve exposiciones, numerosas manifestaciones conexas, conferencias y seminarios, el Festival de la India ha sido el principal acontecimiento cultural de Londres en 1982. Estas exposiciones, que han desempeñado un papel cultural muy importante en la esfera museológica, tendrán probablemente un impacto durable en la vida de los museos del Reino Unido y de la India, en particular en lo que hace a la cooperación y los intercambios profesionales que podrían suscitar.

En la India, el festival fue percibido por los profesionales y amigos de los museos como la proyección más espectacular de la civilización india, sin precedentes en el campo de los intercambios museológicos internacionales. Han sido extraordinarios los esfuerzos y el espíritu creador puestos al servicio de esta ambiciosa tarea.

En el Reino Unido, se abrieron perspectivas insospechadas a los especialistas de historia del arte y de la cultura india, a los planificadores de la exposición y a las personas encargadas de la instalación y el desarrollo de esta empresa. Las exposiciones organizadas en el marco del festival requirieron formas originales y flexibles de diálogo y de concepción para satisfacer a los homólogos indios cuyos objetivos eran muy precisos y difíciles de alcanzar y que sabían perfectamente cuál era el tipo de presentación que deseaban. Los museos londinenses pudieron mostrar importantes colecciones indias, las más de las veces por primera vez y de un modo completamente nuevo, conjuntamente con objetos traídos especialmente de la India.

De todas las experiencias recientes de intercambios culturales, ha sido el Festival de la India la que más ha llamado la atención de los círculos culturales y los medios de información. Tanto por sus dimensiones como por su significación política, económica y social, fue algo único en su género. Inaugurado por las primeras ministras de ambos países, el festival benefició de patrocinio y apoyo político del más alto nivel.[1] Por su parte, el comercio y la industria reconocieron plenamente la importancia de este evento en la esfera de las relaciones públicas. En lo que respecta a la comunidad de los emigrantes indios en el Reino Unido, el festival les ha proporcionado la ocasión de enorgullercerse de su cultura. La nueva generación de británicos de origen indio ha descubierto —descubrimiento a veces sorprendente— sus raíces culturales. Otros indios del Rei-

La ciencia en la India. Uno de los aspectos de la larga y compleja historia de las ciencias en la India exhibidos en el Science Museum.
[*Foto:* Science Museum.]

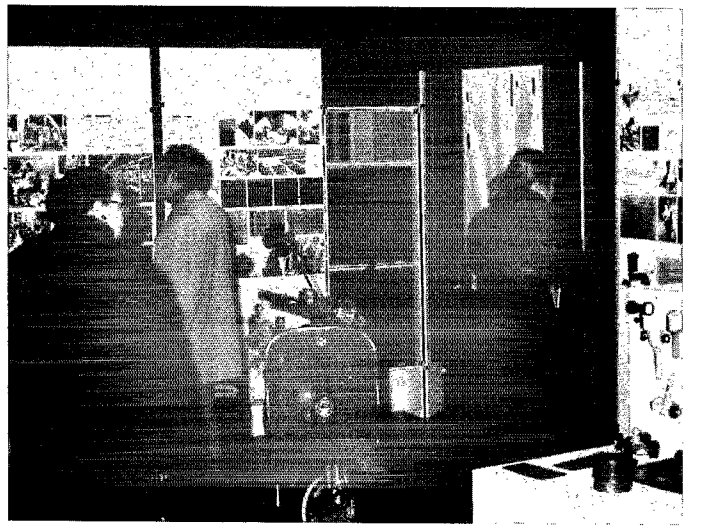


1. A principios de 1981, las señoras Thatcher y Ghandi aceptaron apadrinar conjuntamente el festival. En el Reino Unido, Sir Michael Walker, antiguo Alto Comisario del Reino Unido en la India, fue nombrado presidente del Festival Trust, institución compuesta por conocidas personalidades del mundo de las artes, la vida pública y la industria. El comité del Reino Unido, encargado específicamente de la organización del festival, estaba compuesto por especialistas, administradores y museólogos. En la India, M. Pupul Jayakar, pionero del movimiento en favor de la preservación y el desarrollo de la artesanía y las artes rurales indias, fue nombrado presidente de un comité consultivo, instancia a la cual le fueron confiados un poder y una responsabilidad considerables.

La India y el Reino Unido. El círculo se cierra. La parte final de la exposición muestra las influencias culturales recíprocas y el papel que los indios han desempeñado en el Reino Unido.
[*Foto:* Commonwealth Institute.]



El dibujo industrial en la India. Historia y práctica del dibujo industrial en la India.
[*Foto:* Commonwealth Institute.]



no Unido lamentaron no haber sido invitados a participar en la selección del material cultural, así como el hecho de que la cultura india del Reino Unido, factor importante del nuevo núcleo étnico que se crea en el país, no hubiera sido tomada en cuenta. Los organizadores de ambos países han podido refutar sin dificultad ambos reproches. Pero estas reacciones merecen ser señaladas puesto que demuestran que el festival ha tenido amplia repercusión, ha despertado interés y ha estado muy cerca de dar a los museos y a los museólogos el lugar que les corresponde en la vida contemporánea y al cual tanto aspiran.

Representar íntegramente una continuidad secular

La exposición *A imagen del hombre,* que tuvo lugar en la Hayward Gallery del 25 de marzo al 13 de julio de 1982, fue evidentemente la pieza maestra del festival. Como Kapila Vatsyayan lo indica en su artículo, figuraba entre las cinco principales exposiciones concebidas conjuntamente por la India y el Reino Unido. Por su concepción, esta exposición cuyo subtítulo era "La percepción india del universo a través de dos mil años de pintura y escultura", fue sin duda la más innovadora y la más osada. Su organización fue compleja, no sólo por sus dimensiones, sino también debido a los métodos de selección y presentación exigidos por la nueva manera de interpretar la civilización india. *Museum* pidió pues a George Michell, quien con el arquitecto Ross Feller desempeñó un papel preponderante en la instalación de la exposición en Londres, que hablara de algunas de las soluciones por ellos adoptadas, fruto de su diálogo constante con la Sra. Vatsyayan y los organizadores delegados por el Art Council del Reino Unido que montaron la exposición.[2]

El artículo de la Sra. Vatsyayan describe luego de qué modo la exposición del British Museum *De la aldea a la ciudad en la India antigua*, que presentaba una rica colección de objetos arqueológicos indios recientemente descubiertos y hasta entonces desconocidos por muchos indios —y con más razón por los extranjeros—, se inscribía dentro de la visión global de la realidad india que los promotores del festival deseaban mostrar. En el mismo contexto la autora evoca la exposición *Vasna* (a partir del 10 de abril de 1982), magnífica reconstitución de una aldea india realizada por el Museum of Mankind, así como la exposición organizada por la British Library, *El arte del libro en la India* (del 16 de abril al 1.º de agosto de 1982), donde se estudian la concepción india en materia de selección de materiales para los libros y su ilustración. Por último, en el Victoria and Albert Museum, la suntuosa presentación titulada *El patrimonio indio* (21 de abril–15 de agosto de 1982), subtitulada "La vida en la corte y en las artes bajo el reinado de los mogoles", examinaba el último y aristocrático florecimiento de las tradiciones artesanales que remontan a los orígenes de la cultura india y lo asociaba a las grandes tradiciones decorativas del Islam.

Otra manera de ver la India (*India observed,* 26 de abril–4 de julio de 1982), también en el Victoria and Albert Museum, presentaba cuadros fascinantes e inolvidables de paisajes y personas dibujados o pintados por artistas británicos antes y durante el periodo colonial. La Tate Gallery presentó en *Los artistas indios contemporáneos* (7 de abril–23 de mayo de 1982) a tres pintores contemporáneos, M. F. Hussain, Bhupen Khakhar y K. G. Subramanyan, y a tres artistas de comienzos de este siglo, Rabindranath Tagore, Jamini Roy y Amrita Sher-Gil. El catálogo fue redactado por Geeta Kapur, conocida crítica de arte de Nueva Delhi.

La Royal Academy of Arts presentó *Arte contemporáneo de la India* (*Contemporary art from India,* 18 de septiembre–31 de octubre de 1982), exposición esencialmente de pintura pero que mostraba también dibujos y esculturas representativos de los tres últimos decenios. *Mirada sobre la India* (*An eye for India*), exposición modesta pero elocuente, exhibía fotografías realizadas por cuatro fotógrafos indios y cuatro británicos y fue presentada en una de las salas del Teatro Nacional

2. Agradecemos especialmente la colaboración de la señorita Catherine Lampert del Arts Council del Reino Unido, responsable de la exposición *A imagen del hombre*, la cual nos permitió completar nuestra documentación sobre ésta y otras exposiciones, y a la oficina del Festival de la India, dirigida por el señor Stanley Hodgson, que nos ayudó a obtener fotografías del festival para *Museum.*

(31 de mayo–3 de julio de 1982). Bajo el patrocinio exclusivo de Swaraj Paul, industrial indio muy conocido en el Reino Unido, la exposición intitulada *Nehru: arquitecto de la India moderna, campeón de la libertad en el mundo (Nehru: architect of modern India, champion of world liberty)*, fue no sólo una evocación biográfica del primer ministro indio sino que debía también constituir el núcleo de un futuro centro Nehru destinado "a promover una mejor comprensión entre los pueblos del Reino Unido y de la India". Por su parte, el sector comercial se vio representado por la exposición *Ver la India* (*See India*), organizada en el gran almacén Selfridges (23 de marzo–28 de mayo de 1982) bajo los auspicios de Air India, India Airlines y de algunos servicios oficiales para el desarrollo del turismo indio. Esta exposición tenía por finalidad evocar "el perfume de la India y ofrecer un sabor anticipado de la variedad apasionante y de la belleza de este país excepcional".

La ciencia en la India (*Science in India*), exposición presentada en el Science Museum (29 de marzo–1° de agosto de 1982), ofrecía un panorama histórico sucinto pero elocuente de la ciencia y de la tecnología en la India. Fue organizada en estrecha colaboración con el Departamento de Ciencias y de Tecnología de Nueva Delhi y patrocinada por cuatro sociedades del Reino Unido: British Aerospace, Davy McKee International, Northern Engineering Industries Ltd. y Standard Chartered Bank Ltd. En ella se mostraban los sistemas indios de matemáticas y de medicina, los progresos cumplidos bajo el reinado de los mogoles y de los británicos, y su contribución a las principales corrientes científicas del siglo XX. La investigación espacial en la India contemporánea, la tecnología de las comunicaciones, la energía nuclear, la tecnología agrícola, los transportes y la medicina estaban también representados, aunque de manera menos espectacular.

Al organizar cinco exposiciones y un programa continuo de manifestaciones de todo tipo, conferencias, reuniones y debates, el Commonwealth Institute aportó una notable contribución al festival.

Srinagar: un festival del vestido indio (Srinagar: a pageant of Indian costumes), ex-



Exhibida por primera vez esta acuarela de Sir Charles D'Oyly (*circa* 1820), perteneciente a la India Office Library and Records, tiene por tema la celebración por los hindúes de los últimos ritos del festival de Durga Puja.
[*Foto:* Commonwealth Institute.]

La exposición *La India y el Reino Unido* fue mucho más que una simple presentación de objetos históricos. Los arquitectos Lynne Rossington y Paul Thornton-Allan se esforzaron por hacer que la visita de la exposición fuera una sucesión de descubrimientos. La primera sección de la exposición tenía por marco el Londres de 1600, sede de la East Indies Company. Se reconstruyó la sala de ceremonias de la Compañía con algunos de sus muebles originales y la urna en la cual los directores emitían su voto, así como pinturas y modelos reducidos del *East Indian*, el buque que transportaba a los mercaderes sedientos de aventura. Desde lo alto de una escalera, los visitantes podían asistir a algunos espectáculos y oír ruidos evocadores de la travesía, que duraba cuatro meses. Tempestades, piratas, barcos enemigos y enfermedades constituían peligros que era preciso evitar o vencer. Entrando por la sala principal de la exposición, los visitantes podían tener una primera imagen de la India: una escena del puerto de Surat con cajones y fardos de mercadería apilados a la espera del largo viaje de regreso. La India de los primeros aventureros poseía el esplendor del imperio mogol; la representación en tamaño natural de un elefante provisto de arreos testimoniaba de estos fastos.

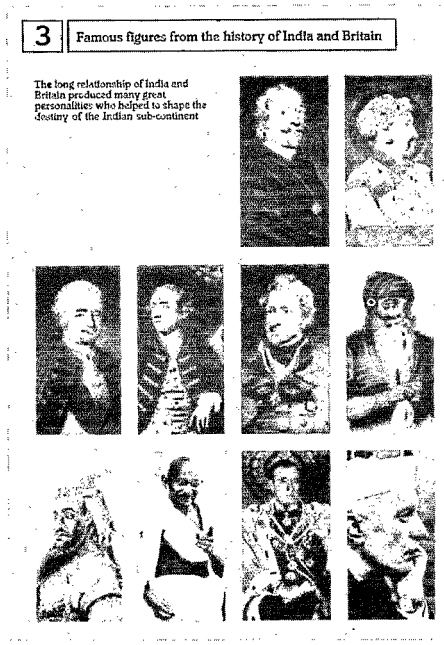
Durante los primeros tiempos de la colonización, indios y británicos confraternizaban con bastante facilidad, y muchos europeos adoptaron las costumbres y el vestido indios. La exposición mostraba el interés creciente de los recién llegados por el país. Otras escenas representaban la John Company consolidándose, prosperando, creciendo, al tiempo que el gran imperio mogol periclitaba. Otras presentaciones ilustraban los conflictos y la corrupción que caracterizaron los años de expansión de la compañía; otras, de qué modo hombres como Clive, Hastings y Cornwallis se volvieron célebres.

posición preparada por el Indian National Institute of Design y patrocinada por Air India (25 de marzo–18 de abril de 1982), fue seguida por *El dibujo industrial en la India (Design in India)*, organizada por el mismo instituto (13 de abril–23 de mayo de 1982). Esta última muestra coincidió con *Los artesanos a la obra* (*Craftsmen at work*), exposición de artesanía de Bengala y la India oriental preparada por el Crafts Council of West Bengal con la participación de ocho artesanos que hicieron una demostración de su arte al visitante. *La enseñanza en la India* (*Teaching about India*, 26–28 de mayo de 1982) ha sido la primera exposición en el Reino Unido consagrada exclusivamente al material pedagógico destinado a las escuelas indias. *Los libros indios* (*Indian books*), exposición preparada por el National Book Trust of India, se llevó a cabo del 25 de octubre al 13 de noviembre de 1982.

La India y el Reino Unido

La principal contribución del Institute of Commonwealth al festival fue la exposición completa de la rueda de la historia. El último acontecimiento representado era la llegada de los migrantes indios al Reino Unido en los años cincuenta y el papel que han desempeñado en la Inglaterra contemporánea. En esta sección, los visitantes encontraron la confirmación de una realidad más y más conocida, a saber que el aporte de la comunidad india es a la vez positivo y estimulador. Y ello tanto en el campo económico, dado que los indios y otros ciudadanos asiáticos han permitido la sobrevivencia del tradicional "pequeño almacén de la esquina", como en el de la medicina: los médicos indios desempeñan un papel clave en los servicios de salud pública, así como en la vida cultural del país, cuyo interés por la música, el arte y la danza clásica nunca ha sido tan vivo.

La India y el Reino Unido. Página de un archivo.



La India y el Reino Unido. Representación tamaño natural de un elefante expuesta en la sección "El esplendor de los mogoles". [*Foto:* Commonwealth Institute.]



Se ilustraba en forma gráfica la guerra entre el sultán Tipu, el "tigre de Mysore", y la compañía; pero la pieza maestra la constituía el célebre autómata que representaba al tigre de Tipu. Otras salas de la exposición daban cuenta de la curiosidad inicial de los europeos, que llegó a convertirse en una auténtica sed de conocimientos. Se podía asistir al desarrollo de la vida y las realizaciones de hombres como Sir William Jones, fundador de la Sociedad Asiática de Bengala, Richard Johnson, Warren Hastings y Sir Charles Wilkins. Había incluso una reconstitución del taller de imprenta de Wilkins en Hughli, el primero de la India, testimonio del vasto conocimiento de las cosas de la India en la época de la gran "exploración". Un invernáculo con plantas ilustraba el interés obsesivo de los británicos por la historia natural. Otras ambientaciones tendían a demostrar que el estudio de la vida en la India no era un proceso unívoco. A partir de 1800, se podían encontrar en el mercado europeo pinturas de artistas indios.

Otro sector de la exposición mostraba los acontecimientos que condujeron a la gran rebelión de 1857, la disolución de la compañía y el establecimiento del poder de la Corona Británica.

La penúltima sección ponía en evidencia las realizaciones de la India después de la accesión a la independencia en materia de educación, salud pública, agricultura, ciencias y tecnología, energía nuclear e investigación espacial. Ilustraba igualmente la importante posición de la India en los asuntos mundiales y su papel preponderante en el Commonwealth de hoy. En otro lugar, se podían ver ejemplos del patrimonio común a ambos pueblos en esferas tales como el idioma, la literatura, la arquitectura y el deporte.

La última sección de la exposición *La India y el Reino Unido* mostraba la situación de ambos pueblos después de una vuelta

De este modo, la última impresión que los visitantes han podido llevarse de esta exposición apasionante —y acaso la más duradera— es que, lejos de romper con los vínculos indo-británicos, la independencia de la India en 1947 agregó, por el contrario, una nueva dimensión a la relación privilegiada que une a ambos países y a sus pueblos.

Fred Lightfoot
Director adjunto del Commonwealth Institute, responsable del programa del Festival de la India

[*Traducido del inglés.*]



En la exposición *Las artes vivientes de la India*, M. Varidaj, escultor y tallador en piedra de Bangalore, trabaja con bloques de granito de este tipo. Está a punto de terminar una figura de *Surya*, el dios sol. [*Foto:* © *Serpentine Gallery.*]

ción *La India y el Reino Unido* (*India and Britain*), que se proponía relatar cuatro siglos de relaciones entre los dos países (véase el recuadro). Las piezas presentadas provenían de museos e instituciones de la India y del Reino Unido. Entre las instituciones indias se destacó la India Office Library and Records, que participó en la organización de la exposición y pudo así mostrar al público pinturas, grabados y objetos de arte que hasta entonces no había tenido ocasión de presentar.

Antiguamente, la India Office poseía un museo, The Indian Museum, desmembrado en 1879 para proveer sobre todo la sección india del Victoria and Albert Museum. Se mandaron a Kew los objetos referentes a la historia natural. Las piezas de moneda de oro y plata fueron enviadas al British Museum. Pero las piezas "ordinarias", que presentaban un considerable interés para los especialistas, así como un considerable fondo de archivos, siguieron siendo propiedad de la India Office. Como lo explicaba B. C. Bloomfield, director de la biblioteca y los archivos de la India Office:

> En todo archivista se esconde un museólogo. A ningún archivista le complace permanecer sentado sobre su montoncito de oro sin hacer más que contemplarlo. Quiere verlo utilizado. No de manera desatinada, lo que lo destruiría, sino utilizado correctamente, preservándolo para las generaciones futuras. Nuestro material no debería ser empleado con fines de propaganda política. Se trata de material neutro, pero puede tener una utilidad pedagógica, y eso es lo que buscamos. Ocasiones como éstas son raras porque la gente no sabe lo que poseemos.

Este material ya había sido prestado a exposiciones en la India y los Estados Unidos. En 1978, deseosa de organizar una exposición en Londres, la India Office Library comenzó a buscar una sala. En ese mismo momento, el Commonwealth Institute estaba tratando de montar una exposición sobre la India y la idea del festival empezaba a tomar cuerpo. Hubo, pues, tres acciones convergentes en favor de esta exposición. Paralelamente, la India Office Library era invitada a prestar material para otras exposiciones en el ámbito del festival. Dado que en cierta medida la India Office hace oficio de retaguardia del imperio británico en la India, su deseo era evitar hacer una exposición con una óptica "imperialista". Así lo señaló B. C. Bloomfield:

> Lo que queremos mostrar es la continuidad de las relaciones desde el siglo XVI hasta la llegada de los indios al Reino Unido en el siglo XX [...] así como también lo que existía en la India a la llegada de los británicos. En efecto, los manuales ingleses consignan a menudo: "los ingleses llegaron y aportaron la civilización", lo que es completamente falso. Deseamos poner de relieve las características de esos contrastes y de esos vínculos

Bloomfield se asombró asimismo de la variedad de los contactos con los colegas de los museos indios, relaciones que se establecieron con motivo de los viajes a la India realizados por los museólogos británicos para encontrar y seleccionar material. Estos contactos abrieron la vía a numerosas formas de cooperación profesional: formación, investigación, intercambio de publicaciones, etc. Además, se ha creado un vasto público nuevo, lo que estimuló a la India Office Library a ser algo más que una mera institución cultural. En este caso particular, la exposición se dirigía tanto a los adultos como a los niños de edad escolar; la experiencia del Commonwealth Institute en la materia fue inestimable para adecuar la muestra al nivel infantil. El catálogo, simple y barato, presentado en forma de carpeta con hojas sueltas, contribuyó a hacer accesible el mensaje de la exposición.

Aportar la cultura viviente al Reino Unido

La cultura popular india, su artesanía y sus estilos ricos y variados estuvieron bien representados en el festival.

Los maestros tejedores (The master weavers) exhibió en el Royal College of Arts (20 de octubre–17 de noviembre de 1982) una importante colección de textiles representativos de tradiciones seculares aún vivas.[3] La exposición del Arts Council, *Las artes vivientes de la India (The living arts of India)* llevó a Londres nueve artesanos de renombre, cuidadosamente elegidos. Estos artesanos habían dejado su lugar de trabajo habitual para instalarse dentro y fuera de las cinco galerías de arte en Inglaterra, Escocia y Gales, comenzando por la Serpentine Gallery, en el centro de Kensington Gardens, jardín público muy frecuentado de Londres (8–31 de mayo de 1982). Para poder trabajar habían traído consigo las materias primas necesarias: arcilla, granito, algodón, juncos, cera de abeja, legumbres, tierra pul-

3. Esperamos publicar, en un próximo número, un artículo sobre esta exposición.

verizada, tintes minerales y hasta un torno de alfarero. Mediante fotografías, artículos y películas, así como ejemplos y explicaciones ofrecidas por los mismos artesanos, éstos evocaron su entorno habitual, la manera de encontrar el material y las varias utilizaciones del producto de su trabajo. El decorado de la exposición estaba constituido por una hermosa presentación de objetos coloreados, religiosos y de uso cotidiano. Oxfam importó especialmente objetos artesanales de pequeño tamaño que fueron puestos en venta a precios razonables en los cinco emplazamientos de la exposición. En el catálogo de la exposición, Swatantrata Prakash ha subrayado:

Se califica a la India de país "pobre", pero es rico en pequeños lujos que contribuyen a la alegría, al color y a la espontaneidad de lo cotidiano. En la actualidad existen en la India centenares de maestros artesanos cuyo trabajo es tan bueno como el de épocas pasadas. Otras exposiciones organizadas como parte del Festival de la India de 1982 presentarán lo mejor del arte indio. La Serpentine Gallery distinguirá a aquellos que mantienen todavía vivas las tradiciones indias y garantizan un vínculo entre el pasado presentado en los museos y el presente. Cabe esperar que esta exposición dé la medida de la actividad de los artistas indios y ofrezca a los visitantes una visión colorida de las raíces de su sociedad.

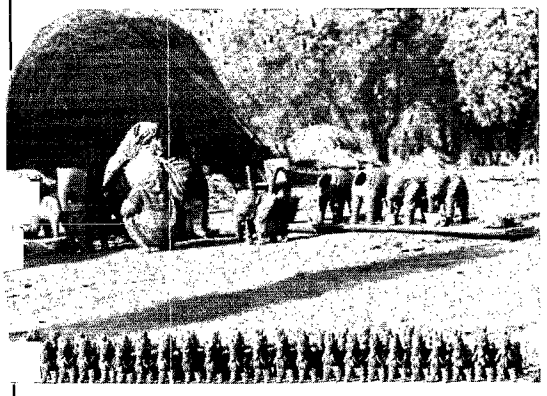
Aditi: la celebración de la vida (Aditi: a celebration of life), exhibida en el nuevo centro Barbican del 6 de julio al 1.º de agosto de 1982, ha hecho que esta visión sea todavía más vívida. Se trata de una versión ampliada y mejorada de una exposición preparada anteriormente por el arquitecto Rajeev Sethi. *Aditi* vinculaba las artes indias visuales y teatrales a la artesanía tradicional y al folklore, mostrando así a través del tiempo hasta qué punto el niño es el centro de una gran actividad creadora. En la India, todos los artistas utilizan, en algún momento, su talento no sólo para fabricar objetos para los niños sino también para celebrar las diferentes costumbres y ritos relacionados con los niños. *Aditi* estaba compuesta por diversas secciones que ilustraban el concepto de fertilidad, el matrimonio, el nacimiento y luego la educación de los niños y su inserción en la comunidad. La exposición resultó extremadamente viviente gracias a la participación de artesanos venidos con su colección de objetos de artesanía, a la presentación de objetos rituales y de imágenes multimedia. En las salas, los objetos estaban colocados junto a las personas a las cuales están destinados, lo que les otorgaba todo su sentido. En la sección consagrada al nacimiento se exhibían cunas tradicionales, sonajeros y móviles; en el centro de la sala, un grupo de mujeres confeccionaba frazadas acolchadas y vestidos para el recién nacido mientras cantaban la canción tradicional del nacimiento. En la sección reservada al mundo fantástico de la infancia se exponían títeres, máscaras y juguetes llegados de los cuatro rincones de la India. Los visitantes podían ver a los artesanos fabricar juguetes con hierbas, trapos, madera, arcilla, mientras los titiriteros cantaban historias antiguas con títeres fabricados por ellos. Así, los visitantes de toda edad y condición pudieron conocer las artes y la artesanía antiguas, las danzas y los cuentos, todo un mosaico de cultura tradicional centrado en el niño. Es innegable que exposiciones como *Aditi, la celebración de la vida, Las artes vivientes de la India* y *Vasna*



Aditi. Desfile de bodas.
[*Foto:* Barbican Center, Londres.]



Aditi, Barbican Centre. Los *mandanas menhadi* son dibujos trazados en la palma de la mano de las mujeres solteras o casadas, con excepción de las viudas. Se utiliza para ello una pasta hecha con las hojas secas de una planta. Estos dibujos son ejecutados con ocasión de ciertas fiestas, cada una de las cuales exige un motivo especial. La pasta es aplicada, en aproximadamente una hora, con una astilla seca de bambú y deja una huella que dura cerca de quince días.
[*Foto:* Barbican Center, Londres.]



Estos animales de terracota son fabricados con esmero, con el torno y a mano, por Gulab Chand, joven alfarero de Gorakhpur, Uttar Pradesh.
[*Foto:* © *Serpentine Gallery.*]

han permitido comunicar más fácilmente con un número importante de visitantes y hasta con británicos de origen indio, la mayoría de los cuales, de haber permanecido en la India, no habría visitado los museos. Sin embargo, es significativo que numerosos indios del Reino Unido, y en especial sus asociaciones culturales y comunitarias, hayan deseado desempeñar un papel más importante en la organización de la exposición y en la selección de las manifestaciones que gravitaron en torno a ella.

Es difícil afirmar de qué modo tal participación se habría traducido en la práctica; pero la necesidad implícitamente expresada en esta reivindicación fue satisfecha en cierta medida por el Festival de la India en el Reino Unido, que tuvo lugar al mismo tiempo que el festival. Reuniendo diferentes manifestaciones conexas, esta empresa paralela fue organizada por el Comité de Asociaciones y Artistas Residentes en el Reino Unido para el Festival de la India (CAAUK), un grupo *ad hoc* de artistas asiáticos y organizaciones culturales (india, pakistanesa y de Bangladesh). La coordinadora de CAAUK, la señorita Naseem Khan afirmó:

> Las comunidades asiáticas han sido relativamente numerosas aquí desde los años cincuenta, cuando la prosperidad económica era tal que el Reino Unido apeló a trabajadores indios. Primero, llegaron los hombres. Cuando se instalaron y poco a poco, gracias a una increíble capacidad de trabajo, economizaron el dinero suficiente para comprar sus propias casas, hicieron venir a sus familias. Con las familias, llegó la cultura: música, danza, artesanía. Algunos tenían hijos pequeños y fue preciso recordarles los valores que habían modelado la vida de sus padres y ancestros.
>
> La cultura vinculaba a las comunidades. Con ocasión de fiestas religiosas resurgían las danzas folklóricas de la madre patria. En los casamientos se cantaban las canciones tradicionales. Así como no había una comunidad asiática única, tampoco había una cultura única. Estaban los llegados de Bengala, de Gujarat, de Punjab y tantos otros.
>
> Es esta voz de la perennidad la que quisimos hacer oír durante el Festival de la India. Es una voz desgarradora, bella y emocionante, que da un sentido a la cultura y que los museos no siempre pueden mostrar. Sin esta voz vivificada por el festival, el público británico no hubiera tenido la posibilidad de comprender, aunque más no fuera un poco mejor, los diferentes pueblos que viven entre ellos. El peligro de tal festival, colosal y espléndido, es que puede echar sombra y empañar lo que lo rodea.[4]

Numerosos visitantes, británicos o indios, museólogos o no, trataron de medir el impacto social que el festival tendría a largo plazo. Una vez devueltos los objetos a su lugar habitual, ¿la memoria de los visitantes conservaría algo más que el placer estético o intelectual que les han procurado exposiciones bien concebidas y soberbiamente instaladas?

En esto reside la gran originalidad del festival. Permitió lo que las exposiciones temporarias sólo permiten raras veces: las exposiciones del festival plantearon sin ambigüedad la cuestión del papel de los museos en la comunidad como factores de educación informal y de relaciones sociales. Numerosos indios del Reino Unido, por ejemplo, no habían visitado nunca antes el British Museum o el Victoria and Albert Museum. El festival ha contribuido a que estos museos, imponentes e inalcanzables, se hayan vuelto más accesibles, experiencia que ha sido extremadamente enriquecedora para muchas personas de origen indio.

Pero lo que es aún más importante, como lo ha observado Ramnikal Solanki, redactor del *Garavi Gujarat*, diario escrito en guzerato y en inglés cuyas oficinas se encuentran en Londres y que tiene en su haber quince años de publicación, se puede abrigar la esperanza de que

> una vez abierta esta ventana sobre la cultura india, el pueblo británico adquirirá una comprensión positiva de sus conciudadanos asiáticos y, claro está, de los ciudadanos de todas las demás regiones del mundo. El peor obstáculo es el enemigo interno, la duda y el miedo provocados por la ignorancia. Si este festival contribuye a disipar esos espectros, habrá hecho mil veces más y mejor que miles de reproches, sermones, críticas y reglamentos.[5]

Para los museos y los especialistas que participaron en él, el festival ha abierto una vía llena de promesas hacia nuevas formas de cooperación. Si, como numerosas personas lo desean fervientemente, el Festival Trust sigue existiendo, a ejemplo de la asociación que financió el Festival del Mundo Islámico en 1976 (véase *Museum*, vol. XXXIII, n.º 4, p. 249-250), podría ofrecer los medios financieros y aportar nueva vida a las relaciones culturales que el Festival de la India ha favorecido con tanto éxito.

El redactor jefe

4. Extracto de su artículo "More than one festival", *What's on in London*, 19 de marzo de 1982, p. 45.

5. Extracto de su artículo publicado en *Garavi Gujarat*, 27 de marzo de 1982.

La organización de una gran exposición

George Michell

Nació en Australia. Es arquitecto e historiador de la arquitectura, coordinador de los estudios de arquitectura oriental en la Architectural Association de Londres y corredactor jefe (con Dalu Jones) del *Art archeology research papers* (AARP). Es autor de numerosas publicaciones, entre otras *Early Western Chalukyan temples* (Londres, AARP, 1975), *The Hindu temple* (Londres, Elek Books, 1977). Ha publicado *Architecture of the Islamic world* (Londres, Thames and Hudson, 1978).

La exposición de las más hermosas esculturas de piedra o metal y de miniaturas provenientes de colecciones indias y británicas, organizada en la Hayward Gallery, constituyó sin duda el punto culminante del Festival de la India que tuvo lugar este año en Londres. Más de las tres cuartas partes de las piezas presentadas provenían de la India, y la mayoría de ellas se exhibía por primera vez en el extranjero. Asimismo, el público pudo descubrir algunos de los tesoros, escondidos en las reservas de los grandes museos del Reino Unido. Una exposición de esta envergadura requiere inevitablemente un importante trabajo de preparación y de coordinación. Se necesitaron casi tres años para definir el contenido de la exposición, seleccionar las piezas, negociar los préstamos, transportarlas a Londres y, finalmente, instalarlas en la Hayward Gallery. En su artículo, Kapila Vatsyayan explica que desde el principio las autoridades indias quisieron que esta exposición diera a conocer las principales ideas y mitos que inspiran el arte indio y que ilustran de manera visual la religión y la filosofía de la India. Solamente así, pensaban, esa gran variedad de pinturas y esculturas podría alcanzar una significación para el gran público que, en su mayoría, no está familiarizado con el arte indio. El primer problema que se planteó consistió pues en decidir cuál sería el contenido temático de la exposición.

En 1979 se formó en Londres un comité patrocinado por el Arts Council del Reino Unido, instancia responsable de la organización de la exposición. Se discutió un proyecto de programa temático y se elaboró un primer esbozo de organización. Al mismo tiempo, se creó en Nueva Delhi un comité bajo la tutela del Ministerio de Educación y de Cultura, organismo indio encargado de coordinar los préstamos. Las propuestas presentadas al comité de Londres a propósito de la selección de los temas fueron objeto de un examen minucioso en Nueva Delhi y, a principios de 1980, los miembros de ambos comités intercambiaron puntos de vista. Los expertos indios manifestaban un interés especial por una concepción global que permitiera poner en evidencia, a través de sus diferentes aspectos, la unidad fundamental del arte indio. La señora Vatsyayan sugirió la progresión que debía seguir la organización temática. A medida que estas orientaciones se precisaban, resultó evidente que el comité indio deseaba poner de relieve la dimensión trascendente del arte indio. Por su parte, los británicos estaban fundamentalmente preocupados por comunicar este concepto al público, a menudo mal informado, sin descuidar por ello la historia del arte (cronología, estilo, etc). Esta voluntad de situarse en la perspectiva de la historia del arte se debía tal vez a la tradición que lleva a organizar exposiciones de pintura y escultura mediante una fórmula estrictamente cronológica, susceptible de mostrar el desarrollo de un estilo, ya sea de un artista en especial o de un grupo de artistas. En realidad, algunos representantes del Reino Unido consideraban esta presentación como el único método "serio" capaz de dar a conocer una tradición artística totalmente extranjera. Sin embargo, se respetó el deseo de los expertos indios de realizar una presentación temática y, a partir de ese momento, se dio prioridad a la definición de los temas característicos del arte indio y se decidió mezclar esculturas y pinturas de épocas y regiones diferentes. Así, las materializaciones de un mismo tema, fuese mediante cerámicas, bronces o témperas, procedentes del norte o del sur, del siglo VIII o del siglo XVIII, iban a ser expuestas conjuntamente. Se esperaba de este modo poder mostrar la unidad fundamental del arte indio.

De la concepción a la museografía

El examen de las diferentes exposiciones de arte indio organizadas en la India o en el extranjero mostró que nunca antes se había intentado una experiencia de este tipo. La concepción de esta exposición resultaba, pues, algo radicalmente nuevo. Como no cabía esperar que ambos comités, el de Londres y el de Nueva Delhi, se pusieran de acuerdo en cuanto al detalle de los temas que se deberían abordar, Kapila Vatsyayan se convirtió en la fuerza directriz que iba a orientar la exposición.

Durante el periodo preparatorio insistió en que se adoptara una estructura conceptual determinada y supo estimular de manera durable a todos cuantos estaban empeñados en el proyecto.

Una vez puesto a punto este programa temático, apareció una dificultad importante. ¿Cómo una exposición concebida en abstracto podía encontrar su lugar en la Hayward Gallery, conocida por su escasa funcionalidad y por su iluminación insatisfactoria? En efecto, esta galería ofrece un conjunto de espacios a niveles diferentes y concebidos de manera rígida. Las salas no podían ser reunidas puesto que se encontraban en pisos diferentes y estaban separadas por escaleras, alturas de cielorraso desiguales, etc. Por ello, cualquier exposición organizada en este lugar debe inevitablemente dividirse en varias secciones que corresponden a los diversos espacios. En estas condiciones, el programa temático debía ser reajustado en función de las características espaciales de la Hayward Gallery. Se decidió, pues, que las secciones de la exposición sobre el budismo y el jainismo, así como las representaciones del dios Siva, debían ser instaladas en las áreas más espaciosas y de mayor altura, dada la dimensión de las esculturas de piedra. Por el contrario, se pensó que la colección de pintura consagrada a la vida en la corte ganaría si se la mostraba en un espacio de menor altura. En cierto modo, el programa temático previsto para la exposición podía adaptarse a la disposición arquitectónica de la Hayward Gallery, pero, en realidad, la adaptación no fue empresa fácil. Por ejemplo, algunas progresiones conceptuales de la exposición —tales como la articulación entre la naturaleza y el hombre— exigieron una concepción particular de la presentación.

La selección de las obras

Para que la organización de la exposición pudiera seguir adelante fue preciso establecer una lista de préstamos posibles, tanto de esculturas como de pinturas. A comienzos de 1980, dos equipos británicos viajaron a la India para efectuar un estudio sistemático en diversas regiones del país. Yendo de museo en museo, estos equipos reunieron documentación y fotografiaron las esculturas y los cuadros más significativos. El comité indio preconizó que se seleccionaran sólo obras de primera calidad y que entre éstas se retuvieran las obras maestras menos conocidas y, en lo posible, esculturas recientemente descubiertas o poco conocidas o que hasta entonces no se habían exhibido en el extranjero. Los miembros del comité subrayaron la importancia de los museos de sitios arqueológicos de diferentes regiones del país y de las ricas colecciones privadas de miniaturas. Un equipo especialmente encargado de las esculturas, dirigido por Dalu Jones y por el autor de este artículo, y otro grupo conducido por Robert Skelton, director del departamento de la India en el Victoria and Albert Museum, que se dedicó más especialmente a la pintura, viajaron a la India a principios de 1980. Ello permitió reunir documentación acerca de más de mil cuadros y esculturas. Ya en el Reino Unido, se repitió la misma operación para repertoriar las colecciones de Londres, Oxford, Cambridge y la de Dublin, en Irlanda, principales centros donde se encuentran expresiones del arte indio.

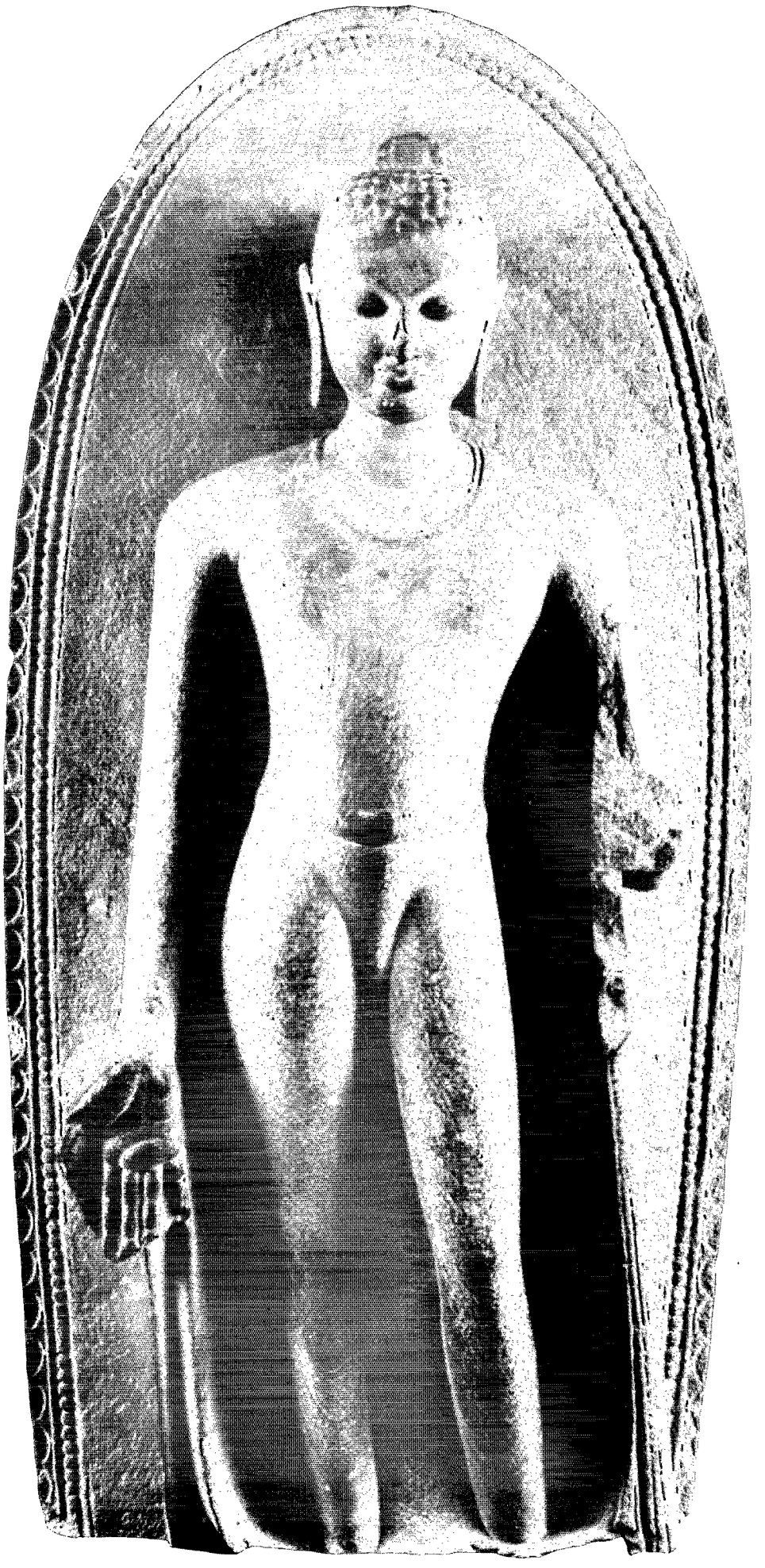
A mediados de 1980, llegó el momento de examinar minuciosamente el material y operar así una selección que pudiera satisfacer a la vez los imperativos del programa temático y las limitaciones de la Hayward Gallery. Se estableció en Londres una lista provisional y se la envió a Nueva Delhi para su aprobación. En el mes de agosto, el proceso había avanzado lo bastante para poder viajar de nuevo a la India y discutir acerca de las razones de tal selección. Felizmente, el comité indio aprobó casi las tres cuartas partes de nuestras propuestas; para la cuarta parte restante sugirió reemplazos.

El paso siguiente consistió en tomar contacto con las personas que podían prestar obras, tanto en la India como en el Reino Unido, y tratar de persuadirlas de que se separaran temporariamente de sus tesoros. En la India, esta tarea estuvo principalmente a cargo de Kapila Vatsyayan quien, casi como por milagro, logró que se prestaran obras en la casi totalidad de las regiones del país. El National Museum de Nueva Delhi se encargó de coordinar estos préstamos y reunió las piezas antes de que fueran embaladas y enviadas a Londres. Enviar las obras a Nueva Delhi planteó problemas extremadamente complejos: se necesitaron diecisiete días para transportar una obra del museo de sitio de Karnataka, que se encuentra bastante alejado de la carretera y a 1.500 kilómetros de Nueva Delhi. Otra escultura, una gigantesca figura de Siva, fue transportada en camión desde Assam, al este del país, hasta Nueva Delhi, lo que representa más de tres semanas de viaje. Numerosos museos se encuentran alejados de las rutas principales, en las cercanías de sitios arqueologicos o en el interior de templos célebres. Nunca hasta hoy se había intentado reunir esculturas y pinturas provenientes de tantas regiones de la India. La mayoría de estas obras no habían sido nunca vistas, ni siquiera en Nueva Delhi. Cabe agregar que nunca antes se había contado con los medios técnicos de que se dispone en la actualidad para levantar y embalar las esculturas.

Durante los dieciocho meses siguientes, el National Museum de Nueva Delhi envió informaciones a los comités de Londres sobre las esculturas o pinturas cuyo préstamo había sido aceptado o rechazado. Una de las dificultades consistió en poder seguir de cerca la situación, ya que frecuentemente se agregaban a la lista obras de reemplazo. También debían enviarse informaciones a Nueva Delhi sobre las piezas provenientes del Reino Unido para que, también en este caso, nuestros colegas pudieran reconsiderar la situación. Puesto que la exposición había sido concebida de manera temática, se decidió que debían mostrarse algunas expresiones esenciales del arte indio, mientras que otras serían facultativas. Sin embargo, se deseaba que la variedad de las piezas presentadas fuera lo más amplia posible. Aun cuando para el especialista hubiera parecido interesante poseer una media docena de muestras o más de un estilo escultórico particular del arte indio —por ejemplo, un aspecto específico de un dios o de una diosa— se creyó preferible mantener el criterio de la diversidad. Por ello, cuando el número pareció excesivo, se eliminó de la lista un cierto número de esculturas y pinturas o, por el contrario, se decidió agregar algunas a último momento para reemplazar una obra que, por una razón u otra, no se podía mandar a Londres.

Problemas concretos y recompensas inesperadas

Uno de los problemas que debió afrontar el comité de Londres, particularmente el arquitecto de la exposición, Ross Feller, y los responsables del catálogo, fue la carencia general de documentación. Dado que algunas piezas agregadas a la lista no habían podido ser vistas en la India por el equipo británico que había viajado al comienzo de la operación, en ciertos casos la documentación era inexistente. En realidad, algunas esculturas y pinturas no habían sido nunca vistas en Nueva Delhi hasta su llegada al National Museum para ser embaladas y enviadas por avión. De ahí que no se las había podido fotografiar y medir de manera conveniente. Algunas llegaron tan tarde que no fue posible re-



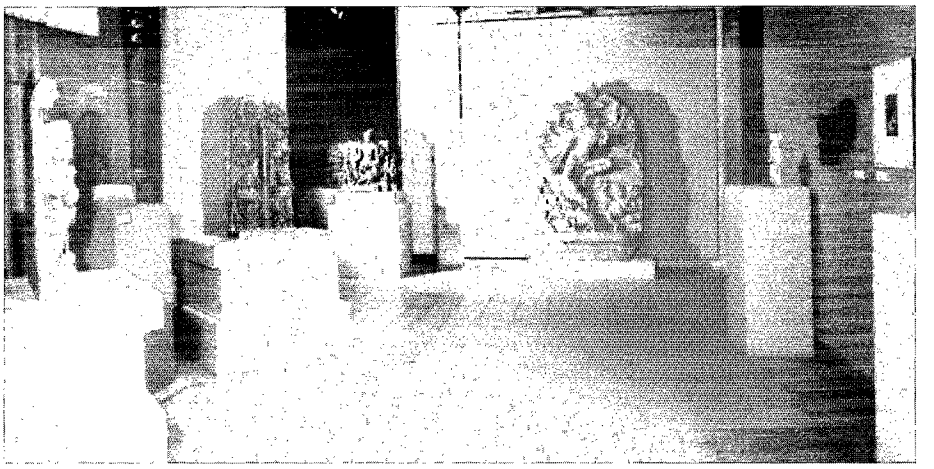
A imagen del hombre. El Buda. Periodo gupta (siglo VI D. C.). Altura: 105 cm. Archeological Museum, Sarnath, 5512. [*Foto:* © The Arts Council of Great Britain.]

producirlas en el catálogo. En especial, se deploró la ausencia de documentación de aquellas piezas que provenían de museos alejados y que se acababan de descubrir. Sin embargo, la documentación fotográfica que, pese a todo, llegó a Londres, fue utilizada posteriormente.

Durante la instalación de la exposición fue preciso modificar en parte la disposición inicial así como el concepto temático. En efecto, ciertas piezas que nunca habían sido mostradas requerían instalaciones diferentes de las imaginadas al comienzo. Para poder ser contemplada, una escultura del siglo VI proveniente de Aihole debía guardar una distancia mínima con respecto a otras esculturas más antiguas. Una vez reunidas en Londres, los diferentes tonos de las miniaturas provenientes de diversas colecciones obligó a considerar de nuevo la presentación. Algunos de los temas que en un contexto teórico aparecían muy claros —por ejemplo "El hombre en el cosmos" o "Las cuatro finalidades de la vida"— en la realidad resultaron muy difíciles de ilustrar con los elementos de que se disponía. Pero la instalación también reservó felices sorpresas. Nadie hubiera podido imaginar que un bajorrelieve budista del siglo II, el detalle de un templo hindú del siglo XII, una piedra grabada proveniente de una arquitectura musulmana y una acuarela de fines del siglo XVIII hubieran podido ser presentadas conjuntamente para ilustrar el naturalismo fundamental del arte indio en la pintura de la flora. De ahí que esta exposición deparara sorpresas incluso a los especialistas indios llegados a Londres para participar en las manifestaciones culturales. Con sorpresa y alegría pudieron ver reunidas de este modo obras conocidas y desconocidas. Aun ciertas obras provenientes de las colecciones británicas, al cambiar de contexto, fueron percibidas de manera diferente. Este diálogo entre esculturas y cuadros de orígenes diversos fue la mejor recompensa de la exposición.

Pero si consideramos en su conjunto los tres últimos años de trabajo necesarios para organizar esta exposición, debemos reconocer que la colaboración auténtica y cordial que se estableció entre los comités de Nueva Delhi y Londres así como los contactos que se fueron estrechando entre los especialistas de ambos países constituyen el logro más duradero. Contrariamente a lo que sucedía en el pasado con ocasión de la organización de exposiciones de arte indio, este esfuerzo se caracterizó por una real voluntad de superar el abismo que existe entre las percepciones que los indios poseen de sus expresiones visuales y las que de ellas posee el extranjero. En cierto modo, la percepción india está determinada por los textos sánscritos y centrada en la identificación precisa de una iconografía sagrada. Por el contrario, el punto de vista occidental se sitúa probablemente más en una perspectiva "de historia del arte", es decir, acuerda mayor importancia a la cronología y al estilo. Del mismo modo, la percepción del especialista en arte indio era probablemente diferente de la del visitante de museo, mal informado pero curioso. Es de desear que esta primera experiencia abra próximamente el camino a muchas otras tentativas de acercamiento entre los pueblos.

[*Traducido del inglés*]



Los avatares de Visnú en la sección "El orden cósmico".
[*Foto:* Prudence Cummings, The Arts Council of Great Britain.]

"A imagen del hombre": notas del arquitecto

Ross Feller

Estudió arquitectura en la Universidad de New South Wales, Australia, y en la Architectural Association, Londres. Efectuó investigaciones sobre la arquitectura de interiores de las casas islámicas de la India, Egipto y Kenya. Subdirector de *Architectural Design Magazine* (1978). Dirigió en 1980 un estudio de un conjunto arquitectónico en Vijayanagar (Hampi), India. Fotógrafo del equipo del AARP, se le encomendó el inventario de las esculturas de las colecciones públicas indias para el Festival de la India. En junio del mismo año, el Arts Council del Reino Unido lo nombró arquitecto de la exposición *A imagen del hombre.* En 1981 organizó la instalación de las obras maestras islámicas de la Chester Beatty Library de Dublin en la Leighton House de Londres. Es profesor de arquitectura de interiores en la facultad de arquitectura de la Universidad de Sydney, Australia. Ha publicado dibujos y croquis en varias revistas de arquitectura.

Cuando acepté preparar la instalación de la exposición *A imagen del hombre* se me previno que probablemente sólo a última hora se conocería el número exacto de pinturas y esculturas. La organización debía pues dar prueba de una cierta flexibilidad. Si bien es cierto que esta advertencia se reveló profética en los hechos, no es menos cierto que la exposición constituyó un monumento a la gloria de la buena voluntad y la cooperación que permitieron la reunión de obras maestras provenientes de colecciones dispersas en la India y el Reino Unido.

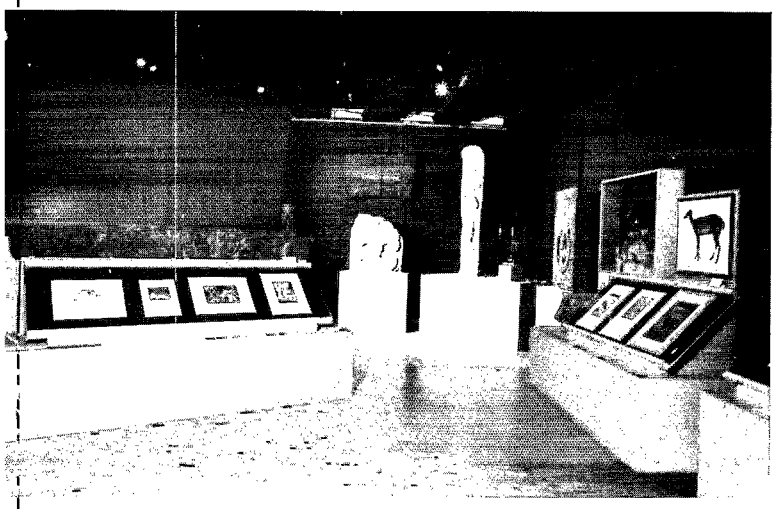
Con entusiasmo y destreza el departamento artístico del Arts Council del Reino Unido y el Ministerio indio de Educación y Cultura establecieron y nutrieron este espíritu de cooperación durante las tareas de selección y organización del material. Su decisión de reunir pinturas y esculturas y de preferir una progresión temática en lugar de la tradicional presentación cronológica les planteó no pocos problemas. La determinación del título y orden exacto de las secuencias suscitó un debate apasionado entre los numerosos especialistas llegados para seleccionar y registrar las piezas destinadas a la exposición. Algunos organizadores estaban a tal punto interesados en el orden de presentación obra por obra que, por momentos, me preguntaba si no convendría poner las esculturas en el corredor de un aeropuerto y hacer desfilar al público sobre un tapiz rodante...

Al mismo tiempo que me informaba sobre las piezas que serían exhibidas, trataba de satisfacer los deseos de los organizadores en materia de utilización de las cinco salas de la Hayward Gallery. Provisto de un juego de planos del museo y de una lista provisional de trescientos objetos —que más tarde llegaron a ser quinientos—, me impuse la tarea de determinar a cuáles de los nueve temas y de los sesenta subtemas definidos por los especialistas estarían reservados los diversos espacios de la galería.

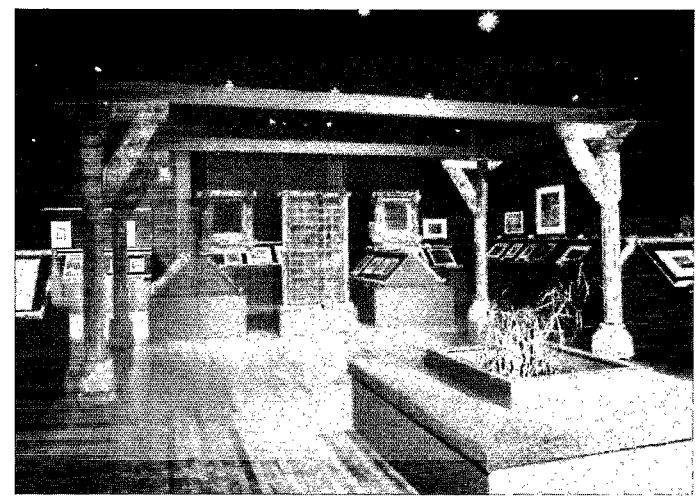
Tenía presente la necesidad de espacio de cada objeto calculado en función de su mayor dimensión y, así, pude evaluar las necesidades de espacio de secciones enteras y compararlas con el espacio real disponible. Este método evitó que nos ocupáramos —y nos preocupáramos— de dimensiones complejas en las primeras etapas de la programación de la instalación.

Por ejemplo, cada una de las secciones tituladas "Revelación" y "Adoración" comportaban unos treinta objetos, pero las listas dactilografiadas no daban la menor indicación sobre sus respectivos tamaños. Me bastó referirme a la "nece-

A imagen del hombre. La sección "El mundo natural".
[*Foto:* Prudence Cummings, The Arts Council of Great Britain.]



La sección "La vida en la corte".
[*Foto:* Prudence Commings, The Arts Council of Great Britain.]



sidad" de cada pieza para identificar las pequeñas piezas destinadas a las vitrinas (donde iban a ser agrupadas para reducir el número total de vitrinas) y reconocer rápidamente las esculturas más grandes y más voluminosas. Pude así prever que la sección "Revelación" requeriría tres veces más espacio que la sección "Adoración".

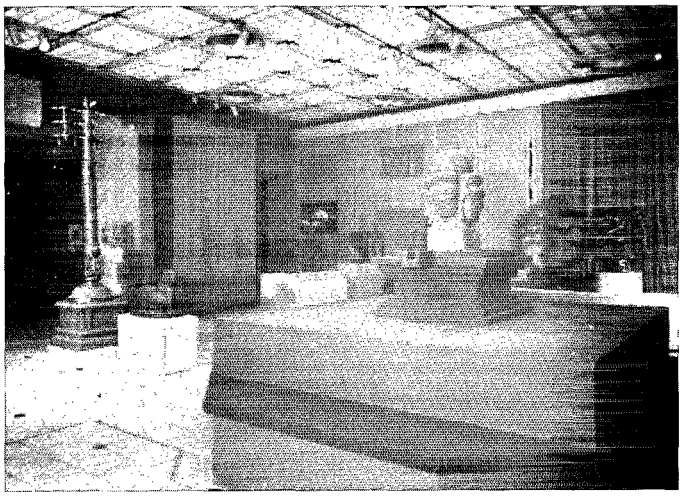
La Hayward Gallery sólo dispone de dos salas de gran altura (la 3 y la 4), una por piso. Dado el tamaño y el volumen de las obras que ilustrarían los temas 7 y 9, me pareció lógico organizar el recorrido de modo que "Revelación" y "Mitología de Siva y la diosa" se encontraran precisamente en estas dos salas.

Luego fue necesario decidir de qué modo repartir las demás secciones en los espacios restantes a fin de respetar la cohesión de la progresión sinóptica. Con la ayuda de dos entusiastas auxiliares, construimos una maqueta a escala 1/50 de cada una de las piezas así como del interior de la Hayward Gallery. Estos modelos reducidos fueron extremadamente útiles ya que nos permitieron ensayar estrategias alternativas con respecto a las composiciones y contrapuntos, y colocar en los puntos importantes del recorrido los momentos clave de la exposición. Esta etapa consumió dos meses de trabajo.

Una vez lograda la instalación más racional, me dediqué a traducir mis ideas en dibujos, preparando así la repartición de las obras y la configuración que deseaba darles. Para aportar a mis dibujos importantes elementos geométricos que reforzarían los conceptos en torno a los cuales se organizarían los temas, me basé en la experiencia adquirida en la India.

Decidí pues que la exposición comenzara en el largo espacio de la galería 1 y dividí la sala en dos para crear un contraste entre una presentación "orgánica" para la naturaleza y un orden "racional" para el hombre. Para la naturaleza (temas 1–3) empleé tonos pardos; la presentación quedó configurada según la forma de un loto colocado en el centro del espacio y cuyos "pétalos" formados de racimos de objetos partían de un vacío central. A medida que el dibujo se desarrollaba, el "loto" se curvaba hasta que las subespecies encontraban su propio equilibrio. El color empleado para el hombre (temas 4 y 5) fue el rojo. Para la presentación, me basé en el tema "Las cuatro finalidades de la vida". Con las tres preocupaciones terrestres hice un triángulo, sobreentendiendo que la cuarta finalidad (*moksha*: liberación) constituía el árbol central o, en términos tridimensionales, la cumbre invisible de su relación tetraédrica. En el mismo eje, las pinturas y las pequeñas esculturas referentes a "La vida en la corte" fueron dispuestas en cámaras instaladas, según el orden reglamentario, alrededor de un patio. Este patio estaba ornado de columnas gujarati esculpidas, una puerta y ventanas traídas de la India. En el centro, una fuente y una banqueta ofrecían al público un lugar de descanso.

Siva y la diosa.
[*Foto:* Prudence Cummings, The Arts Councils of Great Britain.]



Miniaturas que ilustran "La mitología de Visnú".
[*Foto:* Prudence Cummings, The Arts Council of Great Britain.]



Para acceder de este espacio al entrepiso donde estaba instalada la sección "Adoración", fue necesario agregar una nueva escalera. Por suerte, este tema comprendía esencialmente pinturas y pequeñas esculturas y se prestaba al estrecho espacio en forma de U que se le había atribuido.

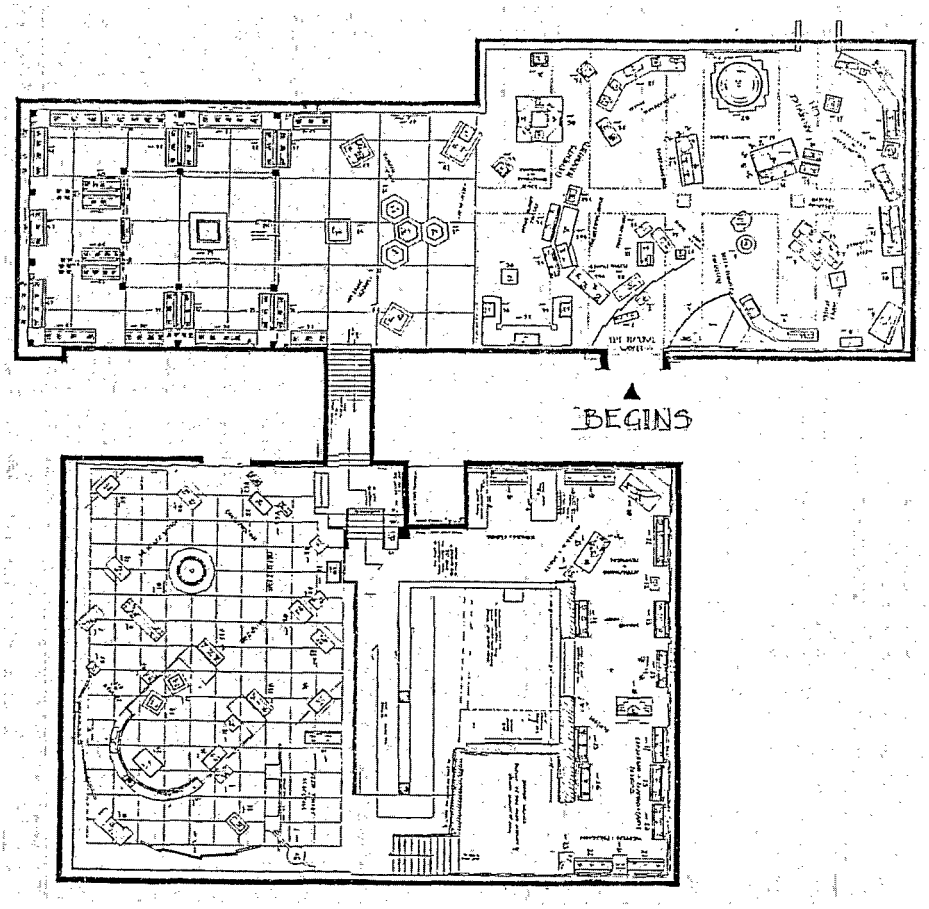
Para la sección "Revelación" creé un cerramiento absidal en el eje de la diagonal de la galería 3. Las fotografías de un retrato y unas balaustradas del sitio búdico de Sanchi creaban una sensación de *pradaksina*[1] e indicaban el itinerario para acceder al centro de la galería alrededor de la cual estaban expuestos las subsecciones "Meditación", "Salvación", etc. En este espacio se encontraba un asiento en forma de *chakra* terminado por un *stupa*.

Como introducción a los cultos hindúes dominantes, en el primer piso, en el corredor que reúne las galerías 4 y 5, coloqué la sección "El orden cósmico". La galería 5, larga y baja, se prestaba a una instalación lineal de los avatares de Visnú. Al invertir el orden de la evolución, esperábamos conducir al público británico de las encarnaciones humanas accesibles tales como la de Krisna y Rama a la apariencia más primaria del hombre asociada con el océano cósmico. Para este espacio, el color azul se impuso. Incorporamos jardineras con jazmines al arreglo de esta sala y, para llamar la atención de los visitantes sobre la imagen más importante, instalamos una banqueta ante una de las ventanas.

La exposición terminaba con "Siva y la diosa" en la galería 4. Los objetos expuestos, que reflejaban los efectos recíprocos de los contrarios en las parejas masculino/femenino y creación/destrucción, estaban dispuestos alrededor de un mandala. El color de esta sala evocaba esos momentos intermediarios en que la noche sucede al día, la luminosidad anaranjada del crepúsculo y del amanecer.

En septiembre de 1981 (yo disponía aún de siete meses) viajé a la India para cerciorarme de la selección de las esculturas y del pedido de los tres mil metros de tela necesarios para recubrir la Hayward Gallery. Al visitar el National Museum de Nueva Dehli, me impresionó la organización creada para coordinar los pedidos de préstamos y transportar objetos que pertenecían a colecciones dispersas en toda la India. Se trataba de una fastidiosa sucesión de operaciones: oficializar los acuerdos, anotar las dimensiones, el peso, realizar informes sobre el estado de las piezas, fotografías, etc. Todas estas informaciones debían ser transmitidas de inmediato a Londres para que las personas que trabajaban en los catálogos cumplieran con los plazos impuestos por la imprenta. Este proceso desembocó en una serie de "últimas listas", de las que se publicaron cuatro a intervalos de una semana. Durante los meses siguientes, cada nueva lista se convirtió para mí en una obsesión. Se las establecía en función exclusiva de la llegada de nuevas piezas: necesité varios días para identificar aquellas que se habían agregado o suprimido, las que habían sido objeto de una modificación

1. Ritual consistente en caminar en torno de un objeto, lugar o persona venerados, dejándolo siempre a la derecha, señal de extremo respeto.

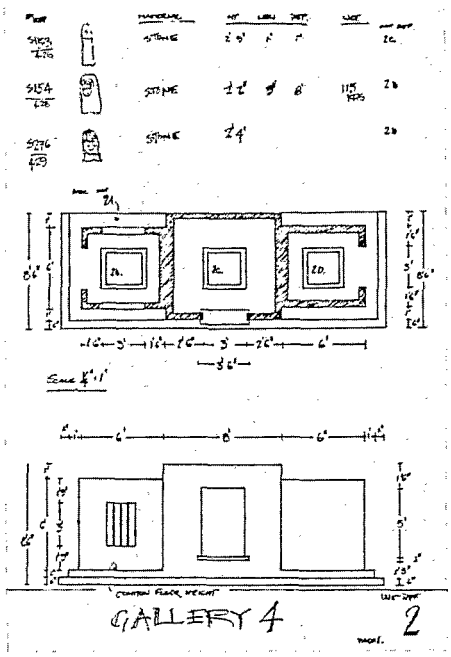


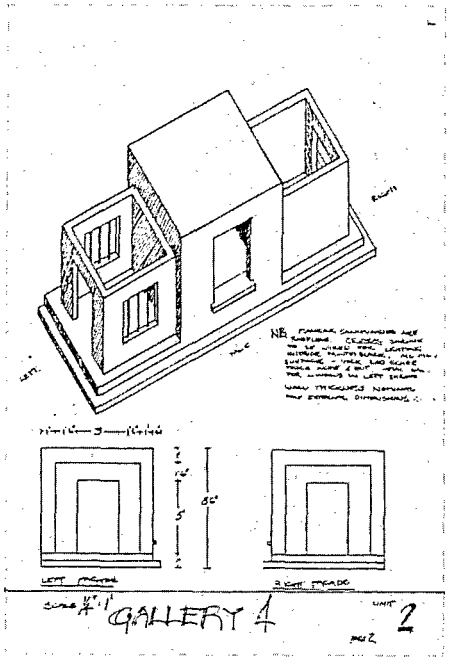
Agrupaciones, contrapuntos y momentos culminantes del itinerario: plano de los niveles inferiores de la exposición. La disposición y los colores fueron diferentes para cada sección.
[*Dibujo:* Ross Feller.]

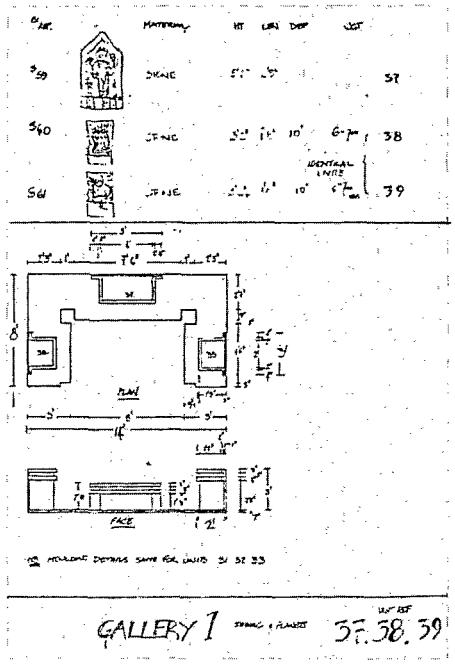
en la cronología o que tenían relación con los datos básicos que figuraban en las listas precedentes.

En Londres, debí dedicarme a la tarea de prever pedestales o soportes para cada obra. Sólo tenía una vaga idea de las verdaderas dimensiones de las pinturas. A menudo, se las había omitido o se había confundido la longitud con el ancho. Y aun si se nos habían dado las dimensiones, nunca sabíamos con certeza si éstas correspondían a la sola imagen o al contorno global. Para simplificar el problema, preví una serie de planos inclinados de madera de dimensiones normalizadas, cortados en longitudes modulares de diez, quince y veinte centímetros, lo que era suficiente para exponer la mayor parte de las miniaturas. Las pinturas más grandes se colgaban directamente de las paredes o bien de elementos de dimensiones apropiadas sujetos a los cimacios. Este sistema resultó práctico y, en el momento de la instalación, nos permitió una gran libertad para agrupar secuencias de cuadros que guardaran cierta armonía. A veces, un mínimo error cometido al comunicar las dimensiones producía resultados sorprendentes; tal fue el caso con las medidas de un cuadro de Durga proveniente del Victoria and Albert Museum. Cuando este cuadro apareció en una lista, cambié la disposición prevista para asignarle un espacio digno de un cuadro de dos metros cuadrados y dibujé un marco apropiado, todo ello para descubrir, cuando el cuadro llegó a la galería que, en realidad, sólo medía ¡veinte centímetros cuadrados!

Me pareció difícil reducir el número de los diferentes pedestales. Desde el principio quise que el pedestal tuviera relación con el contexto original de la escultura: un fragmento arquitectónico que se mostraría tal cual o una serie de molduras apropiadas a fin de evocar el emplazamiento original de las divinidades. Los fabricantes de los pedestales se interesaban más por el peso del objeto que éstos tendrían que soportar que por su ubicación en el esquema final. Me resultó más fácil dibujar los trescientos pedestales en el orden que guardarían en la exposición e integrar grupos de soportes en función de su altura o según las molduras. Considerando que esta responsabilidad me incumbía reproduje cada uno de los dibujos A4 y los repartí según dieciséis tipos de forma genérica







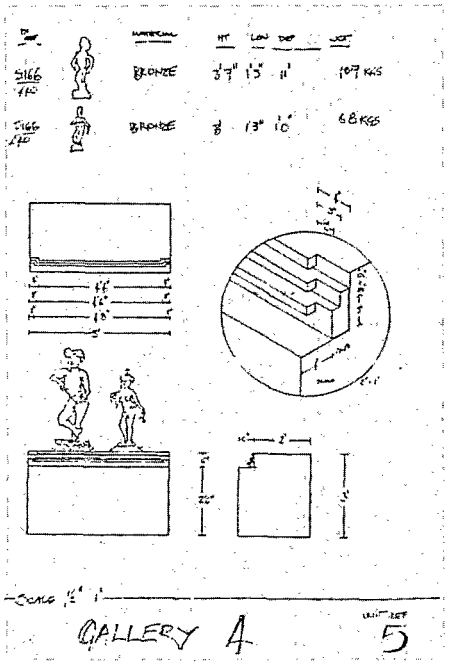
Hoja escapada de un archivo de decorador. [*Dibujo:* Ross Feller.]

(por ejemplo: simples, recortados, de escala, con apoyo, las diversas molduras, las vitrinas, etc.) Así, Beck y Pollitzer, encargados de la fabricación, pudieron fabricar los pedestales en serie en un tiempo récord.

A principios del mes de febrero, comenzamos la instalación. Todas las operaciones se hicieron simultáneamente: fijación de la tela a las paredes, instalación y pintura de los pedestales, búsqueda de determinadas esculturas en una fila interminable de cajas anónimas. Al organizar las tareas de instalación, difícilmente hubiéramos imaginado que nos encontraríamos en semejante caos. A veces, había hasta cuarenta personas trabajando, incluido el personal de la aduana que debía asistir a la apertura de la mayor parte de las cajas. Coordinar el trabajo de los obreros para liberar el paso a las grúas mecánicas era una verdadera pesadilla. Algunas esculturas permanecieron en sus cajas durante una semana, lo que impedía trabajar a los tapiceros, mientras que en otro lugar de la galería un equipo batallaba por retirar de su embalaje grandes esculturas de piedra. A esos hombres y a sus homólogos del National Museum de Nueva Delhi (que embalaron los objetos), a su cuidado y atención, se les debe el que ninguna pieza se haya visto dañada durante este largo viaje.

En la última etapa, si la exposición pudo ser montada con éxito, fue gracias a la capacidad de Peter Smith y sus ayudantes para resolver rápidamente los problemas. Como los elfos que cosían zapatos durante la noche, corrían de aquí para allá, preparaban los niveles, las fijaciones, las trabas e instalaban obras por todas partes a la vez como por arte de magia. Para algunas de esas obras necesitaron varios días; por ejemplo, en el caso del soberbio león rugiente de Konarak, cuando uno de los guardianes de tamaño natural tuvo que ser colocado en un pedestal situado fuera del alcance del ascensor, fabricaron un juego de rodillos, construyeron un puente provisional e hicieron que la obra se deslizara hasta llegar a su lugar.

Las esculturas de base plana eran poco numerosas. La mayor parte de ellas estaba provista de una especie de pinza que las fijaba a la fachada de un templo. Otras, no eran sino fragmentos, bustos, etc. Perdida la parte inferior, se planteaba una vez más el eterno problema estético de cómo mostrar una escultura



sobre un pedestal. En la India, las esculturas están a menudo fijadas con cemento al interior del pedestal, lo que les hace perder de quinze a treinta centímetros. Desde el comienzo de la fase de planificación, previ ese problema y decidí emplear arena para disimular el inevitable muestrario de cuñas y pinzas. Un estrecho vidrio colocado delante de la cara anterior del pedestal dejaba ver la arena en corte, mostrando así que la parte inferior perdida de una escultura no estaba rota en realidad sino provisionalmente enterrada en el pedestal.

Durante las últimas semanas de la exposición, hizo su aparición un grupo de trabajadores voluntarios y no fue raro ver a personas fuera de lo común manejar la escoba o la plancha.

Ahora que la exposición está instalada y pongo orden en mi escritorio después de quince meses de trabajo, no salgo de mi asombro ante la osadía del proyecto inicial y la devoción y el entusiasmo de los que, tanto en la India como en el Reino Unido, contribuyeron al éxito de esta empresa extraordinaria. Yo, que no soy sino uno de los numerosos eslabones de la cadena organizativa, reuní más de tres mil reproducciones fotográficas. Pienso en el volumen total de papel que circuló de un extremo a otro de esta cadena durante estos dos últimos años.

[*Traducido del inglés*]

Grace McCann Morley

La realización de una gran idea

La exposición *A imagen del hombre*, percepción india del universo a través de dos mil años de pintura y escultura, logró reunir obras de alto nivel artístico tomadas en préstamo a colecciones públicas y privadas del Reino Unido y de todas las regiones de la India. Pero, además, esta exposición presentó los objetos de manera inhabitual para los visitantes occidentales.

Esa opción fue deliberada. Como ya lo indicó Kapila Vatsyayan en su artículo, la exposición fue organizada según un plan temático. Los organizadores reconocieron que algunos aspectos del arte indio, sobre los cuales se llamaba la atención, habían sido generalmente considerados de un acceso difícil para los occidentales. Referirse a esquemas cronológicos, a los cuales se recurre en general para presentar las escuelas artísticas, era de modo manifiesto la costumbre de los visitantes occidentales de las exposiciones indias así como de los especialistas occidentales, organizadores y guías responsables de esas exposiciones. Pero en este caso, tanto los especialistas indios que colaboraron en la exposición como sus colegas británicos fueron unánimes en considerar que las artes indias y el simbolismo, así como las religiones y antiguas filosofías sobre las cuales se fundan, ofrecen dimensiones que la predilección occidental por la cronología y otras clasificaciones rígidas descuidan completamente.

Desde el principio, un pequeño número de especialistas británicos imaginaba una exposición que revelaría significados más profundos de los que hasta entonces se había podido poner de relieve. Pero entreveían la realización concreta de tal exposición de una manera vaga. En la India, Kapila Vatsyayan, organizadora de gran talento —y hasta podríamos decir inspirada— y que por el momento no ejerce sus actividades en un museo, supo, gracias a la amplitud de sus conocimientos, dar una expresión concreta a ideas que eran, ciertamente, seductoras pero todavía imprecisas. Para ello, se fio en su profundo conocimiento de la civilización india, su pueblo y su historia, y pudo así seleccionar las obras maestras de la exposición que fueron buscadas en los lugares más remotos del país. No es necesario agregar que algunos responsables de museos indios, universitarios e historiadores especializados del arte aportaron una enorme colaboración al dar consejos y sugerencias que perfeccionaron el trabajo de equipo.

Por el interés de las obras reunidas y la originalidad de su concepción, esta exposición es ciertamente de una calidad incomparable. Como cabía esperar, la presentación temática, en lugar de la histórica, no fue apreciada por todos los especialistas. Algunos visitantes se sintieron desorientados. Pero todos aquellos que por razones de sensibilidad artística eran capaces de apreciar la pintura y la escultura que se les ofrecía, encontraron rápidamente materia de satisfacción en los objetos mismos, lo que no es sorprendente dada la calidad de las obras maestras expuestas.

Es interesante observar que el arquitecto encargado por el British Council de montar esta exposición no captó plenamente, a pesar de su competencia y sensibilidad, la motivación que había llevado a seleccionar algunos objetos ni su mensaje. Esta deficiencia era particularmente flagrante en las primeras salas. Pero no hay que olvidar que la concepción india de la naturaleza, las plantas y los animales, reales o imaginarios, y del hombre, concebidos como las partes de un todo y sometidos al tiempo cíclico, son nociones que escapan al pensamiento y la sensibilidad occidentales. Examinando los problemas de instalación de la exposición, un perspicaz representante del British Council observó que en algunas secciones tales como "El mundo natural",

"Arboles, flores y follajes", "Animales y pájaros", "Criaturas de la imaginación" y "La profusión de la vida", el arquitecto había interpretado estos temas de modo demasiado literal y se había esforzado por traducirlos de manera no siempre convincente. En efecto, esta crítica parece fundada. Nos llevaría demasiado lejos explicar los motivos por los cuales, símbolos sutiles, tomados en su conjunto, no llegaban a liberar toda su fuerza, mientras que, considerados individualmente, suscitaban la admiración.

En la sección "El hombre en el cosmos", la historia que se narraba se volvía más coherente, aun cuando se podían observar ciertos descuidos, en especial en lo que se refiere a la iluminación, por ejemplo los poderosos reflectores dirigidos hacia un bloque de basalto negro entorpecían la percepción de las formas de la escultura. A veces, algunas esculturas o pinturas estaban colocadas sin tener en cuenta su importancia para ilustrar un tema o, por el contrario, separadas de otros objetos a los cuales agregaban un sentido. Pero es evidente que los visitantes no repararon en este tipo de detalles, que finalmente no tuvieron ninguna incidencia en el éxito de la exposición. Pese al gran cuidado puesto en la disposición, los cuadros más delicados por sus detalles resultaban a veces aplastados por esculturas de gran volumen. En su conjunto, esta exposición organizada de manera innovadora para el visitante occidental, pero dividida en temas más elocuentes para la sensibilidad india que para la occidental, debe ser considerada como un logro total. El público, tanto el asiático como el europeo, reaccionó muy bien. Aun cuando la exposición no siempre supo transmitir su mensaje en toda su profundidad, la calidad y la belleza de los objetos eran irresistibles.

Las últimas salas que se encuentran en el último piso de las tortuosas áreas de exposición de la Hayward Gallery cerraban la exposición de modo triunfal con las secciones tituladas "Mitología de Siva y de la diosa" y "Mitología de Visnú". En la sala consagrada a Siva, los bronces de chola y particularmente el Natarāja, que con tanta fuerza simboliza la fe hindú, son piezas a la vez raras y espléndidas. La exposición se acaba con esculturas en piedra de Visnú, el Guardián, símbolo del orden del universo, prestadas por numerosas colecciones y representado en estilos diversos y de diferentes periodos.

Fue un acierto cerrar la exposición con la imagen de Visnú sentado sobre los anillos de un *ananta,* protegido por sus cogullas, iluminado por la luz natural de un atardecer, pues esa obra simboliza los dos mil años sondeados por la exposición.

Los artículos eruditos y el inmenso volumen de informaciones recogidos por la guía y el catálogo dejarán aún por mucho tiempo el recuerdo de una exposición extraordinaria y serán obras de consulta. Todos aquellos que contribuyeron a su redacción merecen el reconocimiento de los aficionados apasionados de las artes indias.

Al mismo tiempo, las demás exposiciones del Festival de la India, organizadas también gracias a préstamos consentidos por colecciones privadas y públicas, británicas, indias y de otros países —todas ellas de un nivel estético elevado—, mostraron de modo más ortodoxo otros aspectos de la cultura india. Asimismo, las pequeñas exposiciones organizadas en otros lugares contribuyeron, cada una a su modo, a establecer vínculos fructíferos entre ambas sociedades que, aunque diferentes, se han enriquecido durante siglos de sus contribuciones recíprocas. Los catálogos de estas exposiciones serán de gran utilidad durante mucho tiempo para los especialistas y para todos aquellos que se interesan por la cultura india.

[*Traducido del inglés*]

The International Council of Museums/ Consejo Internacional de Museos

Bibliografía selectiva preparada por el Centro de Documentación Unesco-Icom.

LISTA DE PUBLICACIONES

Festival of India, Reino Unido, 1982.
Art of the book in India (exposición, The British Library, 1982), por Jeremiah P. Losty. Londres, The British Library, 1982. 160 p.
Crafts of Bengal, por R. P. Gupta (red.) para el Crafts Council of Western Bengal. Londres, Commonwealth Institute, 1982. 104 p., il.
An eye for India, por Anees Jung para el Oficio Nacional de Turismo de la India. Londres, National Theatre, 1982. 10 p.
Ganjifa: Indian playing cards, por Rudi Van Leyden. Londres, Victoria and Albert Museum, 1982. 128 p., il.
In the image of man. The Indian perception of the universe through 2000 years of painting and sculpture (exposición, Hayward Gallery, 25 de marzo–13 de junio 1982), por George Michell, Linda Leach y Kapila Vatsyayan. Londres, Arts Council of Great Britain/Weidenfield and Nicolson, 1982. 232 p., il.
In the image of man. The Indian perception of the universe through 2000 years of painting and sculpture (exposición, Hayward Gallery, 25 de marzo–13 de junio de 1982), por L. A. Narain. Londres, Arts Council of Great Britain/Weidenfield and Nicolson, 1982. 24 p., il.
India and Britain. Londres, Commonwealth Institute/India Office Library and Records, 1982. 20 p. (En carpeta.)
India and Britain. Londres, Commonwealth Institute, 1982. Incluye un prospecto con fichas técnicas, un cartel, una tarjeta y mapas.
India observed, por Mildred Archer y Ronald Lightbown. Londres, Victoria and Albert Museum/Trefoil Books, 1982. 160 p., il.
India – past and present (British Museum, Museum of Mankind, 1982), por Brian Durrans y Robert Knox. Londres, British Museum, 1982. 96 p., il.
The Indian heritage, Court life and arts under Mughal rule (exposición Victoria and Albert Museum, 21 de abril–15 de agosto de 1982), por Robert Skelton (y otros). Londres, Victoria and Albert Museum/ Herbert Press, 1982, 176 p., il.
Indian monuments through British eyes 1780–1980 (exposición, Adeane Gallery, 1982), por Raymond Allchin. Londres, Raymond Allchin, 1982. 18 p., il.
Indian painting 1525–1825 (exposición, David Carritt Ltd., 1982), por Terence McInerney. Londres, Lund Humphries, 1982. 42 p., il.
Guru-Shishya Parampara: the master-disciple tradition (recitales de música y danza), por Kapila Vatsyayan, Narayana Menon y Akhilesh Mithal. Londres, Arts Council of Great Britain/Weidenfield and Nicolson, 1982. 24 p., il.
Lala Deen Dayal, the eminent Indian photographer 1844–1919 (exposición, Swiss Cottage Library, 1982), prefacio de Christine Wares, introducción de Ray Desmond. Londres, London Bourough of Camden, 1982.
The living arts of India (exposición, Serpentine Gallery, 8–31 de mayo de 1982), con una introducción de Swatantrata Prakash. Londres, The Arts Council of Great Britain/Weidenfield and Nicolson, 1982, catálogo, 55 p., il.
Science and technology in India (exposición, Sciences Museum, 1982). Londres, Thompson Press, 1982. Sin número de páginas.
Six Indian painters (exposición, Tate Gallery, 1982) por Geeta Kapur. Londres, Tate Gallery, 1982. 46 p., ill.
Srinagar, a pageant of Indian costumes, por Roshan Kalapesi para Air India. Londres, Commonwealth Institute, 1982. 32 p., il.
Teaching about India, por Ronald Warwick y Virginia Tebbitt (comp.). Londres, Commonwealth Institute, 1982. 35 p.

TRIBUNA LIBRE

Dos puntos de vista sobre los problemas planteados por la conservación

Raíces y perspectivas [1]

Madeleine Hours

Después de haber comenzado su carrera como arqueóloga, Madeleine Hours ha tratado de aplicar todos los métodos científicos de nuestro tiempo al servicio del estudio y la conservación de las obras de arte. Conservadora jefe de los Museos Nacionales de Francia, dirige desde 1946, en el palacio del Louvre, el Laboratorio de Investigaciones de los Museos de Francia. En 1981 fue comisario general de la exposición *La vida misteriosa de las obras maestras, la ciencia al servicio del arte*, un balance de los métodos de examen, análisis y datación que han sido utilizados en búsqueda de un nuevo enfoque de la tecnología, la historia y una mejor conservación. Desde su creación participa en las tareas del ICOM y ha sido vicepresidenta del Comité Internacional para la Conservación durante varios años. Sus numerosos trabajos sobre los métodos científicos para el estudio y la conservación de las obras de arte han obtenido resonancia internacional y han sido traducidos al inglés, al alemán y al japonés.

Hace medio siglo, en 1931, se celebró en Roma la primera conferencia internacional sobre los métodos científicos aplicados al examen y conservación de las obras de arte. Dicha conferencia fue organizada por la Oficina Internacional de Museos, filial de la Sociedad de las Naciones, cuyo sucesor es el Consejo Internacional de Museos (ICOM). En mi calidad de uno de los decanos del Consejo Internacional de Museos, quisiera con motivo de este cincuentenario evocar nuestras raíces.

Después de la segunda guerra mundial encontramos en nuestra profesión el mismo deseo de acuerdo y coordinación que dio origen, al terminar la primera guerra mundial, a la Oficina Internacional de Museos. La primera conferencia general del ICOM se celebró en París del 28 de junio al 3 de julio de 1947. Poco después, la Unesco creó la revista *Museum*, sucesora de *Mouseion*, revista publicada por la Oficina Internacional de Museos antes de la guerra, lo que confirma que nuestras raíces son robustas y de antigua data.

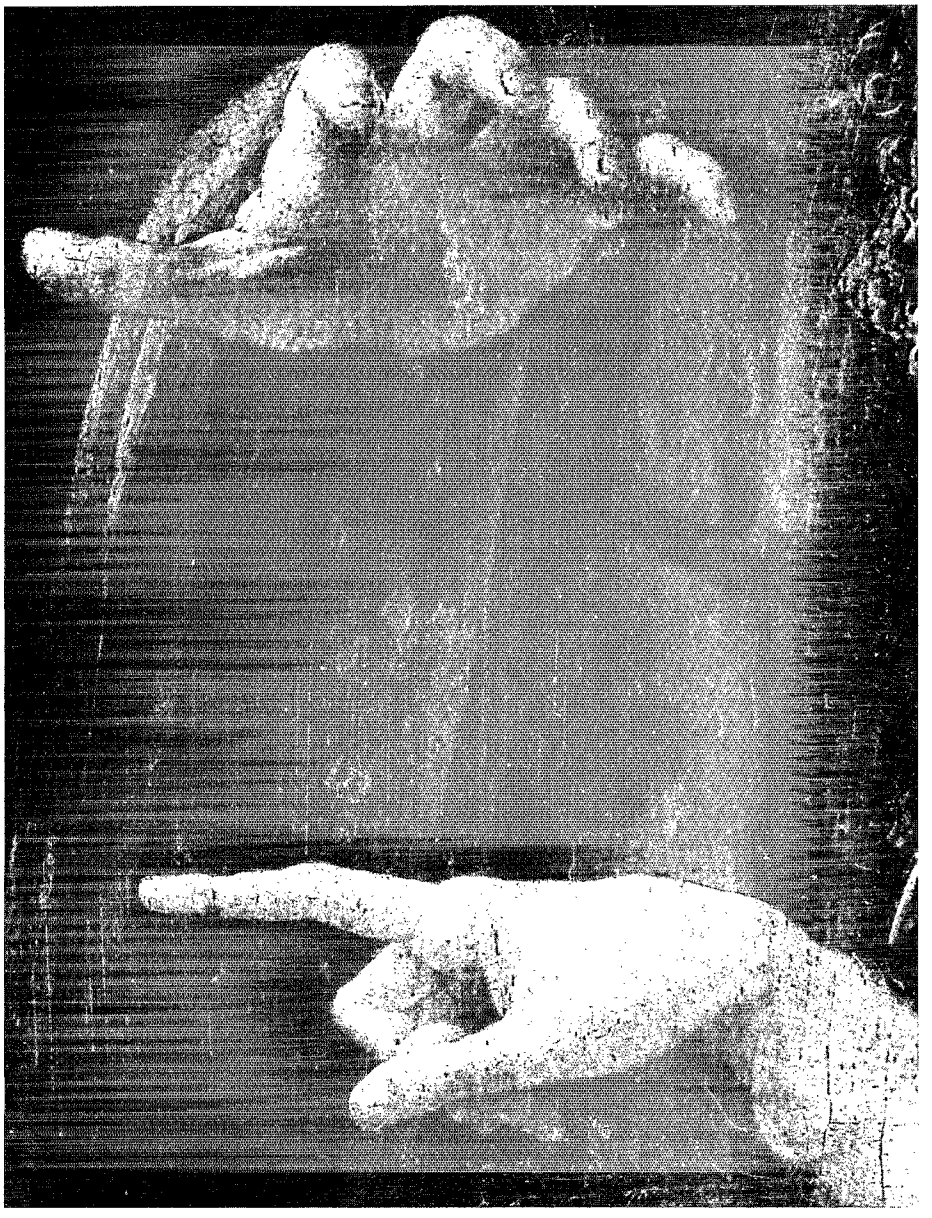
La primera comisión del ICOM para el tratamiento de pinturas, creada en 1947, estaba destinada a establecer un intercambio de opiniones entre los directores de los grandes museos occidentales acerca de los problemas de conservación, problemas que eran graves dadas las adversidades que habían sufrido las obras de arte durante la guerra y después de ésta. Muy pronto se puso de manifiesto una oposición entre la política de restauración que propugnaban los museos británicos (informe Weaver) y la posición francesa —o más exactamente latina— animada de una ética diferente. En el número 2-3 del volumen III (1950) de *Museum* se dio cuenta de las posiciones respectivas; cabe reconocer al ICOM el mérito ejemplar de haber establecido, a partir de esas posiciones opuestas, un acuerdo amplio.

En las primeras comisiones del ICOM se encontraban reunidos restauradores, científicos y directores encargados de los grandes museos y de la política allí vigente. En esa época el ICOM y sus comités de pinturas y laboratorios estaban estrechamente vinculados a la publicación de *Museum*. Por iniciativa de Paul Coremans, entonces director del Instituto Real del Patrimonio Artístico de Bruselas, se celebró algunos años más tarde, con motivo de la restauración del retablo *El cordero místico* de Van Eyck, una reunión que dio origen a un acuerdo europeo en torno a esta obra insigne. Este ejemplo da prueba de la eficacia de la política que seguía entonces el ICOM, política que permitió que los directores de museos y los restauradores intercambiaran opiniones, cotejaran métodos y elaboraran una política basada en el respeto de la obra, en la noción de reversibilidad y en la conciencia de la multiplicidad de los nuevos métodos de restauración, así como en la sutileza de los problemas que entraña la interdependencia de los diversos elementos de los cuadros. Esos problemas llevaron a incorporarse al diálogo entre directores y restauradores a los investigadores científicos, que a partir de entonces contribuyeron a la creación del comité de laboratorios de museos. Ese comité, creado poco después

1. El texto que reproducimos es el de la alocución pronunciada por la autora en la sesión del Comité Internacional de Conservación del Consejo Internacional de Museos, celebrada en Ottawa en septiembre de 1981 (véase *Museum*, vol. XXXIV, n.º 1, p. 68).

de la comisión para el tratamiento de pinturas, se desarrolló plenamente en 1963 con el nombre de Comité de Conservación del ICOM. Inicialmente, la representación estaba distribuida equitativamente entre directores de museo, historiadores, restauradores y científicos. Muy pronto, empero, el equilibrio se rompió: cada vez más numerosos, los restauradores, animados del deseo de cotejar sus técnicas y de beneficiarse de la experiencia de sus colegas, y deseosos de superar la categoría artesanal a que habían sido relegados, dieron a conocer sus opiniones en cada una de nuestras reuniones trienales en forma cada vez más activa. También se multiplicaron en nuestro comité los especialistas en problemas científicos y técnicos, deseosos de percibir las necesidades de los restauradores y de salir de una especialidad que, a medida que las técnicas se tornaban más y más sofisticadas, se volvía cada vez más sectorial. En el Comité de Conservación, el científico estrechó vínculos con el restaurador: estudio de colorantes y aglutinantes, análisis y datación de materiales, elaboración de nuevos métodos de examen y de análisis. Se entabló un diálogo, se iniciaron ensayos de normalización, pero, al mismo tiempo, el director de museo, el historiador, el conservador se iban alejando de puntillas, gradualmente, de nuestro comité, del cual habían sido, empero, los creadores.

Macrofotografía de un detalle de *La Virgen de las Rocas,* de Leonardo da Vinci. [*Foto:* Laboratoire de recherche des musées de France.]

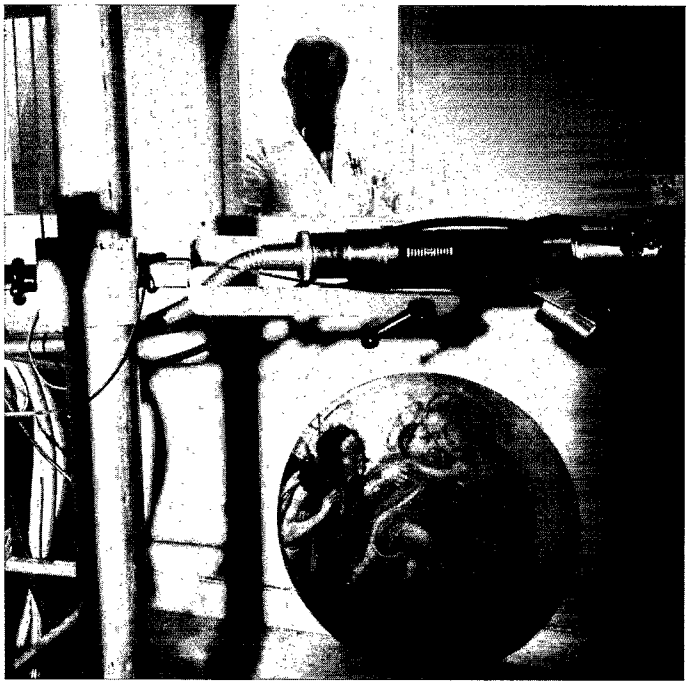


Desde hace algunos años, la acumulación de problemas técnicos y un vocabulario muy científico vienen desalentando a nuestros colegas (directores, conservadores), ya de por sí agobiados por pesadas tareas administrativas y estéticas. Privados de su presencia, de su eficacia, de su amplitud de miras, grupos de trabajo cada vez más numerosos se han dedicado a resolver problemas cada vez más específicos; gracias al impulso de especialistas han intentado y logrado realizar grandes publicaciones de síntesis como las que aparecieron en los primeros números de *Museum.* Ello entraña, a mi juicio, cierto peligro, y no sólo para el Comité de Conservación, que podría tender hacia la autosatisfacción y correr el riesgo, debido a objetivos demasiado limitados, de perder de vista la meta de nuestros trabajos en provecho de una tecnología de vanguardia que se satisface con su propia investigación, lo cual es aún más grave.

En Ottawa, al asistir a una comunicación en la que se utilizaba un material muy sofisticado, oí con gran sorpresa que el conferenciante se refería a la obra de arte como a un instrumento de trabajo, un objeto de demostración; la obra era considerada como un medio y no como un fin. Los encargados de museos, directores, conservadores, historiadores, tienen tendencia a apartarse de nuestros trabajos, a hacer caso omiso de ellos tanto a nivel intelectual como práctico. Recientemente, en agosto de 1980, uno de nuestros colegas, un científico norteamericano, dio la voz de alarma en un artículo publicado en el *New York Times.* En Europa, como en América, después de un acuerdo prometedor, cierto número de directores de museo prefirieron prescindir de los trabajos de los científicos tal vez por temor de que la obra de arte pudiera llegar a transformarse en un objeto de experimentación, también por temor a que criterios objetivos vinieran a terciar en razonamientos basados en criterios subjetivos. Ya en el siglo XVIII, Fontenelle evocaba las dificultades que entrañaba aceptar e incluir resultados de experiencias cuando se oponían a un razonamiento subjetivo.



André Malraux frente a la macrofotografía de *La mujer de la perla*, de Corot, en 1962. [*Foto:* Laboratoire de recherche des musées de France.]

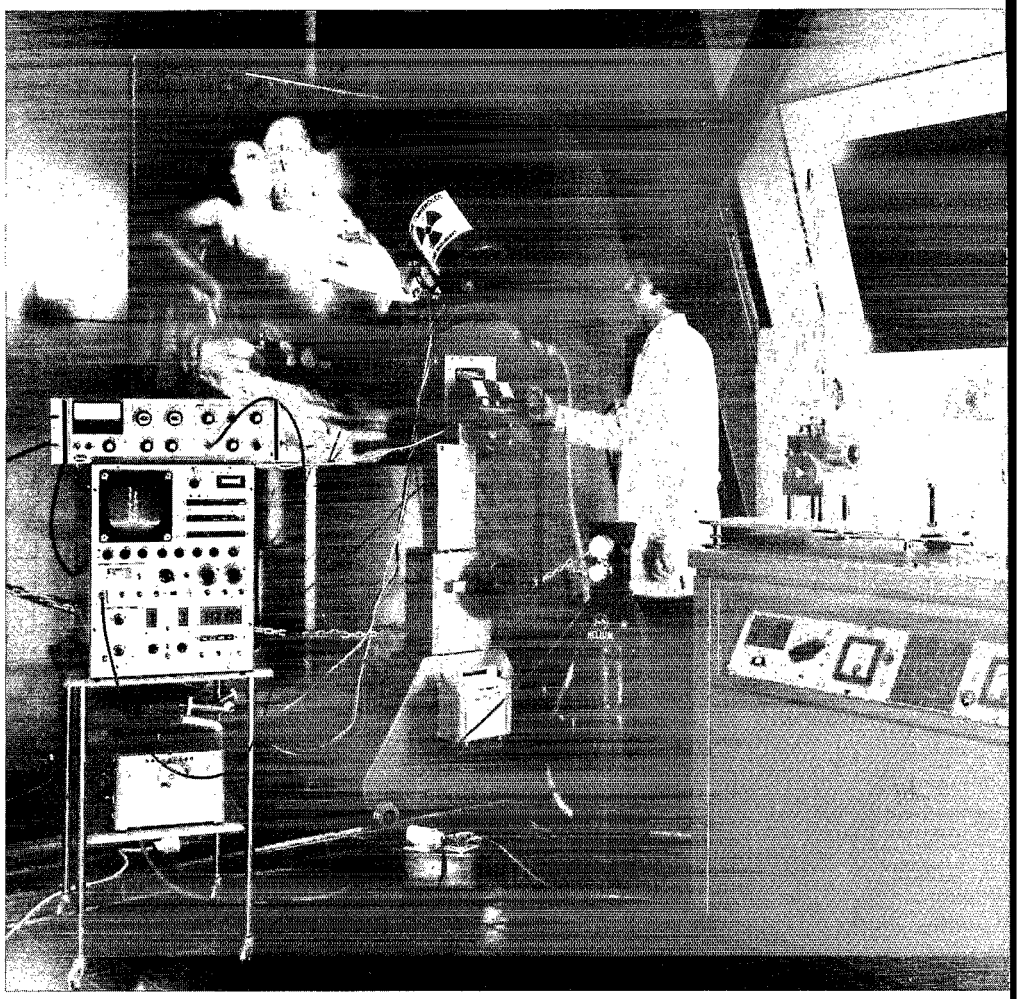


La radiografía de pinturas en el Laboratoire de recherche des musées de France. [*Foto:* Laboratoire de recherche des musées de France.]

Por ello, aunque un gran número de historiadores de arte y la mayoría de los arqueólogos reconozcan el mérito de los métodos de análisis o de datación, suelen producirse fenómenos de rechazo, y ello ocurre en el momento en que el museo deja de ser un mundo cerrado (como lo expresó tan bien Jacques Rigaud en la 12.ª Conferencia General del ICOM, celebrada en México); cuando el museo desarrolla sus relaciones con la universidad, los centros de investigación, los laboratorios, se produce una profundización, un enriquecimiento de la apreciación crítica del patrimonio. Actualmente el museo, en constante evolución, pasa a ser un lugar de confluencia. No olvidemos que Teilhard de Chardin, cuyo centenario acaba de conmemorarse, dijo que "la evolución es una ascención hacia el espíritu". Nuestro mundo es un todo en el cual se establecen vínculos constantes entre la materia y el espíritu, entre la materia y el mensaje.

El enriquecimiento de nuestras percepciones es una de las metas esenciales de nuestra vida; es preciso evitar la ruptura entre una cultura científica, que con harta frecuencia se satisface de certidumbres que, según sabemos, pueden ponerse en tela de juicio, y la cultura humanista. Es preciso evitar la ruptura entre ambas culturas, estas dos culturas que son la base de la tesis de Snow, es preciso evitarla en nuestro sector; la cultura es única; no es, a nuestro juicio, divisible, sino que es fruto de numerosas concepciones del espíritu. Incumbe al Comité de Conservación sortear este escollo, que le resultaría fatal. Es preciso evitar la ruptura, la regresión. Es preciso tender no solamente hacia la convergencia de miras entre los miembros de nuestro comité, sino evitar una separación de los demás comités, por una parte, y del ICOM, el IIC y el ICCROM, por la otra.

Espero que no llegue la hora en que ciertos museos limiten la función del laboratorio a una asistencia tecnológica. Incumbe al nuevo comité director hacer los esfuerzos necesarios a nivel mundial para intensificar el diálogo a fin de conocer y conservar mejor ese bien tan precioso que es la obra de arte. Ello requiere las virtudes más señaladas; entablar un diálogo implica el respeto del pensamiento ajeno; es preciso, asimismo, hacer un esfuerzo en el plano moral, del vocabulario, del idioma. Es preciso eliminar las barreras en todas las etapas de la información, llegar a



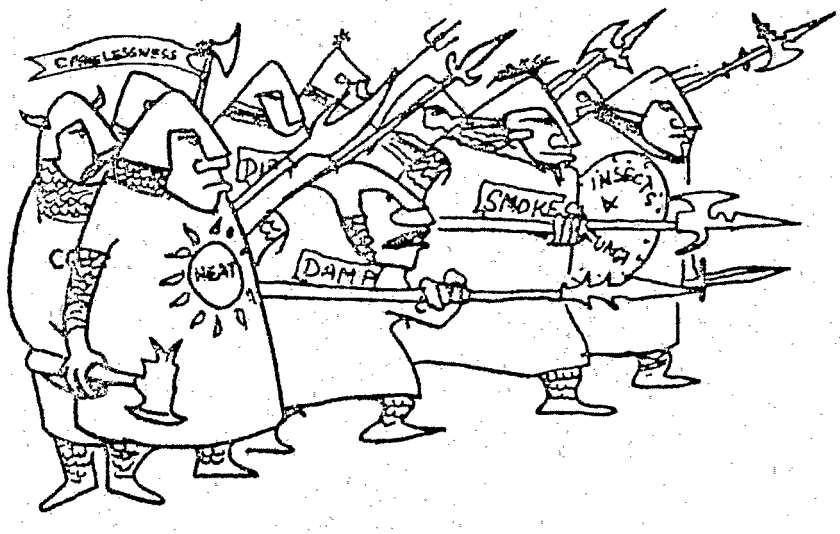
Instalación, en el Laboratoire de recherche des musées de France, de la microfluorescencia X, la cual permite el análisis no destructivo.
[*Foto:* Laboratoire de recherche des musées de France.]

un acuerdo más estrecho con los responsables de los museos en la esfera de la conservación, la restauración y el análisis. Es preciso que los participantes lo acepten y que los coordinadores de nuestro comité se dediquen a ello. Incumbe al Comité de Conservación lograr que todos tomen conciencia de los problemas que nos aquejan y obtener los medios de conservación, ya que la defensa preventiva debe figurar en la política futura, en tanto que el análisis debe definir los problemas y enriquecer la documentación que, a su vez, ha de reflejar la experiencia adquirida.

La restauración, recurso último, debe beneficiarse de la experiencia y de la documentación acopiada gracias a nuestros desvelos. Por ello, desearía que cada uno de ustedes reflexionara y diera a conocer su punto de vista, así como las soluciones que pueda proponer para reanudar el diálogo. Me parece indispensable que en el futuro se invite a los directores o conservadores de museos a que expongan en la sesión plenaria de nuestro comité sus necesidades y anhelos. Por último, es necesario retomar el hábito de puntualizar algunas veces nuestros temas de conservación en publicaciones de síntesis. La complejidad de nuestras actas es tal que desalienta a algunos de nuestros colegas, tanto por la multiplicidad de los temas tratados como por su especificidad. Existe una desconfianza tradicional y a menudo justificada de la ciencia con respecto a las síntesis aventuradas; sin embargo, después de tantos análisis parciales, se percibe la necesidad de una síntesis que traduzca una investigación también tendiente a la unidad, a esta unicidad de la cultura.

Por último, querría terminar citando a André Malraux, que tanto hizo por otorgar a la cultura el lugar que ahora le reconocen las políticas mundiales. André Malraux mencionó repetidamente los problemas de conservación, la grandeza de nuestros objetivos, como en estas elocuentes palabras: "El más humilde de los obreros que salve las efigies de Isis y de Ramsés te dirá [...]: 'Hay un solo acto sobre el cual no prevalece ni la negligencia de las constelaciones ni el murmullo eterno de los ríos. Es el acto por el cual el hombre arrebata algo a la muerte'." Es ése el motivo de orgullo de nuestro tiempo. Sean, señores, motivo de orgullo de nuestro tiempo.

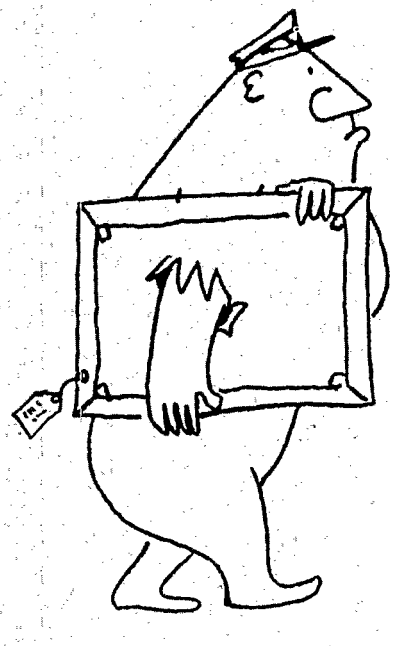
[*Traducido del francés*]



El problema es real... las obras de arte se deterioran con una rapidez nunca antes observada.

En favor de una actitud práctica frente a un viejo problema

Caroline K. Keck



Daños ocasionados durante el transporte

A mi juicio, la conservación de objetos de arte no alcanzará nunca el lugar que le corresponde hasta que no obtenga el apoyo de los teóricos del arte. Los conocedores y los conservadores de arte se consideran como grupos diferentes. Cada grupo acusa al otro de miopía ante verdades elementales y sostiene que esa estrechez de miras es catastrófica. Además, la situación se ve agravada a causa de una comunicación deficiente. El hecho es que ninguno sabe bastante acerca de los conocimientos del otro. El teórico del arte no conoce a fondo la índole ni el comportamiento de los materiales de que se han hecho los objetos, mientras que el conservador sabe muy poco acerca del aspecto inmaterial de los objetos que pretende conservar.

Aunque uso etiquetas poco convencionales, no me propongo señalar la necesidad de cambiar la terminología, sino destacar las actitudes y funciones que nos interesan concretamente.

Los conservadores están tan divididos entre sí que parecería exagerado calificarlos de grupo. No obstante, creo que se ha dado demasiada publicidad a la polémica interna entre conservadores. Proclamar como panacea un determinado sistema de conservación es una actitud tan fanática como insistir en que cierta teoría de autenticación es indiscutible. Esta polémica no está necesariamente centrada en los aspectos menos importantes del problema, pero es verdad que raramente toca los asuntos de fondo.

Pero el problema existe. Malgastamos un tiempo y una atención que ya no podemos darnos el lujo de desperdiciar. Colecciones apreciadas de todos, están sometidas cada vez más con más frecuencia a contaminantes, condiciones ambientales perjudiciales y daños durante su transporte a otros lugares de exposición. Se deterioran con una rapidez nunca antes observada. Si los teóricos y los conservadores se entendieran mejor podrían cooperar en las cuestiones fundamentales y ponerse de acuerdo sobre las discrepancias menos importantes. Sin embargo, sus puntos de vista divergentes contribuyen a que los peligros se nieguen, desconozcan o eludan. Es difícil oponerse a quienes sostienen que es más prudente no hacer nada cuando hay divergencia de opiniones. Los círculos artísticos más influyentes y los conservadores recalcitrantes comparten la responsabilidad de sus propias frustraciones. No se trata de una cuestión de arbitraje, pero cada grupo debería revisar su juicio sobre el otro. Sólo un esfuerzo concertado permitirá asumir las futuras responsabilidades.

Cabe preguntarse si esos círculos artísticos prefieren desprestigiarse antes que admitir que el recién llegado es un pariente cercano, o si el conservador combativo

tiene idea de cuán irritante puede resultar cuando se apresura a dar su opinión ante conocedores eminentes como si fuera un experto destacado. Ningún círculo cerrado acepta fácilmente al recién llegado, y nuestro recién llegado no ha salido aún de la adolescencia. No conozco ninguna otra profesión que, habiéndose convertido de oficio medieval en tecnología del siglo XX, se haya opuesto con tanta obstinación a desprenderse de sus viejos arreos. Quizás los conservadores de la vieja escuela hayan adoptado superficialmente los hábitos de la era espacial, pero la farsa ha sido traumática. La educación es la única vía de progreso, y creo que hemos cometido el error de aislar y separar esa parte vital del conjunto de una actividad prestigiosa.

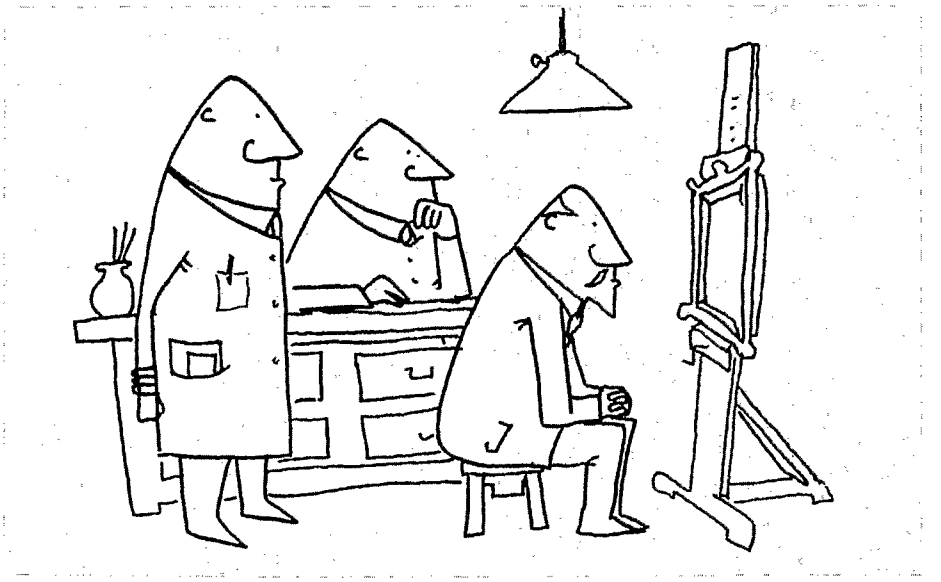
Como lo atestigua la torre de Babel, es casi imposible usar diferentes idiomas en un esfuerzo cooperativo. Aunque es bastante sencillo aprender a nombrar una silla con otro sonido que signifique también "silla", podemos quedarnos atónitos si nos piden que consideremos el aspecto familiar de una silla como una combinación de elementos diminutos, múltiples y complejos. En esta perspectiva, la silla adquiere otra dimensión, una dimensión que desempeñará inevitablemente cierto papel en cualquier consideración futura de algo que se reconoce ya como un conjunto. La pericia necesaria para crear ese objeto, la época y el lugar que influyen en su diseño, así como el carácter y estado de los materiales que lo componen, son elementos que sirven para determinar sus oportunidades de supervivencia. Es esta combinación de información y comprensión profundas lo que hemos de tener presente si nos interesamos seriamente en la conservación de las obras de arte.

Comparados con el medio académico, los trogloditas eran gente de espíritu abierto. No hay, en efecto, ningún círculo constituido cuyos miembros sean más renuentes a abandonar las posiciones en que están encastillados. Sin embargo, como es la mejor manera de vencer su obstinación, hemos de abrir brecha en sus apretadas filas. Hemos de implantar el concepto de una dimensión adicional; hemos de introducir los rudimentos de la conservación en la educación de los estudiantes de historia del arte en todo el mundo. A mi juicio, ello implica dos cursos, que deben darse con tanto rigor y dedicación como un curso de dibujo lineal, de historia del retrato francés o sobre la herencia estilística de Leonardo de Vinci. Uno es un curso sobre materiales y métodos de fabricación, no sólo de pinturas o grabados, sino de todo aquello que se estudia simultáneamente en sus aspectos históricos y estéticos. El otro consiste en un estricto estudio teórico y de laboratorio acerca de las técnicas existentes para el examen del estado de una obra de arte.

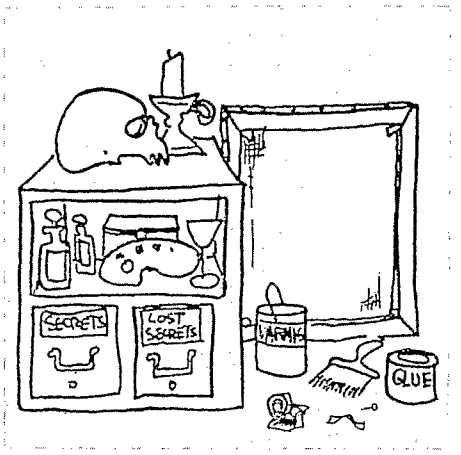
Esta instrucción complementaria de los actuales planes de estudio dará a las nuevas generaciones de historiadores del arte un nuevo mundo que descubrir. Supondría, además, un conjunto lógico y aceptable de disciplinas a nivel de educación superior para aquellos que optasen posteriormente por especializarse en la conservación. En los Estados Unidos de América estos dos cursos deberían añadirse al plan de estudios obligatorio para los estudiantes que eligen el arte como asignatura principal en las instituciones de educación superior. Estoy muy poco informada acerca de la terminología utilizada en los sistemas de educación de otros países para atreverme a indicar con exactitud el lugar que deberían ocupar esos cursos; bástenme sugerir, por tanto, que esos rudimentos de conservación deberían incluirse en los estudios destinados a formar futuros profesores de arte.

Caroline K. Keck

Nació en 1908 en Nueva York. Licenciada en letras por el Vassar College en 1930. Encargada de investigación (economía e historia del arte), Vassar College. Maestría en artes, Radcliffe/Harvard (historia del arte), 1931. Universidad de Berlín (historia del arte), 1931-1932. Miembro fundador del ICC en 1951. Redactora-jefe del IIC (1952-1959) y profesora laureada del premio Forbes, ICC, Oxford, 1978. Miembro honorario del AIC. Directora ejecutiva de la FAIC desde 1981. Experta en conservación de cuadros con su marido Sheldon Keck desde 1934, al servicio de museos y coleccionistas estadounidenses. Experta de la Unesco encargada de crear el Centro de Conservación de América Latina, ciudad de México (1965-1966). Profesora de conservación de pintura, administradora de programas y encargada de la formación en materia de conservación de los graduados de Cooperstown, Universidad Estatal de Nueva York (1969-1981). Escritora y conferencista.



Algunas opiniones podrían mejorar



Viejos arreos...

El mundo del arte cobrará nueva vida cuando todos los teóricos del arte sean capaces de reconocer el carácter material de los objetos artísticos y de evaluar las interpretaciones resultantes de las alteraciones de su aspecto. Las opiniones acerca de ciertas obras maestras podrían empeorar o mejorar, según el caso, o bien no sufrir cambio alguno. Los futuros historiadores del arte estarían en condiciones de refutar la acusación de que, ignorantes en los temas de que tratan, ejercen su especialidad basándose sólo en diapositivas, textos y fotografías, pobres reflejos de la realidad. Por otra parte, los coleccionistas y los críticos ya no estarían enteramente a la merced de comerciantes sin escrúpulos, y los conservadores, habiendo seguido estudios superiores con los teóricos, disfrutarían de su cooperación y de los beneficios del respeto mutuo.

Estoy persuadida de que la formación de conservadores de obras históricas y artísticas exige, por lo menos, una preparación especial de tres años de estudios superiores. Estimo que las escuelas de artes y oficios no forman adecuadamente al conservador. Una vez adquiridos los sólidos fundamentos en historia y estética del arte que hemos esbozado, los estudiantes que se especializan en conservación deberían poder dedicarse por entero a los múltiples aspectos de esa profesión. Creo que deberían disponer de mayor libertad en sus estudios para consagrar más tiempo a trabajos prácticos de lo que es habitual en las instituciones docentes de nuestros días. Sería preciso dedicar el cincuenta por ciento de esos tres años a trabajos prácticos orientados a que el estudiante aprenda a realizar ciertas operaciones en la estimulante compañía de sus condiscípulos.

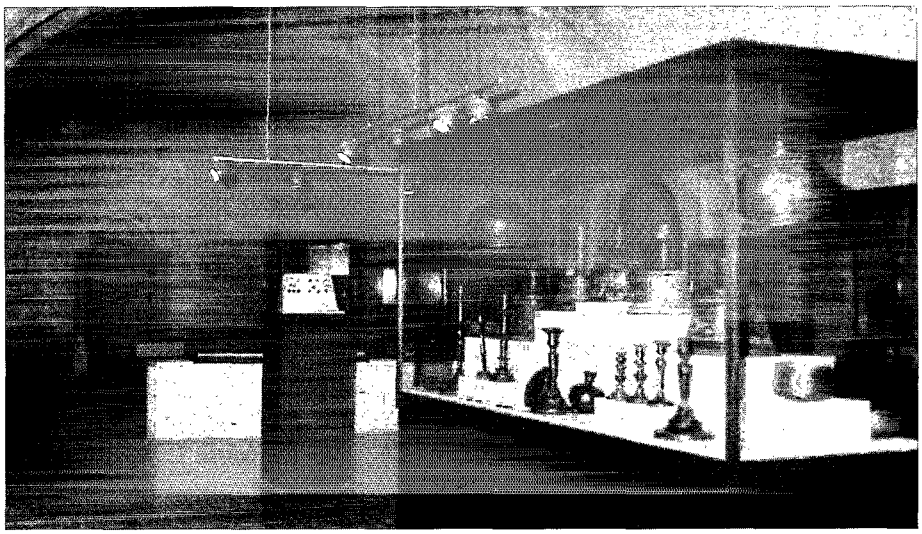
La profesión de conservador es tan nueva que carece de tradiciones orientadoras. Pese a ello, nuestro acervo profesional ya está atiborrado de información provisional, comprobada o semicomprobada. La próxima generación de profesionales debería investigar lo que se ha hecho antes de ella, hacer experimentos con soluciones ensayadas y no ensayadas, y, bajo la dirección de instructores condescendientes, ser estimulado a formular innovaciones. Quizás nunca haya mejor oportunidad de experimentar las lecciones de las pruebas y los errores que durante el periodo de formación. Nuestra madurez como grupo depende de la ampliación de nuestros conocimientos y de la mejora constante del rendimiento.

Mi propuesta no agrega nada nuevo. Como sucede siempre que se sugiere un cambio, al principio se le juzga inútil y después, cuando se acepta, no es considerado como un cambio. Artistas y a veces conservadores han propuesto cursos sobre materiales y técnicas artísticas, por lo general sobre pintura. Esos cursos nunca han sido orientados cuidadosamente ni han sido tomados muy en serio. De vez en cuando se ha invitado a artistas principiantes y a historiadores del arte a echar un vistazo por el microscopio, observar la fluorescencia ultra-violeta y contemplar como entendidos ciertas radiografías. Esos elementos superficiales son casi tan contraproducentes como las sesiones de restauración de aficionados. Sé muy bien que la rigurosa instrucción que quisiera ver incorporada a la educación artística irritará a la mayoría de los profesores de historia del arte tanto como mi insistencia en el trabajo práctico de los estudiantes de conservación irritará a la mayoría de los docentes de esta especialidad. Dudo, sin embargo, que ello irrite a los jóvenes. Los estudiantes con quienes he conversado aguardan con impaciencia la ampliación de sus programas de estudio y apoyan con entusiasmo el concepto de una formación práctica superior que les permita usar tanto la cabeza como las manos.

Esto no será fácil, aunque en periodos de dificultades económicas tendemos a revisar los procedimientos de nuestras instituciones. La educación superior no escapa a esta regla. Si la enseñanza puede mejorar sus resultados y si el desiderátum cobra impulso, se producen reajustes en el medio universitario y aparecen subsidios inesperados. Hay un sector bastante inactivo de las humanidades que podrían acoger con satisfacción una fortuita revolución de palacio. Los jóvenes tienen montones de ideas. ¿No será tiempo de empezar?

[*Traducido del inglés*]

CRÓNICA



MUSEO-DEL-HARAM-AL-CHARIF, Jerusalén. Panorama general de las salas I y II. En primer plano: vitrina con una selección de candelabros de cobre labrado de diversas épocas. [*Foto:* Museo Islámico del Haram al-Charif, Jerusalén.]

La renovación de dos museos en Jerusalén

Anne Saurat

Nació en 1945 en Clermont-Ferrand, Francia. Estudió arqueología iraní en la Escuela de Bellas Artes de París y museología en la École du Louvre. De 1971 a 1978 integró los servicios del Centro Iraní de Investigaciones Arqueológicas y del Museo Arqueológico de Teherán. Participó en la organización de los museos de Susa, Persépolis y Teherán. En 1979 colaboró con la División del Patrimonio Cultural de la Unesco y organizó, por encargo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia (Dirección General de Relaciones Culturales), el Museo Islámico del Haram al-Charif y el Museo Armenio de Jerusalén. Entre sus numerosas publicaciones se destaca: *Iran Bastan Museum*, en "World Great Islamic Collections", Kodansha, Tokio, 1976.

El Museo Islámico del Haram al-Charif

El 28 de agosto de 1980 tuvo lugar la reapertura oficial del Museo Islámico del Haram al-Charif de Jerusalén.

Creado en 1923 por decisión del Consejo Supremo Islámico del Awkaf (administración de los bienes religiosos), dicho museo se halla instalado desde 1929 en unos edificios de los siglos XII y XIV situados al oeste de la mezquita al-Aqsa. Es el primer museo creado en Jerusalén y no sufrió cambio alguno hasta 1974, fecha en que fue cerrado para proceder a diversas restauraciones.

En 1979, las autoridades del Haram al-Charif y el director del museo, Abu Khalaf, pidieron a los servicios culturales del Consulado General de Francia la ayuda técnica de un experto francés. La Dirección General de Relaciones Culturales, Científicas y Técnicas del Ministerio de Relaciones Exteriores entró en contacto conmigo, y yo acepté entusiasmada la responsabilidad de reorganizar el museo.

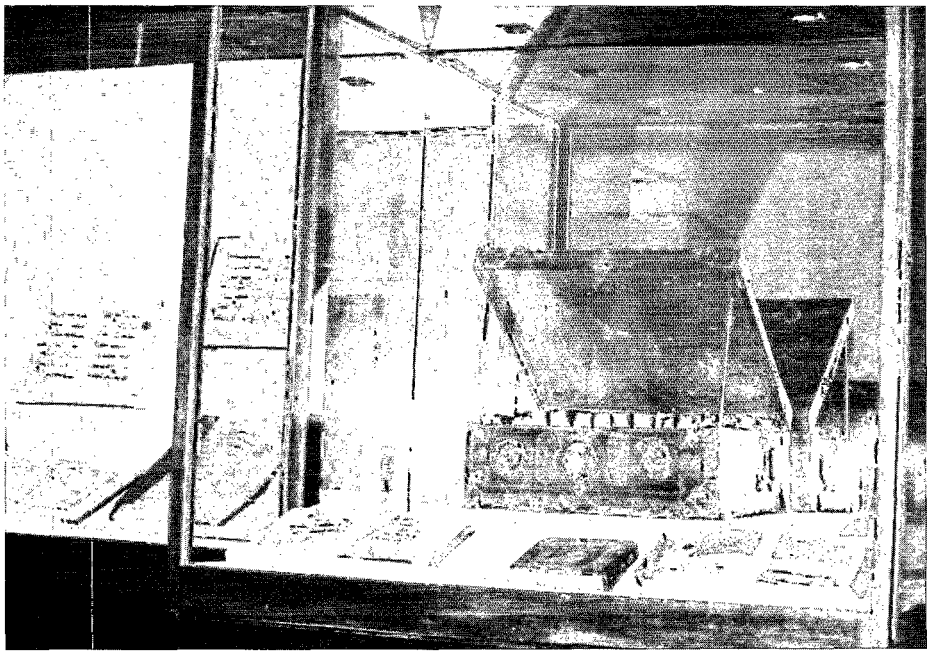
Para aquellos lectores que ignoran lo que representa el Haram al-Charif sería tal vez útil aportar algunas precisiones. Según una tradición común a judíos, cristianos y musulmanes, el episodio del sacrificio de Abraham habría tenido lugar en Jerusalén, sobre una roca. Desde hace siglos, este sitio se ha convertido, por ello, en un concurrido lugar de peregrinación. Para los musulmanes, el carácter sagrado del lugar es tanto mayor cuanto que, según los textos religiosos, el profeta Mahoma habría sido milagrosamente transportado durante un viaje nocturno a la cúspide de la roca. De allí habría ascendido al cielo para conversar con Dios y regresar, esa misma noche, a La Meca.

Este viaje, mencionado por el Corán, ha hecho que la explanada se haya convertido para los musulmanes en un lugar de devoción desde la toma de Jerusalén por el califa Omar en 638. En 691 se levantó sobre la roca sagrada una espléndida construcción: la Cúpula de la Roca. Un segundo edificio —la mezquita al-Aqsa— fue construido entre 709 y 715. Las demás construcciones que rodean a estas dos principales se fueron agregando a lo largo de los siglos. Los cruzados, en especial los Templarios, dejaron huellas de su paso.

Se trataba, pues, de instalar un museo de sitio que presentara la historia del Haram al-Charif (el noble santuario) y de los edificios que lo rodean, y que exhibiera las donaciones ofrecidas al Haram desde el comienzo del siglo VII.

Para instalar este museo disponíamos de dos edificios o, mejor dicho, de dos vastas salas dispuestas en escuadra.

La más reciente, de bovedilla simple, data probablemente del siglo XIV y había



Vitrina de la sala II donde se exhiben ejemplares del Corán. El cofre de madera recubierto de cuero con aplicaciones de plata esmaltada contiene las treinta secciones de un Corán escrito en cúfico del Magreb. El conjunto procede de Marruecos y data del siglo XIV.
[*Foto:* Museo Islámico del Haram al-Charif, Jerusalén.]

sido una mezquita; un pasaje practicado a través del mihrab permite acceder a la segunda sala, que data del siglo XII. Construida por los Templarios, esta inmensa sala, de bovedilla doble, muestra hermosas bóvedas por aristas sostenidas por pilares macizos.

Este conjunto de gran sobriedad, construido con bloques de calcáreo dorado característico de Jerusalén, ofrecía 1.200 metros cuadrados para instalar el museo según nuestra imaginación. Finalmente, dedicamos 900 metros cuadrados para la exposición. Puesto que la belleza y el carácter de las salas no se prestaba a una división rigurosa, nos servimos en la primera sala de una diferencia de nivel para crear tres espacios.

El primero, correspondiente a la entrada, estaba naturalmente determinado por la cúpula hemisférica que lo cubre. Frente a la gran puerta se construyó un muro parabólico, en el cual puede verse una caligrafía en caracteres cúficos que reproduce un versículo del Corán: "Gloria a Aquel que transportó a Su servidor, en la noche, de la Mezquita Sagrada a la Mezquita Muy Alejada, junto a la cual le dimos Nuestra Bendición para que pueda percibir ciertos signos. Es Aquel que todo lo ve y que todo lo oye." En este espacio se encuentra también un plano general del Haram al-Charif.

El segundo espacio, situado más abajo, está consagrado a la exhibición de las donaciones ofrecidas al Haram al-Charif. Las más importantes son objetos de metal, por lo general de cobre, tales como candelabros, pebeteros, recipientes diversos, sellos, etc.; cerámicas y porcelanas procedentes de China; algunos objetos de vidrio y cristal; gran cantidad de monedas de diversas épocas, sobre todo islámicas.

Las vitrinas de esta sala, así como todas las que pueden verse en el museo, fueron realizadas a partir de mis dibujos por el taller de carpintería de la Escuela Técnica de Huérfanos Musulmanes.

El tercer espacio, situado ligeramente más abajo, exhibe una importante colección de ejemplares del Corán de diferentes épocas (del siglo VIII al XX). Se ha elegido este espacio, bañado por la suavidad de la luz natural, para presentar los manuscritos.

A través del mihrab de la mezquita del siglo XIV, se accede a la sala de los Templarios. Los espacios están delimitados sólo por los pilares y las bóvedas por aristas. Las dimensiones de esta sala (37 por 16 metros) nos condujo a presentar en ella el segundo grupo de objetos constituido por elementos arquitectónicos e inscripciones diversas procedentes, en su mayor parte, del Haram al-Charif. En efecto, a lo largo de los siglos, los grandes personajes del mundo islámico rivalizaron por adornar o restaurar el Haram y sus dos santuarios principales. A cada nueva restauración, se retiró el conjunto o una parte de la decoración anterior, de ahí que hayan podido conservarse numerosos elementos. Los más importantes son: los paneles de madera tallada procedentes del cielorraso de la nave central de la mezquita al-Aqsa, que remontan al siglo VIII; una hermosísima reja de hierro forjado del siglo XII, procedente de la Cúpula de la Roca, en donde había sido instalada por los cruzados; los restos calcinados del gran mimbar (púlpito) de la mezquita al-Aqsa (ejecutada en 1168 y regalada a la mezquita por Saladino —Salah Eddin— cuando reconquistó Jerusalén en 1187, esta obra de arte fue casi totalmente destruida por un incendio en 1969); tres de las cuatro monumentales puertas de la Cúpula de la Roca, recubiertas de placas de cobre y decoradas con inscripciones fechadas en 1564; numerosas inscripciones conmemorativas de donativos, fundaciones o restauraciones de edificios, algunas de las cuales remontan a los siglos XI y XII; lápidas sepulcrales, algunas de ellas datan del siglo X; una selección de diferentes capiteles; tres vitrales de la mezquita al-Aqsa, que pueden datar de los siglos XVIII y XIX.

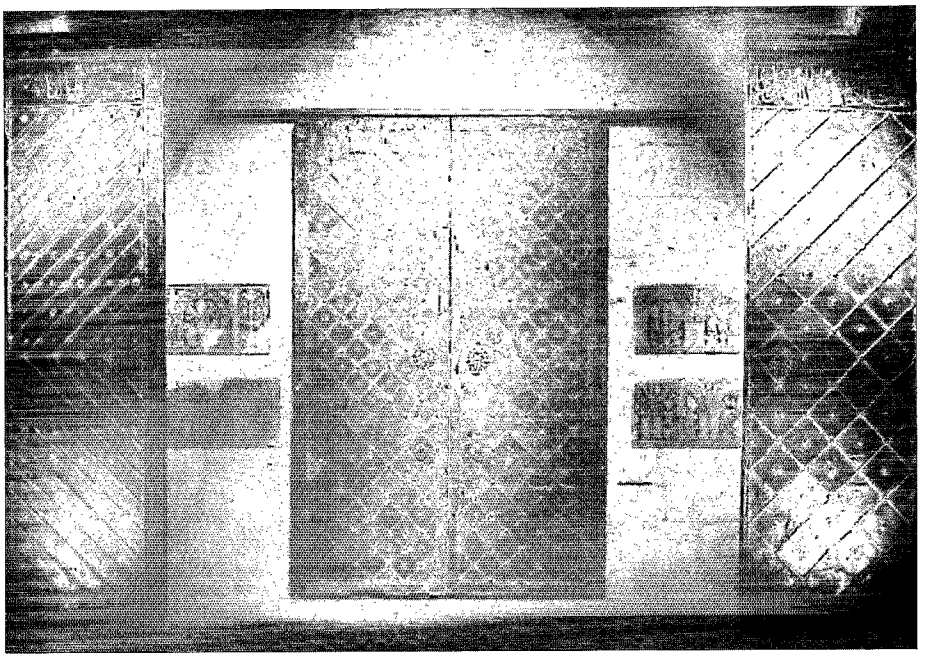
Estos diversos elementos están expuestos en espacios consagrados a: la mezquita al-Aqsa, su historia, la evolución de su construcción, sus capiteles y adornos esculpidos; la Cúpula de la Roca, sus diver-

sos revestimientos exteriores y las inscripciones.

Todos esos objetos, representativos de las diferentes tendencias artísticas que en el transcurso de los siglos han modificado la estructura de los edificios del Haram, van acompañados de informaciones en tres idiomas: árabe, francés e inglés.

Además de los espacios reservados al público, habilitamos parte de los locales para una reserva y un taller de restauración de 160 metros cuadrados y de nueve metros de altura. Antes de exponer o de guardar los objetos en la reserva, éstos fueron catalogados y fotografiados. Sería deseable que en el futuro los especialistas puedan estudiar de manera detenida las colecciones.

Las tareas de restauración del edificio, la instalación eléctrica y los diversos acondicionamientos fueron realizados exclusi-



Uno de los paneles de madera de ciprés esculpido procedente del cielorraso de la mezquita al-Aqsa. Siglo VIII.
[*Foto:* Museo Islámico del Haram al-Charif, Jerusalén.]



Dobles puertas monumentales de madera recubiertas de láminas de cobre, procedentes de la Cúpula de la Roca, Jerusalén, siglo XV.
[*Foto:* Museo Islámico del Haram al-Charif, Jerusalén.]



Serie de grandes recipientes de diversas épocas, destinados a almacenar el aceite para las lámparas.
[*Foto:* Museo Islámico del Haram al-Charif, Jerusalén.]

vamente por los equipos de obreros especializados que se ocupan permanentemente de la restauración y del mantenimiento del Haram. Todos ellos trabajaron con ahinco para que el museo pueda testimoniar la grandeza de la historia del tercer lugar santo del Islam después de La Meca y Medina.

El Museo Armenio

El segundo proyecto museológico, dirigido por la Dirección General de Relaciones Científicas, Culturales y Técnicas del Ministerio de Relaciones Exteriores francés, consiste en la reorganización del Museo Armenio y se encuentra en la etapa final.

La comunidad armenia de Jerusalén es una de las más antiguas comunidades cristianas establecidas en la Ciudad Santa. Casi la cuarta parte de la ciudad (en el suroeste) se halla ocupada por el barrio armenio, construido en torno a la catedral de Santiago. Esta, en su estado actual, remonta al siglo XII. Durante siglos, los peregrinos armenios, procedentes de Armenia o de la diáspora, han depositado numerosísimas ofrendas que han ido acumulándose en las capillas y bibliotecas de la catedral y el convento.

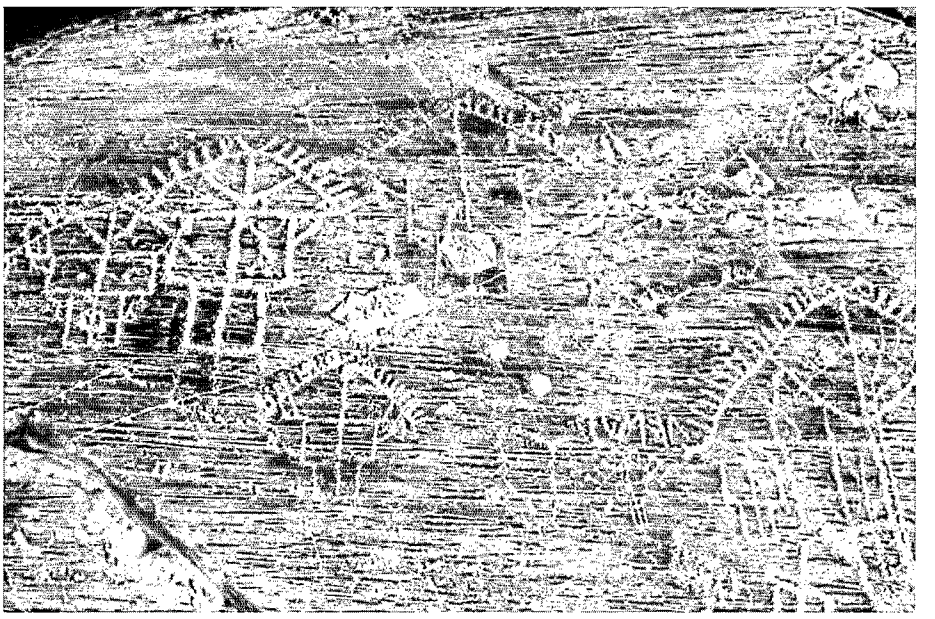
En 1969 se organizó una exposición que permitió dar una idea de la importancia y el valor de las colecciones. El interés mostrado por el público movió al Patriarcado a prever la creación de un museo. Gracias a la ayuda financiera privada, en 1979 pudo inaugurarse el E. and H. Mardikian Museum for Armenian Art and Culture. Se trataba de una primera realización interesante, pero rápidamente se previó la manera de mejorarla. El autor de este artículo fue encargado por el Patriarcado armenio de Jerusalén de reorganizar el museo.

El edificio, construido en 1854, estaba concebido para servir de seminario. Por esa razón, contaba con numerosas celdas de reducidas dimensiones e independientes unas de otras, lo que obligaba a los visitantes del museo a entrar y salir de cada una de las pequeñas habitaciones. Ese sinuoso recorrido impedía la clara percepción de la exposición. Nuestra primera preocupación fue mejorar el sistema de circulación. Se abrieron amplias puertas en los tabiques para permitir una visita más fácil y agradable, y mejorar la presentación de los objetos expuestos.

Una vez terminado el inventario de los objetos, se procedió a la redefinición de la función del museo. Se decidió consagrar la planta baja a la presentación general de la historia y el arte armenios, ilustrada con numerosos mapas geográficos e históricos, fotografías y diapositivas, así como con diversos documentos gráficos, objetos originales y copias de objetos que se encuentran en la Armenia soviética. En el primer piso se presentará la historia de los Armenios en Tierra Santa y, sobre todo, en Jerusalén. En este piso se exhibirán los diversos objetos ofrecidos por los peregrinos. La exposición tiene una superficie de unos mil metros cuadrados, a los que deben añadirse una sala de exposiciones temporarias y de conferencias, y los locales de servicio y almacenamiento.

El estilo neogótico del edificio constituye un digno marco para la larga y rica historia de un pueblo que ha visto su existencia frecuentemente amenazada. Situado geográficamente entre los gigantescos imperios del antiguo Oriente Medio (Roma y Persia, Bizancio y Persia, y más tarde Bizancio y el mundo árabe), ese pequeño país sirvió a menudo de campo de batalla para sus grandes vecinos. Es justo pues rendirle homenaje realzando su cultura y su arte, por lo general poco y mal conocidos.

[*Traducido del francés*]

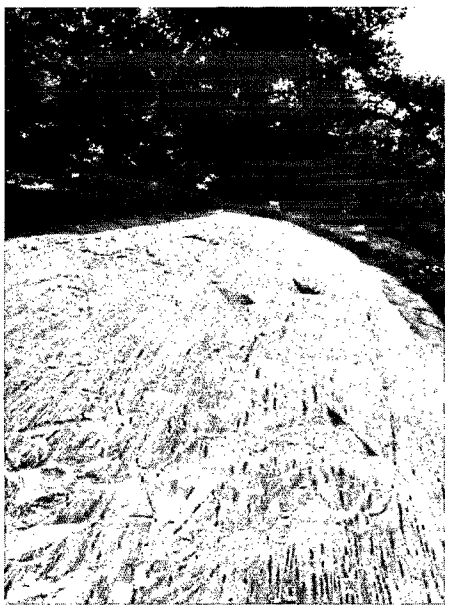


Imágenes de la edad de hierro talladas en las rocas del parque de Nadro.
[*Foto:* Centro Camuno de Studi Preistorici.]

La iconografía prehistórica y su presentación in situ

Tiziana Cittadini

Arquitecta, diplomada por la Universidad de Venecia. Actualmente está a cargo del laboratorio y de la planificación de sitios arquelógicos del Centro Camuno de Studi Preistorici (Capo di Ponte) y es coordinadora del parque-museo de Nadro.



Incisiones rupestres inmediatamente después de haber sido tratadas con el método "neutro", el cual hace resaltar las imágenes grabadas.
[*Foto:* Centro Camuno di Studi Preistorici.]

El arte rupestre es la expresión gráfica espontánea, muchas veces inconsciente, de una cultura y el testimonio único de una creatividad que conjuga el sentimiento religioso y las manifestaciones rituales sociales y culturales de un pasado milenario. Nos permite reencontrar nuestras raíces culturales más profundas. La iconografía prehistórica es una disciplina relativamente nueva que estudia las pinturas e incisiones hechas en las rocas y ofrece una rica tipología de figuras geométricas, realistas y simbólicas, tres aspectos que a menudo se encuentran en una misma superficie.

Estos nuevos elementos deben ser analizados, fechados y utilizados para obtener un conocimiento más profundo de aquellos que los han producido, establecer comparaciones y determinar diferencias en relación con otros pueblos, y enriquecer así nuestra comprensión científica del fenómeno humano. El alcance de la investigación no es solamente material, sino que comprende un ámbito más íntimo y no siempre inmediatamente accesible.

En el arte rupestre, la ciencia museológica encuentra un campo totalmente nuevo: las huellas gráficas e iconográficas dejadas por un pueblo en determinado momento de su historia reemplazan al objeto tradicional del museo. La importancia de los sitios rupestres reside precisamente en la comprensión de esta sutil relación entre el hombre, el medio ambiente y el objeto.

Es difícil exponer en los museos los vestigios del arte rupestre. *In situ,* la roca pintada o grabada forma parte del marco natural. El arte rupestre paleolítico nos permite comprender la importancia de la configuración de la caverna para la ubicación de las imágenes: las características naturales, las grietas y protuberancias eran formas a las que el hombre atribuía un significado, que sólo le fue totalmente revelado gracias a sus actividades de artista creador. Para el arte rupestre prehistórico, el marco natural tiene igualmente un significado: la disposición de la roca en relación con el paisaje y la vegetación, la forma de la propia superficie, su aspecto liso y las protuberancias u ondulaciones naturales son indudablemente factores determinantes de la elección del soporte.

El medio ambiente es, por lo tanto, una característica esencial para comprender las incisiones prehistóricas. Otra característica es la superposición de los trazos en la superficie pintada o grabada, lo que plantea dificultades objetivas de identificación e interpretación. A menudo unos pocos metros cuadrados contienen centenares de figuras pertenecientes a distintos periodos y culturas, que se superponen en un caos aparente. Por consiguiente, para utilizar debidamente el

PARQUE DE NADRO. Cartel que muestra el relieve de un grabado rupestre. Los periodos y estilos figurativos de las tallas aparecen a la derecha.
[*Foto:* Centro Camuno di Studi Preistorici].





La exposición, concebida como una introducción a la visita del parque, se compone de carteles, diagramas y material arquelógico.
[*Foto:* Centro Camuno di Studi Preistorici.]

patrimonio cultural con fines educativos es preciso: *a)* presentar el "documento" lo más clara y objetivamente posible para que pueda ser apreciado de manera objetiva y no tendenciosa y *b*) proporcionar instrumentos adecuados para interpretarlo y comprenderlo. En una primera etapa se deben realizar estudios para poder interpretar clara y científicamente los trazos y poder realizar luego detenidos estudios encaminados a identificar cada imagen y definir su lógica interna, los diversos periodos sucesivos y la expresión estilística de cada ciclo con sus temas y contenido expresivo.

Es por eso que en ese tipo de museo la presentación requiere dos espacios físicos distintos: *a*) el sitio al aire libre en un marco donde la presencia del hombre moderno pase lo más inadvertida posible y *b*) un espacio cerrado, en el que se da la información que permite la comprensión e interpretación de la obra.

Valcamonica es uno de los centros mundiales del arte rupestre prehistórico en el que desde hace años se ha abordado el estudio del arte rupestre así como los problemas que plantean su preservación y reevaluación activa. En los últimos años, las investigaciones realizadas en el Centro Camuno di Studi Preistorici han contribuido a despertar el interés de las autoridades y dieron por resultado la creación de reservas o parques.[1]

El parque del museo de Nadro

Un ejemplo apropiado es el parque-museo de Nadro, donde se lleva a cabo un programa que combina los resultados de las investigaciones con un enfoque museográfico basado en los dos espacios anteriormente descritos: el parque, donde se encuentran las superficies grabadas, y los locales del museo con las explicaciones correspondientes.

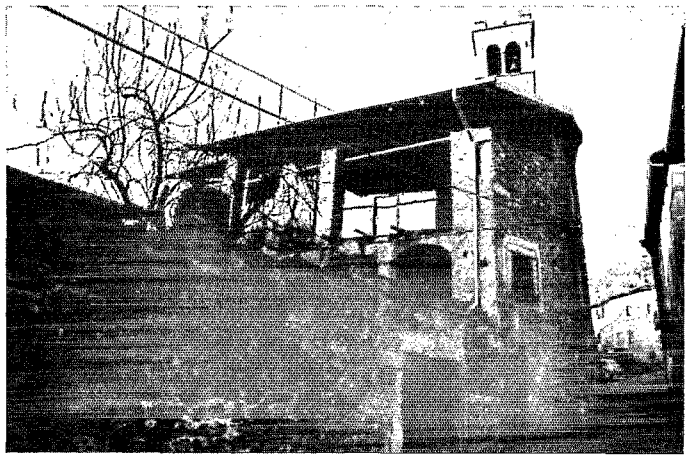
Las superficies grabadas están al aire libre. En esta zona, los problemas inherentes al museo se limitan a la conservación de las superficies y a la exposición de las incisiones. Todas las rocas han sido tratadas preventivamente por el método "neutro" y las obras han sido analizadas. Existe un dispositivo de protección permanente que todavía no se ha utilizado por falta de fondos; bastaría con recubrir las superficies con láminas de plexiglás para eliminar la principal causa de daños: el agua. En las cercanías se han colocado paneles de plexiglás en los que se reproducen de manera esquemática las superficies grabadas y se indican los periodos arqueológicos básicos representados, la antigüedad relativa de las imágenes y sus características estilísticas. De este modo, el observador, informado de los resultados de las investigaciones iconográficas, estilísticas y figurativas, tiende a examinar con más atención las superficies grabadas para identificar los diversos estilos y periodos. Se utilizan postes para indicar y delimitar la superficie.

El trabajo sobre el medio ambiente se basa también en el estudio de la situación local, su origen y evolución (incluida la injerencia del hombre). Gracias a esos estudios, se ha podido reconstruir el medio ambiente de distintos periodos históricos. Las diversas especies vegetales se exhiben *in situ*, y luego se las reproduce y explica en un folleto. El tiempo y la intervención del hombre afectan y transforman el medio natural; el estudio del paisaje permite reconstituir esta evolución de manera concreta. En la organización de los parques-museo (comunicaciones, señalización de caminos, etc.) se prefiere utilizar los caminos prehistóricos y medievales existentes, y reducir al mínimo los cambios e innovaciones.

El museo de Nadro

Este museo, situado en la pequeña ciudad medieval de Nadro, forma parte del parque prehistórico y está destinado a iniciar a los visitantes en el arte rupestre. En sus cuatro pequeñas salas se aplica un itinerario de investigación para reunir los datos científicos obtenidos en estos últimos años. En Valcamonica se ha podido distinguir cinco periodos culturales principales (marcados por cambios socieconómicos), todos caracterizados por un estilo y una modalidad de expresión particulares y un repertorio determinado de imágenes y temas. La fase más arcaica se caracteriza casi exclusivamente por la presencia de grandes animales. La siguiente describe con un estilo más conciso y esquemático las formas primitivas de la agricultura y la cría de animales domésticos. El advenimiento de los trabajos en metal se distingue por la aparición de estelas y de composiciones monumentales. Finalmente, las edades de bronce y de hierro se caracterizan por el inconfundible dinamismo de las imágenes, la reproducción de temas cotidianos y la presencia de un rico simbolismo. El trabajo museográfico se basa

1. En lo que se refiere a las actividades internacionales del Centro Camuno di Studi Preistorici, véase el artículo de Emmanuel Anati (*Museum*, vol. XXXIII n.º 4, 1981, p. 200-211) y las recomendaciones formuladas por la consulta internacional que tuvo lugar en 1981 (*Museum*, vol. XXXIV, n.º 1, 1982, p. 67-68).



MUSEO DE NADRO. Este pequeño museo está instalado en un viejo edificio del siglo XVI, en el centro histórico de Nadro, a la entrada del parque.
[*Foto:* Centro Camuno di Studi Preistorici.]





Rincón del parque donde se encuentra una roca con incisiones, y el cartel explicativo correspondiente
[*Foto: Centro Camuno di Studi Preistorici.*]

en estos elementos esenciales. Los detalles sobre el estilo, los temas, etc., permiten distinguir mejor las etapas culturales correspondientes a cada periodo arqueológico. De ese modo, el visitante puede comprobar e identificar las características de los diferentes estilos al contemplar en el parque las superficies grabadas. El material explicativo va acompañado de fotografías, diagramas y una serie de carteles.

Para facilitar la identificación y memorización de los periodos histórico-figurativos, cada periodo histórico y cultural se simboliza con un color diferente. La fase neolítica, por ejemplo, se señala en amarillo. Pensando sobre todo en los más jóvenes (se recibe la visita de muchos niños de edad escolar) se han ideado juegos educativos que facilitan el reconocimiento de los estilos y la noción del "paso del tiempo" y de la historia (viviendas en tiempos prehistóricos, en la época de nuestros antepasados y en la actualidad, etc.).

Este pequeño museo con su parque adyacente se creó independientemente de las grandes organizaciones culturales gubernamentales. Para instalar el museo en un viejo edificio del siglo XVI, la población local y la municipalidad han prestado y siguen prestando ayuda. El Centro Camuno di Studi Preistorici da apoyo científico y técnico a este proyecto que trata de manera novedosa el problema museográfico del arte rupestre prehistórico y vincula dos mundos separados: el de un pequeño pueblo de los Alpes y el de la ciencia y la investigación. Los resultados son palpables (pese a los problemas de espacio, restauración y financiación): los jóvenes colaboran en las tareas de investigación y exploración, organizan las visitas de los turistas y administran el pequeño museo, que deliberadamente queda siempre abierto y sin custodia. Los mayores esfuerzos están dirigidos al medio escolar, donde se está formando la próxima generación. Se organizan reuniones de escolares con expertos sobre diversos aspectos de la investigación prehistórica: la noción de documento, historia y tiempo, problemas de colección o reproducción fotográfica de objetos antiguos de la localidad, cuentos, narraciones del folklore, etc. Esto contribuye a hacer más abordable la noción de cultura histórica y a establecer un vínculo entre prehistoria, historia medieval y vida cotidiana.

El museo-parque de Nadro no es una iniciativa aislada sino que forma parte de un programa más amplio conocido como proyecto PAVES,[2] que abarca dos valles de los Alpes, Valcamonica-Valtellina y Alto Sebino, con más de 180.000 incisiones rupestres prehistóricas, además de otros testimonios de diez mil años de historia del hombre. .El programa prevé la creación de varios parques-museo como el de Nadro. Se establecerán en las zonas donde hay una mayor concentración de expresiones de arte rupestre u otros testimonios arqueológicos en un marco natural. El conjunto estará coordinado por el departamento de investigaciones culturales del Centro Camuno di Studi Preistorici.

[*Traducido del italiano*]

2. El proyecto PAVES fue elaborado y lanzado por el Centro Camuno di Studi Preistorici y se aplica igualmente a las riberas del lago Iseo.

Algunas informaciones técnicas

A pedido de *Museum,* y siguiendo el modelo de ficha técnica propuesto por el señor Jean Yves Veillard (véase el volumen XXXIII, n.º 2, 1981, p. 124), la autora nos ha comunicado un cierto número de informaciones técnicas relativas al financiamiento.

Los edificios, adquiridos por la municipalidad de la comuna de Ceto, deben ser restaurados con urgencia. La exposición arqueológica se organizó con la colaboración del Centro Camuno y la población local. Como las autoridades competentes no manifestaban ningún interés por el proyecto, se decidió proseguir la restauración del edificio con los recursos locales disponibles, es decir, voluntarios, empleados municipales, etc. El presupuesto adjunto permite formarse una idea aproximada de los costos. Esta estimación hecha en 1979 fue actualizada en diciembre de 1981, con un recargo de 40% correspondiente al 20% de inflación anual, antes de ser presentada a la Comisión de Museos de la Región de Lombardía.

FICHA TÉCNICA

	Nuevo edificio	Renovación del antiguo edificio
COSTOS TOTALES		
COSTOS DE CONSTRUCCIÓN *(en liras)*[a]		147.166.000
Albañilería y mampostería		88.052.000
Carpintería		6.379.000
Pintura y pisos		12.379.000
Techado		11.379.000
Instalación eléctrica		11.900.000
Calefacción		16.800.000
Seguridad		42.000.000
COSTOS DEL EQUIPO MUSEOGRÁFICO		
Vitrinas, pedestales, colgantes Iluminación Gráficos (murales, mapas, etc.)		30.000.000[b]
Medios audiovisuales		12.000.000
SUPERFICIE TOTAL *(en metros cuadrados)*		493
Recepción y actividades conexas		106
Exposición		250
Depósito		25
Espacios técnicos		85
Oficinas		27
PRESUPUESTO ANUAL		(No estimado)
Inversiones		
Presupuesto operativo		
Adquisiciones		
Varios		
PERSONAL		(No estimado)
Administrativo		
Científico		
De seguridad		
Técnico		

a. En julio de 1982, 1 dólar de los Estados Unidos equivalía a 1.364 liras.
b. Estimación máxima.

Nos parece excelente la idea del formulario técnico. Sólo agregaría un rubro (impuesto tal vez por nuestras circunstancias particulares) sobre las fuentes y/u organismos de financiación. La inclusión de este nuevo rubro podría interesar también a otros museos. Aún no disponemos de información definitiva sobre la instalación de vitrinas de exposición ni sobre el personal.

BIBLIOGRAFÍA

Arte rupestre camuno:

ANATI, Emmanuel. *Origini della civiltà camuna* [Orígenes de la civilización camuna]. Capo di Ponte (Italia), Edizioni del Centro, 1968. (Studi camuni, 3.)

——. *Evolution and style in Camunian rock art* [Evolución y estilo del arte rupestre camuno]. Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 1975. (Archivi, 6.) [Ediciones en francés, inglés e italiano.]

——. *I Camuni alle origini della civiltà europea* [Los camunos en los orígenes de la civilización europea]. Milán, Edizioni Jaca Book, 1980.

——. *Valcamonica:* 10.000 *anni di storia* [Valcamonica: 10.000 años de historia]. Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 1980. (Studi camuni, 8.)

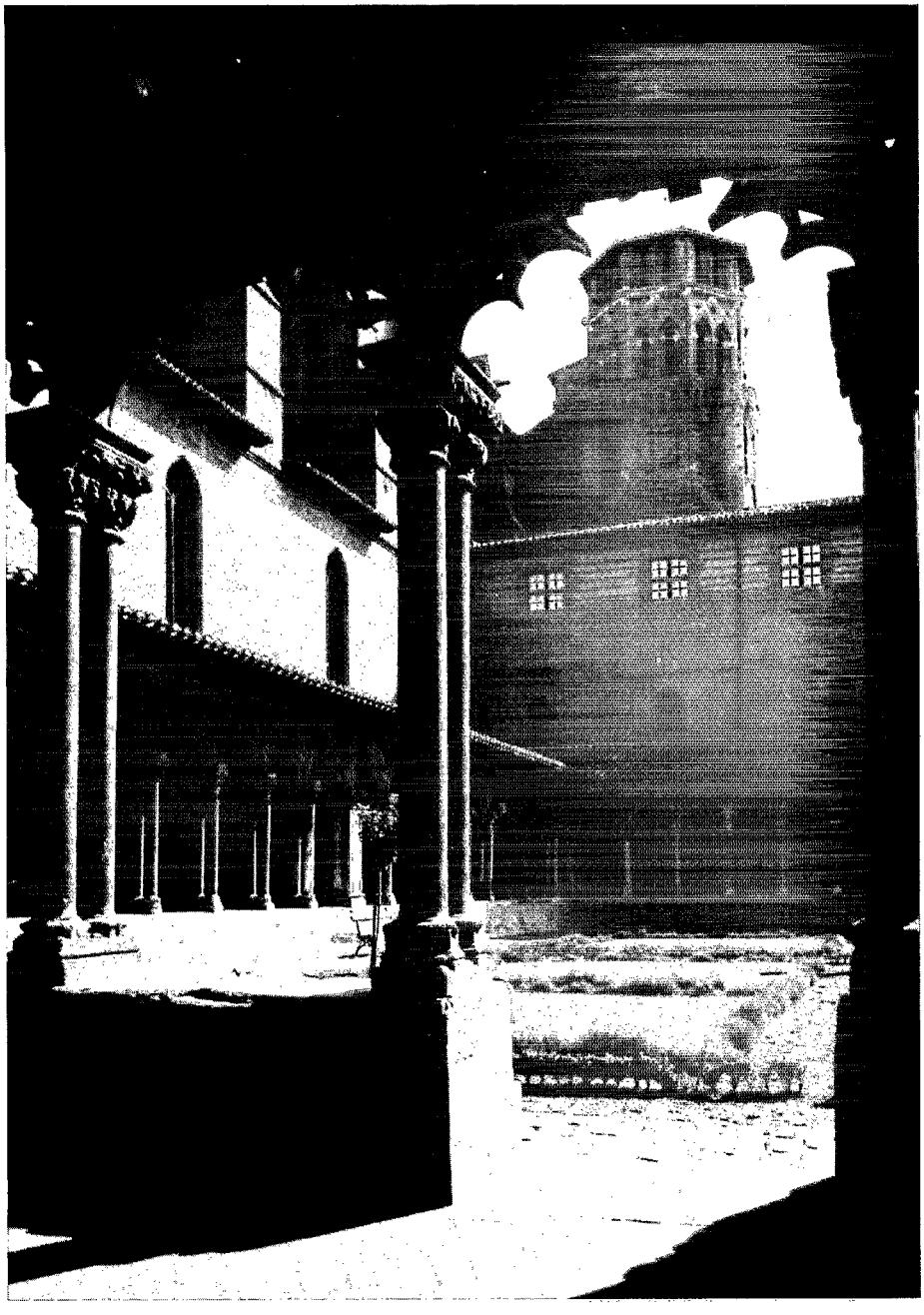
Métodos de estudio del arte rupestre:

ANATI, Emmanuel. *Methods of recording and analysing rock engravings* [Métodos para registrar y analizar el arte rupestre]. Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 1976. (Camunian studies, 7.) [Ediciones en inglés e italiano.]

El Museo de los Agustinos de Toulouse: marco extraordinario para una prestigiosa colección de pintura

Mary O'Neill

En Francia, después del Louvre y del castillo de Versalles, el Museo de los Agustinos de Toulouse posee una de las colecciones más prestigiosas de antiguos maestros. Los turistas, aficionados y eruditos, acostumbrados a la presentación deslucida, anticuada, insuficientemente iluminada y algo desorganizada que es común en numerosas galerías de Francia, se verán gratamente sorprendidos al visitar el Museo de los Agustinos, que ha sido renovado y reorganizado recientemente. Se han limpiado, restaurado, redistribuido y presentado de manera completamente renovada alrededor de trescientas cincuenta de las más hermosas pinturas del museo, que posee en total más de dos mil. El resultado es notable y merece señalarse a la atención de los profesionales de los museos y del público.[1]

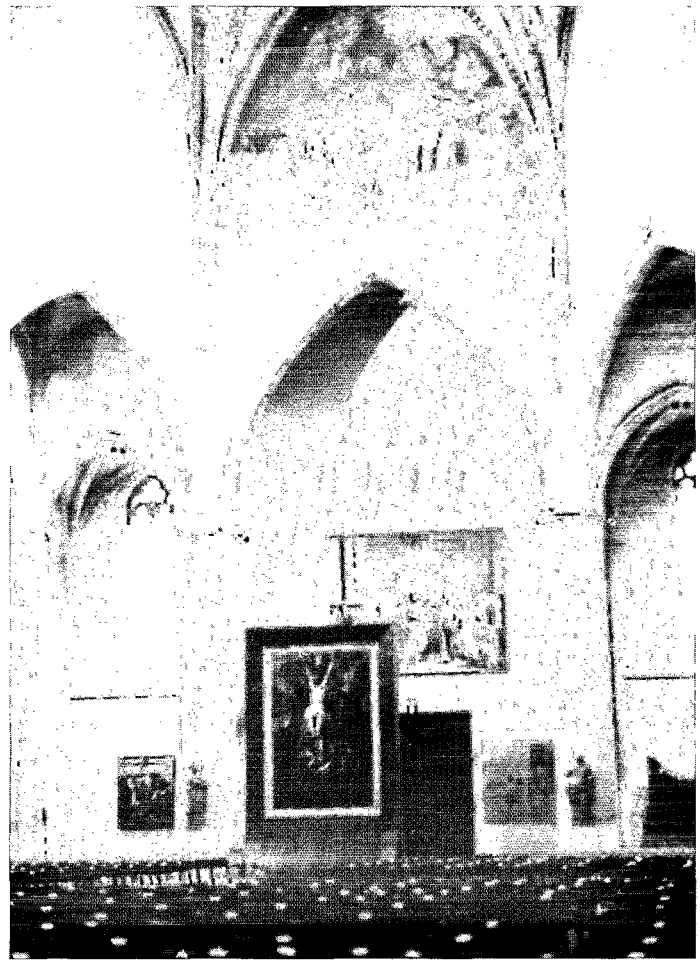


MUSEO DE LOS AGUSTINOS, Toulouse. Claustro del siglo XIV en el Museo de Arte del Monasterio de los Agustinos. Al transponer el umbral, el visitante ingresa en otro mundo. [*Foto:* Museo de los Agustinos, Toulouse.]

Pinturas de antiguos maestros expuestas en un monasterio

Cualquier conservador de museo se arredraría ante la difícil tarea de exponer dignamente una colección pictórica numerosa y variada en un monasterio construido entre los siglos XIV y XVI cuya ampliación, de fines del siglo XIX, se utiliza como museo. Se plantean, en efecto, muchos problemas que los conservadores de edificios concebidos especialmente como museos en los siglos XIX y XX ni siquiera imaginan, y muchos problemas que el constructor de un monasterio mal podía prever. La iluminación, la temperatura, el mantenimiento de niveles higrométricos y otros factores son doblemente difíciles de controlar en los museos o galerías situados en monumentos históricos. Es tan arduo superar esos problemas que lamentablemente fracasan muchos intentos de exponer cuadros de antiguos maestros en palacios y otros edificios no previstos específicamente para tal fin, y los visitantes, en lugar de sentirse atraídos, sólo desean regresar a la atmósfera más atractiva del mundo exterior. Esto no ocurre en Toulouse: el monasterio de los Agustinos fue utilizado para poner de relieve la colección y dotarla de un marco agradable, original y variado. En seis galerías, ubicadas en seis partes diferentes del monasterio, cada una de las cuales se ha seleccionado especialmente para satisfacer los requisitos estéticos de un sector determinado de la colección, se exponen unos trescientos cincuenta cuadros. En el aséptico, simétrico y lujosamente discreto interior de un museo de arte corriente, sólo un visitante

1. Deseo expresar mi agradecimiento a Alain Mousseigne, conservador de cuadros del Museo de los Agustinos, por su generosa ayuda y asesoramiento en la preparación de este artículo. Alain Mousseigne concibió y organizó la presentación de los cuadros descritos en estas páginas.



Vista del ábside lobulado con su fresco del siglo XV que representa *El Juicio Final*. En la iglesia del monasterio se exhibe, además, una espléndida colección de cuadros de temas religiosos.
[*Foto:* Museo de los Agustinos, Toulouse.]



La iglesia del monasterio, construida entre los siglos XIV y XVI. Un marco ideal para cincuenta y cinco grandes pinturas religiosas.
[*Foto:* Museo de los Agustinos, Toulouse.]

muy dinámico y entusiasta puede apreciar sin esfuerzo trescientos cincuenta cuadros en seis salas. En Toulouse, en cambio, uno no sabe qué tipo de decorado o marco encontrará al trasponer el umbral o al subir una antigua escalinata.

Cincuenta y cinco grandes pinturas religiosas en un marco ideal

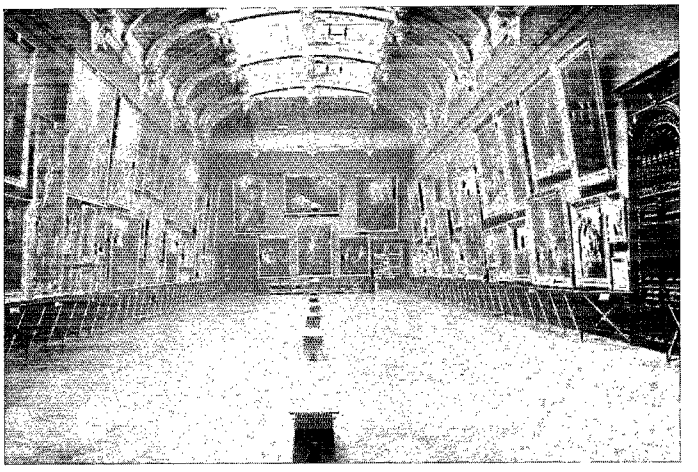
La espléndida iglesia del monasterio, construida entre los siglos XIV y XVI, constituye un marco ideal para una parte de la extraordinaria colección de pinturas religiosas, posiblemente la más importante de Francia. Colgar y presentar adecuadamente cincuenta y cinco inmensos lienzos y paneles sería prácticamente imposible en la mayor parte de los museos. Incluso en el caso de contar con una o varias salas suficientemente espaciosas y altas, el efecto de un vasto recinto lleno de enormes cuadros, alineados unos junto a otros, resultaría algo abrumador. La iglesia, en cambio, es amplia, clara, cálida y agradable. Las diecisiete capillas laterales se han utilizado muy hábilmente para exhibir grupos de dos a cuatro cuadros, reunidos según diversos criterios, ya sea porque tienen un tema común, una relación histórica o cronológica, o por razones estilísticas. Lejos de sentirse confuso por la presencia de cincuenta y cinco grandes cuadros, el visitante los descubre poco a poco a medida que recorre la iglesia. La soberbia y conmovedora *Crucifixión* de Rubens, montada en un panel aislado, ocupa el lugar del altar, en tanto que en la parte superior pueden admirarse fragmentos de la decoración interior de la iglesia que se ha limpiado y restaurado recientemente: ménsulas y follaje ornamental del siglo XVI y fragmentos de pinturas y estucos de los siglos XIV a XVIII. En el majestuoso arco que domina el ábside lobulado se encuentra *El Juicio Final*, un admirable fresco del siglo XV. Hacia la parte posterior de la iglesia, en la nave central, sobre una especie de estrado independiente, pueden admirarse dos inmensos lienzos (de casi 6,5 × 3 m) pintados por Simon Vouet (1590-1648) para la iglesia de los Penitentes Negros de Toulouse, poco después de 1630.

La iluminación es excelente: la luz natural que baña la doble hilera de columnas góticas y el rosetón en el muro occidental se ve complementada por la que proyectan reflectores disimulados. Se ha logrado evitar el brillo de la luz sobre las pinturas. En las iglesias suele ser difícil apreciar los cuadros: a menudo están colgados demasiado altos u oscurecidos por el tiempo; en todo caso, apenas pueden contemplarse debido a la escasa luz de las capillas laterales. En el ambiente claro y recogido de la iglesia, con los rayos del sol que se filtran a través del rosetón formando un delicado dibujo multicolor sobre la piedra, e incluso, a veces, con los sones del órgano, los inmensos lienzos religiosos —expuestos en toda su belleza y frescura original— cobran un realce extraordinario. Aquí es posible comprenderlos mejor, ya que están en un marco comparable a aquél para el cual fueron creados. A propósito de las obras maestras de la pintura y la escultura religiosa expuestas en la hermosa iglesia del Museo de los Agustinos, Malraux no habría dicho en *Las voces del silencio* que, "puestas en los museos, las obras de arte no tienen más la significación ni cumplen la función que tenían en el ambiente para el que fueron creadas originalmente".

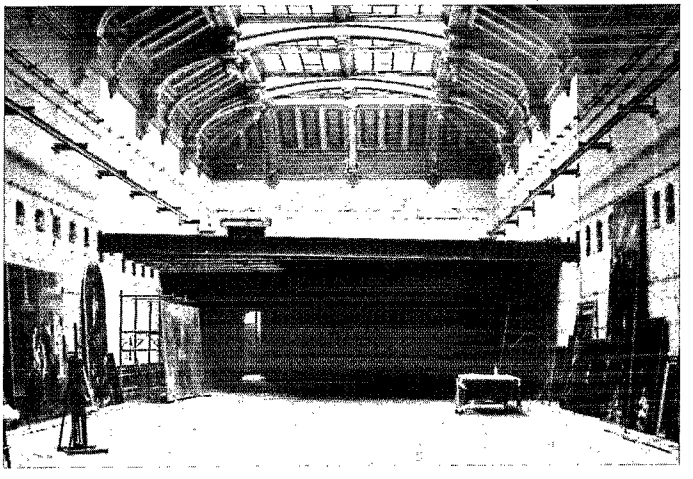
Nuevas armonías

Curiosamente, parece haber algo de holandés en la galería que domina el pequeño claustro, donde se exponen los cuadros holandeses y flamencos. El cielorraso bajo

La imponente galería de 56 × 15 m fotografiada a principios de este siglo. Actualmente se han habilitado allí tres salas. [*Foto:* Museo de los Agustinos, Toulouse.]



Obras de renovación en curso en la gran galería construida a fines del siglo XIX. Dividida en dos por un muro central, una mitad de la galería fue, a su vez, subdividida por un entrepiso, que aquí puede apreciarse en construcción. [*Foto:* Museo de los Agustinos, Toulouse.]





Los cuadros del siglo XVII presentados en la galería recientemente renovada. Los reflectores y los artefactos de tungsteno, montados sobre rieles en el cielorraso, quedan ocultos por las vigas a la vista. Una escalinata conduce a la sala del siglo XVIII. [*Foto:* Museo de los Agustinos, Toulouse.]

con vigas de roble y las ventanas de rombos multicolores hacen de esta pequeña galería un lugar encantador y apropiado para albergar esta parte de la colección integrada principalmente por cuadros de pequeñas dimensiones, entre ellos obras de Breughel, Brill y Van Goyen. En una de las salas se exponen algunos cuadros italianos, entre los cuales el visitante encontrará representados a Guardi, Crespi, Solimena y otros. Un cielorraso formado de paneles de vidrio difunde la luz proveniente de lámparas ultravioletas fluorescentes recubiertas.

La ampliación del museo que data de fines del siglo XIX, construida según los planos de Viollet Le Duc, adaptados por el arquitecto local Darcy, es un mundo completamente diferente. Quienes recuerden la severa e imponente galería de 56 × 15 m comprobarán con alivio que ha sido reemplazada por tres agradables salas. La mitad de la antigua galería ha sido destinada a exhibir cuadros del siglo XIX. La segunda mitad fue subdividida en dos mediante la adición de un entrepiso; los dos niveles se comunican por una escalera. Así se ha logrado duplicar el número de pinturas expuestas. El resultado es admirable.

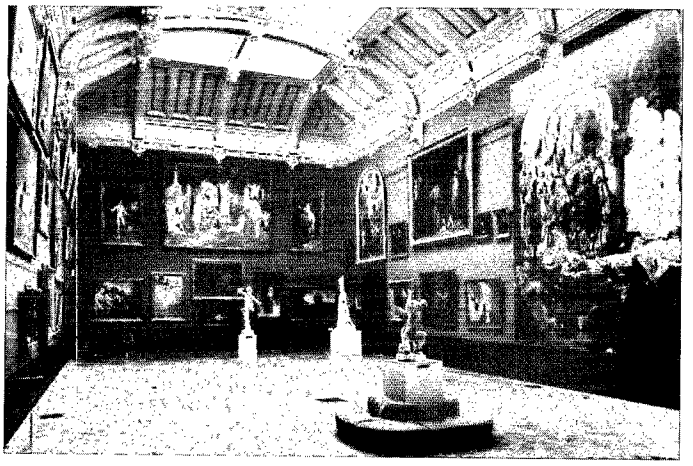
En la galería inferior, el ocre de los muros sirve de fondo discreto a la colección de cuadros del siglo XVII. Entre las obras maestras de la escuela de Toulouse, que rivalizó con la de París, figuran lienzos de Jean-Pierre y Antoine Rivalz, de Jean Chalette y dos hermosos Mignard. Para la iluminación se han utilizado diversos reflectores y artefactos de tungsteno montados sobre rieles en el cielorraso y hábilmente disimulados entre las vigas de metal a la vista que sostienen el entrepiso.

Un ambiente rococó

Cuando el visitante, tras subir la escalera, llega a la luminosa galería donde se exhiben los cuadros de la escuela francesa del siglo XVIII y principios del siglo XIX, el contraste es total. Allí la armonía de verdes de los muros y la alfombra crea un ambiente claro y sosegado para el mundo rococó. Gracias al techo y cielorraso de vidrio se ha logrado una feliz combinación de luz natural y luz artificial. La colección es muy hermosa y la forma en que está expuesta es digna de destacar. En la distribución de los cuadros se han conciliado los criterios estéticos y didácticos a fin de que el visitante que recorra la sala se forme una idea cabal de la evolución de

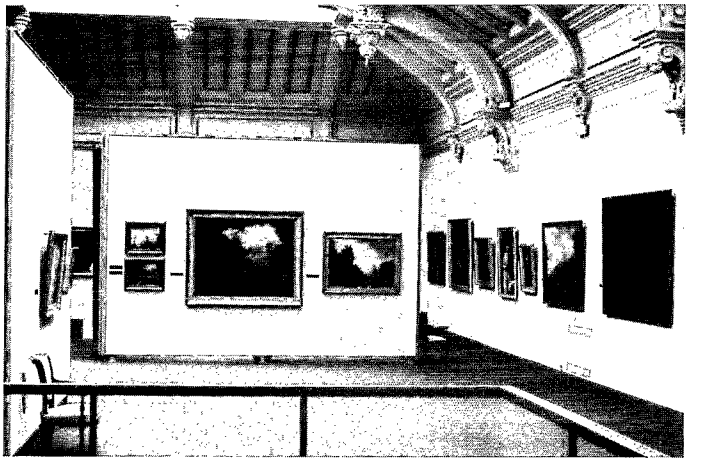
Mary O'Neill

Nació en Irlanda en 1950. Estudió historia del arte en la Universidad de París y obtuvo su doctorado en 1980. Su catálogo de las pinturas francesas de los siglos XVII y XVIII existentes en el Museo de Bellas Artes de Orléans fue publicado en 1981, al igual que su estudio sobre los textiles estampados franceses de la primera mitad del siglo XIX pertenecientes al Musée de l'Impression sur Etoffes de Mulhouse. Actualmente está preparando un catálogo analítico de la obra de Hyacinthe Rigaud (1659-1743).



El arte del siglo XIX en una auténtica galería del siglo XIX. Una presentación acertada de ciento cincuenta cuadros.
[*Foto:* Museo de los Agustinos, Toulouse.]

La sala del siglo XVIII. Gracias a una estudiada presentación, el visitante puede abarcar la evolución de la pintura francesa en el siglo XVIII.
[*Foto:* Museo de los Agustinos, Toulouse.]



la pintura francesa desde Luis XV a Carlos X. En algunos museos se disponen los cuadros en orden cronológico, en otros según el género (retratos, paisajes, etc.); algunas veces los cuadros se agrupan por artista, o bien según sus dimensiones. En Toulouse se ha logrado, como por milagro, conciliar los criterios de género, periodo y tamaño. El muro meridional está ocupado por dos grandes lienzos, cartones de tapicería de Jean-François De Troy, ejemplos de la afición por el *grand décor* en la Francia de principios del siglo XVIII. Recorriendo la sala de izquierda a derecha se encuentran algunos retratos de principios y mediados del siglo XVIII y, a continuación, pinturas mitológicas de los periodos Luis XV y Luis XVI. En el ángulo norte de la sala, junto a otros retratos, el visitante puede admirar un hermoso conjunto de pinturas neoclásicas y cuadros pintados en la época de la revolución francesa. La visita de esta sala puede terminar en la muestra de paisajes franceses de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

De regreso al siglo XIX

El lugar ideal para desplegar la bella colección de cuadros del siglo XIX, que comprende algunos lienzos gigantescos, era, desde luego, la amplia y suntuosa galería de 28 × 7 m. Se ha limpiado y restaurado la decoración original del siglo XIX; desde el artesonado, los voladizos y la gran abertura vidriada del cielorraso, los muros de color rojo pompeyano (que recuerdan el Louvre de la época de Napoléon III), hasta el friso inferior de madera negra y las ricas barandas con clavos de bronce, todo contribuye a recrear la atmósfera de época. Distribuidas en la sala hay esculturas de Duret, Pradier, Falguière y otros. Cómodamente sentado en el centro de la galería, inmerso en la atmósfera grandiosa del pasado, el visitante puede apreciar sin impedimentos la colección de cuadros del siglo XIX. Con sólo girar la cabeza puede comparar la obra de los neoclásicos, los románticos, los realistas, los orientalistas y los difusores de lo que los diccionarios denominan el *art pompier*. Una persona sencilla podría sentarse a especular cuánto se demoró J. J. Benjamin-Constant en pintar el prodigioso *Mohamed II entrando a Constantinopla el 25 de mayo de 1453* o deleitarse con la profusión de desnudos femeninos.

Pero el Museo de los Agustinos ofrece mucho más. Los amantes del arte y la historia antigua y medieval encontrarán allí una de las mejores colecciones de escultura paleocristiana, románica y gótica de Europa. Por la categoría de sus colecciones, el acierto con que están presentadas y el marco excepcional que las rodea, el Museo de los Agustinos merece más de una visita.

[*Traducido del inglés*]

El proyecto del Museo Nacional de Arqueología y Antropología del Perú

Julio Gianella

Nació en Lima en 1937. Realizó estudios de arquitectura y urbanismo en la Universidad Nacional de Ingeniería de Lima (1959-1961) y de planificación urbana y rural en la Universidad de Yale, 1963. Es director del Plan de Desarrollo Metropolitano, Lima; coordinador de la planificación regional en el Instituto Nacional de Planificación del Perú; director de la planificación para la irrigación de Majes y el complejo Bayovar; consultor en materia de planificación de la CEPAL, el BIT, la UNEP, el FNUAP y la OEA. En la actualidad es consultor de planificación regional en la Universidad de Siracusa. Como arquitecto, dispone de una oficina privada. Primer premio en el concurso nacional para el nuevo Museo Nacional de Antropología y Arqueología del Perú.

No es empresa fácil la construcción de un nuevo museo que cristalice y refleje las aspiraciones de un pueblo heredero de una tradición cultural rica y antigua. El arquitecto Julio Gianella se libra en este artículo a una descripción de su proyecto de museo —proyecto que tiene más de diez años de antigüedad— y a una evaluación de su adaptación a la situación actual.[1] *El lector puede interrogarse en qué medida este arquitecto ha discutido su proyecto con los restauradores, y, teniendo presente el diálogo Feilden-Scichilone publicado en un número anterior de* Museum,[2] *preguntarse si los espacios previstos permitirán efectivamente conciliar "lo útil y lo agradable".*

A diferencia de México, donde se construyó uno de los más notables museos culturales del mundo hace ya más de quince años, el Perú aún no se ha decidido a iniciar la construcción del edificio que preserve para la posteridad y muestre al mundo en forma decorosa su importante legado cultural. Por diversas razones (entre ellas quizás la más importante es la falta de sensibilidad de algunas autoridades), un proyecto que se inició en 1965 ha venido siendo postergado y relegado a la categoría de no prioritario.

Sin embargo, entre 1968 y 1971 se organizó un concurso nacional para definir el tipo de edificio que sería más apropiado. Estudiaremos brevemente aquí las características del proyecto retenido y aquellos conceptos que sirvieron de base para elaborar el proyecto y darle expresión en forma arquitectónica, a fin de juzgarlo en la perspectiva del tiempo transcurrido y ver hasta qué punto es válido en las nuevas circunstancias.

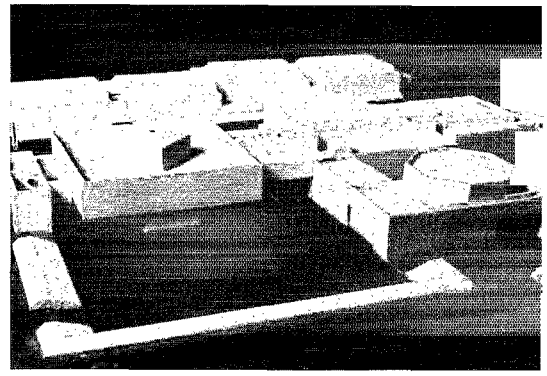
¿El museo como depósito?

Una de las críticas que se han hecho en los últimos años al proyectado museo es la de calificarlo como un elefante blanco en potencia. Se argumenta que los grandes museos rígidos y "finitos" han pasado a la historia y que lo que se debe promover en la actualidad son exposiciones flexibles que se movilicen en busca del espectador, variando para ello su temática en forma constante y cumpliendo una labor de difusión siempre actualizada.

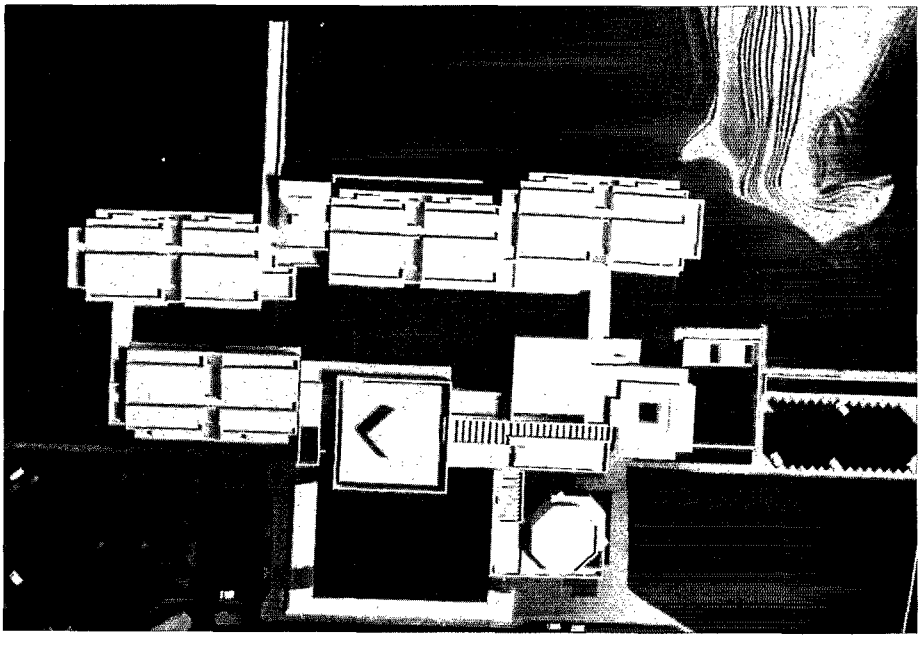
En el fondo lo que se critica es la concepción clásica del museo como un archivo de objetos más o menos ambientados para ser observados por el público, pero cuya finalidad principal es la ubicación y preservación de acuerdo a un orden establecido de cada uno de los objetos de su patrimonio, y en el cual el observador juega un papel pasivo. Frente a esta concepción se antepone la del museo vivo, flexible y cambiante, según la cual el visitante puede participar en las actividades,

1. Este artículo es una versión condensada de un texto original preparado por el autor para el Proyecto Regional del Patrimonio Cultural PNUD/Unesco con sede en Lima. [*N. de la R.*]

2. B. M. Feilden y G. Scichilone, *Museum,* vol. XXXIV, n.º 1, 1982. [*N. de la R.*]

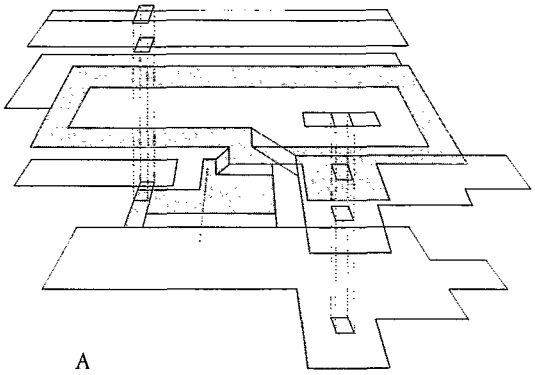


Maqueta del proyecto del Museo Nacional de Arqueología y Antropología del Perú. Obsérvense, en el patio de ingreso, los muros de piedra que lo delimitan y el bloque central de acceso. [*Foto:* Julio Gianella.]

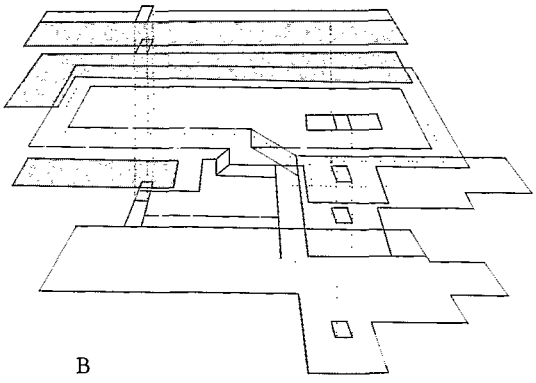


Maqueta del proyecto del Museo Nacional de Arqueología y Antropología del Perú. En la parte superior y en la inferior izquierda, los módulos de la exposición permanente; al centro de la parte inferior del acceso principal y hacia la derecha, la sala de exposición temporal, el Instituto de Antropología, el auditorio y el acceso de servicios. [*Foto:* Julio Gianella.]

Para el público común se sugiere un circuito mínimo (A) de fácil y corto recorrido, de tendencia lineal, que comience y termine en el vestíbulo de ingreso. El aficionado podrá profundizar determinado tema desprendiéndose del circuito mínimo e ingresando mediante cambios de nivel a las salas especializadas; así, bajando medio nivel entrará a las salas de cerámica, metalurgia y textiles; subiendo medio nivel, a las de arte lítico, arquitectura y maquetería, las que a su vez podrían constituir circuitos especializados (B).
[*Dibujo:* Julio Gianella.]



A



B

sean éstas creativas o de aprendizaje, al utilizar las exhibiciones principalmente como tema y cuyo prototipo lo constituye el Centro Georges Pompidou de París.

En el caso del proyectado museo, quienes han hecho este tipo de crítica no han meditado sobre las necesidades más inmediatas del país en el campo de la arqueología y de la antropología; en efecto, lo que se necesita con urgencia en el Perú es un buen "archivo". Los millones de piezas arqueológicas que aún no han sido debidamente estudiadas corren el peligro de desaparecer para siempre debido a la falta de facilidades para almacenarlas y clasificarlas, lo cual significaría perder el testimonio de culturas antiguas que aún no han sido totalmente comprendidas. Esta necesidad tan clamorosa ha llevado inclusive, en algún momento, a pensar que basta construir el sótano del proyectado museo, donde quedarían ubicados los depósitos, laboratorios y talleres, para cumplir en gran parte con los objetivos iniciales de la obra.

En lo que respecta a las áreas de exhibición es obvio que, en el caso de un museo arqueológico, no cabe pretender el mismo grado de flexibilidad que se puede esperar de un museo de arte, ni mucho menos es factible un centro Pompidou de la arqueología. Un museo cultural tiene un mensaje didáctico que transmitir y aunque este mensaje puede cambiar con el tiempo, a medida que evolucionan los conocimientos sobre las antiguas culturas, este cambio es lento y su impacto sobre la museografía y el museo mismo sólo se hará perceptible a lo largo de los años. Por otra parte, si bien cabe pensar en cierto grado de "actividad" del público visitante, la actitud que se espera fundamentalmente es pasiva, pues el público debe recibir y asimilar en pocas horas el mensaje de miles de años de evolución cultural, lo cual requiere una actitud psicológica plenamente receptiva.

Museo cultural y museo de arte

La diferencia sustancial entre un museo de arte y un museo cultural —consagrado a presentar todas las expresiones tangibles de la creación cultural— es que mientras en el primero cada uno de los objetos en exhibición debe tener vida propia y transmitir un mensaje por sí solo, en el segundo es el conjunto de objetos, textos y ambientaciones lo que en forma unitaria debe adquirir expresión y vida.

Esta diferencia deberá reflejarse en la arquitectura del museo. Si conceptualmente llevamos esta dualidad a un extremo, podríamos decir que mientras la arquitectura de un museo de arte debe ser "neutral", en el sentido de que no debe competir con los objetos exhibidos sino más bien servirles de simple sostén y protección, en el caso de un museo cultural la arquitectura debe contribuir a la "expresión" de lo exhibido imprimiendo una imagen en el espectador a través de sus símbolos y elementos arquitectónicos: espacio, materiales y elementos estructurales. Con esto no se quiere decir que el edificio se coloque en franca superposición a lo exhibido; en esencia es un problema de equilibrio en el cual la "imagen", hasta cierto punto independiente del edificio, debe complementar el mensaje cultural de lo exhibido. Los ejemplos más representativos de esta dualidad son, quizás, el museo de Arte Moderno de Nueva York por un lado y el Museo Nacional de Antropología de México por el otro.

El primero, magnífico ejemplo de la arquitectura funcional de los años treinta, representa claramente el concepto de una arquitectura "neutral". Al recorrer las áreas de exhibición llegamos a perder totalmente la conciencia del edificio y los objetos adquieren plena vigencia. Por el contrario, después de recorrer el museo de México, difícilmente podríamos olvidar sus elementos arquitectónicos de mayor valor, tales como el gran "hongo" del patio central, las ricas texturas de las piedras volcánicas y mármoles, y las perspectivas de los jardines externos que se observan desde la penumbra de las salas. Quien lo haya recorrido detenidamente guardará una nítida imagen del conjunto arquitectónico y su memoria asociará siempre el pasado mejicano con la expresión del museo, sin que esto signifique en absoluto una deformación del conocimiento que el espectador pueda tener de las antiguas culturas.[3]

Elementos de una estética propia

La creación de una arquitectura intencionalmente "expresiva", es decir que sea capaz de transmitir un mensaje o crear imágenes en el espectador a través de una simbología arquitectónica, constituye un reto ciertamente difícil. En el caso del edificio que alberga a un museo cultural, este reto se complica aún más, pues como hemos dicho, el mensaje arquitectónico debe adaptarse y subordinarse al mensaje cultural de la exhibición. Tarea compleja que, en el caso del proyecto del museo arqueológico del Perú, se decidió enfrentar mediante la identificación de elementos arquitectónicos de la cultura preco-

3. Comparar los conceptos expresados por el autor con los de Fernanda de Camargo-Moro, *Museum*, vol. XXXIV, n.º 2. [*N. de la R.*]

lombina que, sin pretender a una copia estilística, puedan ser utilizados en la arquitectura contemporánea.

Dos fueron los elementos principales adaptados: la continuidad y plasticidad mural por una parte y la utilización de canchas o patios interiores por otra. Un tercer elemento surge por conjunción de los dos anteriores: la volumetría externa del conjunto arquitectónico, la cual observada a "vuelo de pájaro" guarda cierta relación con la volumetría de algunas sepulturas o conjuntos precolombinos costeños.

La plasticidad mural de la arquitectura peruana precolombina costeña obedece en gran parte a la tecnología constructiva y a los materiales utilizados, en este caso el barro en forma de adobón o adobe enlucido.[4] Claro está, este material no es sugerido en el proyecto del museo, pero resulta interesante observar que, con el concreto armado vaciado en la obra misma, es posible conseguir un efecto de continuidad y plasticidad mural similar sin atentar contra los principios y exigencias propias del material.

En el proyecto se han utilizado intensamente las grandes superficies murales cerradas y continuas, las cuales, mediante inflexiones o cambios de dirección, van generando los espacios a través de los cuales debe caminar el visitante, lo que crea una sensación de ruptura con el ambiente externo. Por supuesto que, en relación con la arquitectura precolombina, las proporciones y gravidez visual de los muros son otras: los planos verticales pueden extenderse en grandes dimensiones y los muros pueden elevarse en el espacio sin contacto aparente con el suelo. En algunos sectores del proyecto se han aproximado dos muros paralelos de gran altura para insinuar la linealidad del recorrido (son notables, a este respecto, la galería de acceso y los puentes de unión que delimitan el patio central en sus extremos). De esta manera se consigue evocar los impresionantes callejones que constituyen las vías de circulación en conjuntos arqueológicos tales como Pachacamac o Chan-Chan.

En la utilización de la cancha o patio interior se han respetado algunos principios del lenguaje arquitectónico precolombino: la forma rectangular, la delimitación por muros esencialmente cerrados y el uso de graderías para señalar los cambios de nivel dentro del patio. Observemos el patio de entrada y el patio central, los más importantes espacios abiertos del conjunto arquitectónico; el primero, que constituye realmente una semiterraza, ha sido delimitado en su lado externo por muros inclinados de piedra de poca altura pero de gran fuerza expresiva, con la finalidad de contrabalancear la mole dominante del bloque de recepción. Este vigoroso espacio invita a recorrerlo y se supone que normalmente debe estar lleno de público y tener gran animación. Por contraste, el patio interior ha sido concebido para ser contemplado desde el edificio sin necesidad de recorrerlo, aunque esto último no sea imposible. El visitante constatará un delicado uso de desniveles y variaciones en la inclinación de los muros. Este patio debe tener un carácter fuertemente simbólico y constituir una alegoría de la habilidad artística y constructiva de las antiguas culturas peruanas.

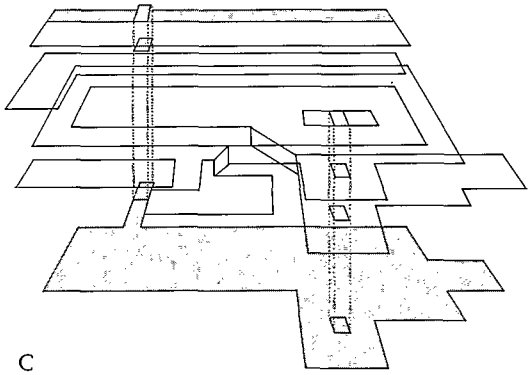
Los espacios en el interior del edificio han sido concebidos en forma modular para facilitar de esta manera "un guión" que distribuya orgánicamente las diferentes áreas y épocas en las que se clasifica la evolución cultural peruana. En su lenguaje arquitectónico predominan los grandes muros y la acentuación de los niveles mediante balcones interiores y bloques de circulación vertical. Se estima que el desarrollo del proyecto de museografía contribuirá a definir el tratamiento y acabado de estos elementos.

Elemento fundamental del diseño ha sido la proporción entre espacios internos y externos, tanto en los integrados a través de aberturas y ventanales como en los separados visualmente mediante muros cerrados. Esta proporción da unidad al conjunto y se expresa claramente en la volumetría externa.

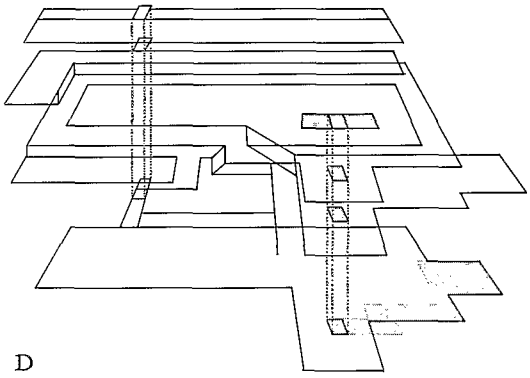
Las salas de exhibición especializadas ubicadas en el nivel inferior y que no recibirían luz diurna estarán iluminadas de tal forma que el espectador deberá permanecer en la penumbra mientras el objeto recibe directamente la iluminación artificial. Gracias a esta disposición, al descender por la escalera, se tendrá la sensación de ingresar a una bóveda de tesoros, lo que contribuirá a realzar la exhibición de piezas de tamaño pequeño que constituyen uno de los más grandes logros de la humanidad en las artes textiles, la cerámica y la orfebrería.

Las líneas horizontales son las dominantes y están reforzadas, en el caso del patio interior, mediante pliegues en los muros que se adecúan a la función de exhibición en el lado interno. La horizontalidad, en el tratamiento de las salas de exhibición, solamente será interrumpida para indicar un cambio de tema o hacer resaltar piezas de exhibición importantes, mediante torreones verticales de concreto

Los objetos tendrán un ingreso independiente y directo a través del sótano; en el mismo nivel se ubicarán todos los depósitos y servicios del museo; los depósitos tendrán acceso a las salas de exhibición mediante montacargas (C). La administración se ubicará en un piso elevado y se comunicará con el resto mediante una circulación vertical (D), cuyo eje se constituye en nudo de comunicaciones a distintos niveles; así, en orden descendente, la administración se comunicará con el circuito mínimo, la zona de acceso limitado y el sótano, con control directo sobre el ingreso de servicio, las colecciones y el almacén general.
[*Dibujo:* Julio Gianella.]



C



D

4. R. Samánez Argumedo ha realizado una apasionante descripción sobre la construcción con adobe enlucido y sobre la restauración de las estructuras de ladrillo de adobe en los monumentos históricos de la región andina del Perú en *Appropriate technologies in the conservation of cultural property*, p. 83-113, París, Unesco, 1981, (Protección del patrimonio cultural, folleto técnico para los museos y los monumentos, 7.) [*N. de la R.*]

que en algunos casos servirían además de cajas de circulación vertical.

En resumen, el tratamiento arquitectónico sugerido pretende impactar fuertemente al espectador dentro de la máxima simplicidad de lenguaje, gracias a un franco dominio de las grandes superficies continuas sobre las aberturas, al uso de espacios abiertos y a los cambios en la iluminación.

La búsqueda de una expresión arquitectónica que guarde relación con la cultura peruana ha llevado a optar por una estética "espacial" antes que por una estética "estilística", lo cual presenta la ventaja de que puede utilizarse perfectamente dentro de formas arquitectónicas contemporáneas, es decir, en perfecta concordancia con las técnicas y materiales modernos de construcción.

La ciudad de Chan Chan, capital del antiguo imperio Chimú. Se trata del centro urbano más importante de América del Sur construido con ladrillo de adobe.



El museo y el público

El museo debe satisfacer a una variedad de visitantes, desde el apurado turista hasta el investigador acucioso, pasando por el aficionado a la arqueología, el estudiante y el simple curioso. Además, el museo debe servir adecuadamente a las personas encargadas de su administración y conservación, asegurando un fácil control de lo que sucede en la totalidad del edificio.

Para el público común, el museo debe ser un lugar accesible y fácil de recorrer, a la vez que ameno e informal; es decir, debe presentar el mínimo posible de "resistencias" que inhiban al visitante. Para lograrlo, se ha utilizado como elemento clave de diseño un "circuito mínimo" de fácil y corto recorrido y de tendencia preferentemente lineal, sin mayores recovecos o desvíos que compliquen la captación del conjunto. Este circuito deberá tener una extensión total cercana a los cuatrocientos metros, que es la distancia máxima que un peatón puede recorrer sin cansarse. Pero debido a que la fatiga física no facilita la visita, este circuito dispondrá de asientos para el descanso. Para evitar la monotonía y la excesiva sensación de "conducción" que podría sufrir el visitante, se han diseñado variaciones de las características espaciales de las salas. Para evitar toda sensación de enclaustramiento, se ha previsto que uno de los lados del circuito mínimo colinde con el patio interior, el cual podrá ser observado desde determinados puntos mediante aberturas en el muro que los separa.

Para el aficionado a la arqueología, el museo debe ofrecer una estructura más complicada, que le permita recorrer salas adicionales de carácter especializado. De esta manera podrá "descubrir" sus propios circuitos, según los temas de su interés. La forma de lograrlo sería mediante cambios de nivel y comunicación directa entre esas salas y el "circuito mínimo" en todo su recorrido. Así, bajando medio nivel del circuito mínimo, se entraría en las salas dedicadas a las piezas de tamaño pequeño: cerámica, textiles y metalurgia; subiendo medio nivel, se entraría en las salas de arte lítico y arquitectura, y a las que exhiben maquetas de grandes dimensiones que reconstruyen aspectos de la vida diaria o las obras más importantes de la arquitectura y el urbanismo precolombinos.

Estas salas especializadas estarían a su vez ordenadas por culturas o cronologías. Deberá dotarse además al aficionado de

ciertas facilidades para tomar apuntes y tener acceso a la biblioteca especializada.

El museo debe brindar al investigador científico comodidad y privacidad para el trabajo intelectual, a la vez que un fácil acceso a todas las piezas, incluidas las expuestas al público. Como solución se sugiere que el investigador pueda pasar del vestíbulo a la zona llamada de "acceso limitado", que comprende la biblioteca, las salas de conferencia, etc. Desde esta zona, cuyo acceso estará controlado, puede utilizar la circulación de servicio del museo y llegar a las colecciones de estudio, donde deberá tener un ambiente adecuado para analizar e investigar.

Por último, la administración debe constituir el cerebro del conjunto, por lo que debe tener una ubicación que le permita el acceso y control a todo tipo de personas que concurren al museo. Como solución se sugiere que la misma se sitúe en un piso elevado con control visual sobre los ingresos y que se comunique con el resto mediante una circulación vertical, cuyo eje se constituye en nudo de circulaciones a distintos niveles. Cada nivel corresponderá a una función distinta. Así, en orden descendente, el nivel siguiente a la administración comunicará con el público común, el subsiguiente con la zona de acceso limitado y el último con los servicios y el ingreso de objetos al museo.

Finalmente se ha previsto que el edificio proporcione facilidades a grupos de visitantes excepcionales, que concurren con un propósito distinto del de conocer el material exhibido. Tal es el caso de los niños, para los cuales se ha previsto una sala especial, y el de las personas interesadas en actividades como conferencias, seminarios, etc., para las cuales se han previsto igualmente áreas ubicadas independientemente de los circuitos de exhibición. También se ha tenido en cuenta al visitante dominguero que prefiera pasear por el espacio exterior. Para ello se han previsto áreas de descanso, así como jardines y terrazas en los que se pueda integrar algún tipo de exhibición (piezas líticas, por ejemplo) con el paisaje.

En resumen, la funcionalidad del proyecto se basa en las múltiples posibilidades de recorrerlo a través de circuitos y zonas diferenciadas, las cuales se integran con fluidez para evitar que el exceso de compartimientos pueda inhibir al visitante.

La evolución del programa del museo

Han pasado diez años desde la elaboración de este proyecto y aparentemente los criterios básicos mantienen su vigencia. Hay que reconocer, sin embargo, que el programa original del museo que se utilizó en el concurso arquitectónico no era muy explícito; en él se hablaba de la "enseñanza de la historia de la cultura del Perú y particularmente de sus antecedentes precolombinos" y se sugería que "la distribución debe hacerse buscando una división lógica del material, ya sea con un criterio cronológico, por épocas, o de acuerdo con los materiales y las técnicas empleadas en la elaboración de los objetos" y se proponían tres secciones cronológicas básicas, agregándose dos secciones especializadas, una en textiles y otra en metalurgia. El proyecto respetó esta división manteniendo la secuencia cronológica en el "circuito bajo", pero añadió un nuevo elemento al introducir el "circuito alto", especializado en arte lítico, arquitectura, urbanismo y etnografía. En relación con este último elemento, el etnográfico, es interesante notar que el programa original no le daba mayor importancia, de lo cual se puede deducir que su interés estaba centrado, casi exclusivamente, en la cultura precolombina.

En los últimos años se intentó hacer una revisión del programa del museo. El aporte más significativo fue considerar que la exhibición precolombina no tenía sentido si no se refería al acontecer histórico que explica su origen y su decadencia o asimilación a la cultura occidental, así como su confrontación permanente con el desarrollo cultural de la humanidad en general. De esta evaluación surgió un nuevo programa que, en forma sintética, comprende los siguientes elementos.

Un circuito inicial en el cual se debe presentar, en forma esquemática y ágil, las diversas alternativas que el visitante tiene para recorrer el museo, mostrándose además una imagen global de los llamados "logros andinos" en los diversos campos de la cultura y la tecnología.

Un circuito mínimo en el cual se expondrá el desarrollo de las culturas peruanas en una secuencia cronológica, manteniendo el principio del programa original, pero introduciendo el elemento etnográfico dentro del mismo circuito en su parte final.

Un circuito "bajo" con salas especializadas organizadas por temas específicos, relacionados con el programa original pero con la diferencia de albergar no sólo lo que podríamos llamar la cultura "artesanal" (cerámica, textiles, metalurgia), sino introduciendo salas especializadas en recursos naturales, arquitectura y desarrollo urbano, ciencia y tecnología, el mundo de las creencias, danza y música. Aquí surge una primera discrepancia con el proyecto existente, ya que el llamado circuito "bajo" ha sido diseñado para exhibir objetos relativamente pequeños y con uso intensivo de la luz artificial, lo que puede no ser lo más indicado, por lo menos en el caso de la arquitectura, urbanismo y recursos naturales.

Un circuito "alto" que presente la historia general del hombre, desde sus orígenes hasta el renacimiento, época en que la cultura occidental se entronca con la andina, sugiriéndose salas especializadas para la América indígena, el área andina, la Amazonia y el "contacto entre dos mundos", además de la evolución cultural de otros continentes. Aquí surge otro punto de conflicto con el proyecto existente, ya que su circuito "alto" es el más extenso y esto significaría, al otorgar mayor importancia al desarrollo cultural de la humanidad en general que al del Perú, alterar el carácter del museo. Por otra parte, sería muy difícil y costoso montar, con objetos representativos, una exposición permanente sobre la evolución cultural del mundo. Es evidente que en la confección de este nuevo programa no se han analizado debidamente las posibilidades funcionales del proyecto existente.

En resumen, la muy comprensible necesidad de revisar y modificar el programa original del museo, elaborado hace quince años, ha llevado a los museólogos y autoridades responsables a ampliar su alcance y contenido dándole un carácter más universal. Estas nuevas ideas se han concretado en una nueva división del proyecto existente que, en principio, debería adaptarse sin mayores problemas a su arquitectura.

Este análisis demuestra hasta qué punto la flexibilidad que se adoptó como principio básico de diseño en el proyecto ha sido un factor positivo que le da vigencia. A la vez, nos indica que la necesaria evolución de las ideas sobre el contenido y mensaje del museo puede encontrar fácil adaptación en una arquitectura caracterizada por la simplicidad de sus elementos, la flexibilidad funcional y la adopción de una estética con referencias a la arquitectura precolombina de la costa del Perú de carácter "espacial" antes que estilístico.

RETORNO Y RESTITUCIÓN DE LOS BIENES CULTURALES

Los paneles de Taranaki: estudio de caso de recuperación del patrimonio nacional

R. R. Cater

Nació en Wellington, Nueva Zelandia, en 1937. Es subsecretario del Departamento de Asuntos Interiores de Nueva Zelandia y director de la división encargada de los asuntos culturales. Egresado de la Universidad Victoria de Wellington, es presidente de la Comisión de Asesoramiento sobre Galerías de Artes y Museos del gobierno neozelandés. Es miembro de la Comisión Nacional Neozelandesa de la Unesco y presidente de su subcomisión de cultura y comunicaciones.

El proceso judicial que se lleva a cabo actualmente ante los tribunales del Reino Unido ilustra las dificultades que debe afrontar un país como Nueva Zelandia para recuperar su patrimonio cultural ilegalmente exportado. Este caso atañe a cinco paneles de madera tallada que probablemente constituyeron el frontón de un *pataka*, almacén maorí construido sobre pilotes semejante al tipo de construcción que se muestra en la página 261.

Puede afirmarse casi con certeza que estos paneles fueron tallados antes de 1820 por miembros de la tribu Atiawa de los maoríes, habitantes indígenas polinesios de Nueva Zelandia. Durante la década de 1820, la tribu Atiawa, que vivía en la zona próxima de la actual ciudad de Waitara en el norte de Taranaki, fue atacada por las tribus waikato procedentes del norte. Para proteger a los *taonga* (tesoros) de la tribu y sus *mana* (energía espiritual y prestigio), los habitantes los ocultaron en pantanos vecinos con la intención de recuperarlos una vez finalizadas las hostilidades. Pero esta tribu fue derrotada y se dispersó, por lo que las esculturas, así como sus escondites, cayeron en el abandono y el olvido. Desde entonces se han recuperado accidentalmente, de cuando en cuando, algunas esculturas atiawa, especialmente cuando se drenaron los pantanos de la región de Waitara para convertirlos en lugares de pastoreo.

En mayo de 1978, llegó a Nueva Zelandia la noticia de que una subasta de objetos de la colección George Ortiz tendría lugar en la galeria Sotheby Parke Bernet de Londres, el 29 de junio siguiente. Las autoridades de los museos neozelandeses estaban particularmente interesadas en dos lotes: el número 150, constituido por cinco paneles tallados, y el número 141, un *pare* (dintel) tallado perteneciente al pórtico de una casa comunal, procedente de la bahía oriental de Plenty, cerca de Te Kaha, en la zona de la tribu de los whakatohea. Las estimaciones antes de la venta eran tales que ningún museo neozelandés tenía los recursos financieros necesarios para hacer una oferta por los paneles *pataka*. En cuanto al *pare*, gracias a una ayuda de la lotería de Nueva Zelandia (obtenida por intermedio de su presidente, el señor D. A. Highet, también ministro de las artes) y al fuerte apoyo de la tribu interesada, los whakatohea, el entonces director del Museo de Canterbury, Dr. Roger S. Duff, hoy fallecido, decidió asistir a la subasta y hacer ofertas para adquirirlo. Esta obra maestra de la cultura se compró, pues, en 40.000 libras esterlinas y fue repatriada a Nueva Zelandia, donde se halla expuesta en el Museo de Canterbury.

A comienzos de junio de 1978, los telespectadores neozelandeses pudieron contemplar durante un programa de actualidades algunos de los artículos de la subasta prevista en Londres, que incluía los paneles del lote 150. El Sr. G. Meads, de Inglewood, en Taranaki, vio el programa y se quedó sorprendido por la semejanza de los paneles tallados con otros que había visto unos seis años antes en la casa de un habitante de la región. Dos o tres días después, durante un encuentro casual, le mencionó el hecho a Ronald Lambert, director del Museo Taranaki de New Plymouth. El Sr. Meads pensó que el Museo Taranaki podía tener fotografías de los paneles que él había visto y que podrían compararse con la ilustración de los paneles del catálogo de la subasta. Ronald Lambert, que no había visto los paneles, quedó impresionado por la multitud de puntos de semejanza que describía su informante. Inmediatamente entró en contacto con John C. Yaldwyn, en el Museo Nacional de Wellington, en ese entonces presidente del Comité Nacional de Nueva Zelandia para el ICOM y presidente de la Asociación de Galerías de Arte y Museos de Nueva Zelandia. John C. Yaldwyn contactó a su vez al autor del presente informe en el Departamento de Asuntos Interiores, organismo gubernamental de Nueva Zelandia encargado de la legislación protectora del patrimonio cultural del país.

Se tomaron las disposiciones necesarias para que se enviara rápidamente a New Plymouth

un ejemplar del catálogo de la subasta. Sobre la base de la ilustración del catálogo, Ronald Lambert llegó a la conclusión de que los paneles de la subasta eran realmente aquellos que el Sr. Meads había visto en Taranaki hacia 1972. El Departamento de Asuntos Interiores pudo comprobar que no se había otorgado ninguna autorización para exportarlos. Desde 1908, Nueva Zelandia había impuesto controles legislativos sobre la exportación de antigüedades maoríes mediante una serie de leyes. La ley actualmente vigente (Antiquities Act) data de 1975 y reemplaza una ley anterior sobre artículos históricos (Historic Articles Act) de 1962.

Esta información bastó para que el departamento solicitara a la policía que interrogara a la persona que había tenido en su posesión los paneles tallados. Esta persona admitió que había desenterrado los paneles hacia 1972 y que los había guardado un tiempo con la intención inicial de donarlos al Museo Taranaki, pero que a comienzos de 1973 un comerciante de arte étnico, Lance Entwhistle, le ofreció por ellos un precio inesperadamente elevado. En una declaración jurada, el propietario original de los paneles manifestó: "Le pregunté (a Entwhistle) si, en caso de que los comprara, los paneles saldrían de Nueva Zelandia. Me contestó que no." Dos o tres días más tarde, el descubridor de los paneles aceptaba venderlos. Esta persona confirmó que los cinco paneles reproducidos en el catálogo de la subasta eran aquellos que había vendido y mostró sus propias fotografías de los paneles por él descubiertos. Estos eran, sin duda alguna, los mismos que figuraban en el catálogo.

El gobierno interviene

Esta información, que contradecía totalmente las indicaciones sobre la procedencia mencionadas en el catálogo de Sotheby, fue suficiente para convencer a las autoridades neozelandesas de que existían presunciones para alegar que la Corona (la reina del Reino Unido lo es también de Nueva Zelandia) había sido despojada de los paneles, puesto que habían sido exportados ilegalmente. Los informes jurídicos preliminares procedentes de la Oficina Legal de la Corona de Nueva Zelandia, de la sección jurídica del Ministerio de Asuntos Exteriores y de los abogados de Londres establecieron que había suficientes pruebas para solicitar a los tribunales de Londres que efectuaran un mandamiento judicial provisorio para detener la venta de los paneles, dejando para más adelante la cuestión de la propiedad.

El 23 de junio de 1978, el Departamento de Asuntos Interiores obtuvo la aprobación de su ministro, D. A. Highet, "para ordenar al consejero de la Corona que escriba al consejero en Londres solicitándole un mandamiento judicial provisorio". Esta carta se envió por cable a Londres ese mismo día.

Cuatro días después, los representantes de Nueva Zelandia en Londres confirmaron que se había emitido una orden judicial en vista de una suspensión provisoria, pero que Sotheby había decidido retirar los paneles de la subasta y guardarlos hasta el 30 de julio, a fin de clarificar la situación. En vista de este compromiso, los abogados del departamento procedieron a suprimir el mandamiento.

En ese momento, se sugirió la posibilidad de que Nueva Zelandia negociara con el vendedor (el Sr. Ortiz) la compra de los paneles. El ministro informó de esta situación al gabinete quien, el 10 de julio, decidió que debían tomarse todas las medidas legales necesarias "para garantizar el retorno de los cinco paneles [...] y, si procede, solicitar una orden judicial a los efectos de que se establezca qué objetos son propiedad de la Corona de Nueva Zelandia, con la condición de que dichas medidas no incluyan negociaciones destinadas a un arreglo financiero sin una autorización ulterior del gabinete".

Luego de algunas discusiones jurídicas, los abogados del vendedor indicaron que el Sr. Ortiz no estaría dispuesto a prolongar el compromiso de mantener los paneles fuera de la venta más allá de fines de julio. En consecuencia, el 19 de julio, los abogados del departamento recibieron instrucciones formales según las cuales, si esa posición se mantenía, debían actuar para obtener una orden judicial provisoria destinada a impedir la venta y el traslado de los paneles fuera del Reino Unido. El 25 de julio, se recibió en Wellington una notificación de que los abogados del Sr. Ortiz, residente en Suiza, y los de Sotheby, habían aceptado prolongar el compromiso que habían convenido en junio. Esta decisión fue consignada en la convocatoria de comparecencia a una audiencia y aprobada por el juez, que aplazó la convocatoria hasta octubre o noviembre de 1978.

Durante este periodo, la actividad en Nueva Zelandia se centró en intensas investigaciones, tanto en el país como en el extranjero, para establecer las bases concretas sobre las que Nueva Zelandia fundaría su demanda. Los documentos necesarios se enviaron a Londres el 27 de octubre de 1978.

A comienzos de diciembre, los abogados del Sr. Ortiz notificaron dos declaraciones juradas a nuestros abogados; una de ellas contenía un asesoramiento legal suizo, según el cual toda persona que de buena fe hubiera comprado algo y lo hubiera conservado en su posesión, sin que ésta fuera discutida y sin interrupción durante cinco años, "se convertía en su propietario por prescripción". La segunda declaración se refería a las circunstancias en que el Sr. Ortiz había adquirido los paneles en Nueva York, el 23 de abril de 1973, o hacia esa fecha, al Sr. Entwhistle, que a su vez los había adquirido a su descubridor neozelandés a comienzos de marzo. La documentación relativa a esta venta contenía una cláusula según la cual el Sr. Ortiz "no debía mostrar las esculturas ni fotografías de las mismas a ningún investigador neozelandés ni de origen neozelandés durante un periodo de dos años, así como tampoco entregar fotografías a un tercero". La documentación incluía también una factura correspondiente a una supuesta venta anterior con indicación de la procedencia (más adelante desacreditada), que figuraría luego en el catálogo de la subasta.

El 7 de diciembre de 1978, el juez pospuso la audiencia del proceso, indicando que, en su opinión, la causa debía llevarse rápidamente a juicio, pero aceptó oír a los abogados antes de dictar cualquier orden judicial. Fijó esta audiencia para el 14 de diciembre. Entretanto, el 12 de diciembre, las partes convinieron en que el compromiso anterior siguiera aplicándose hasta la sentencia del litigio. Los abogados del departamento procedieron a establecer un proyecto de demanda y pidieron asesoramiento a un jurista suizo sobre la ley de su país.

En febrero de 1979 se entregó la notificación de la demanda, después de haber decidido asociar al Sr. Entwhistle como tercer demandado en el pleito. La notificación de la contestación del Sr. Ortiz se recibió a comienzos de abril. En su presentación, el Sr. Ortiz reconocía la mayor parte de los hechos conocidos y aclaraba que su intención era recurrir al derecho para defender su causa. Su argumento era que para que los paneles pertenecieran a la Corona, deberían haber sido confiscados en Nueva Zelandia; que el Sr. Entwhistle tenía pleno derecho cuando vendió los paneles en Nueva York; y que, de conformidad con la ley del estado de Nueva York, que es la ley aplicable para dicha venta, quien los tenía en su poder actualmente (o sea, el Sr. Ortiz) era su propietario.

Los argumentos alternativos eran: *i*) según la ley suiza, la posesión ininterrumpida durante cinco años daba derecho a la propiedad, y *ii*) aun si la Corona (respecto de Nueva Zelandia) tuviera derecho a la propiedad, su título no sería aplicable en el Reino Unido, ya sea porque estaría basado en una ley pública extranjera, ya sea por razones de orden público.

Si bien Sotheby se había asociado a la acción judicial como segundo demandado, la sociedad había decidido no tomar parte en dicha acción y atenerse simplemente al resultado. La contestación del tercer demandado, el Sr. Entwhistle, se recibió el 26 de julio, poco tiempo después de la del Sr. Ortiz.

Lenta progresión hacia una audiencia

Los demandantes neozelandeses fueron notificados de que habría un cierto retraso antes de que el asunto fuera llevado a sentencia. No obstante, en febrero de 1980, el primer y el tercer demandados presentaron un emplazamiento que dio lugar a una comparecencia ante el presidente del Tribunal de Londres, durante la cual solicitaron el juicio sobre dos cuestiones previas, a saber: "si, en base a los hechos alegados [...] Su Majestad la Reina se había convertido en propietaria de las esculturas y tenía derecho a poseer las tallas" y "si en cualquier caso las disposiciones de las leyes (de Nueva Zelandia) son o no aplicables en Inglaterra, por tratarse de leyes penales, fiscales o públicas extranjeras". El presidente del Tribunal ordenó que

estas cuestiones previas fueran discutidas en juicio.

Los asesores del departamento consideraron que para servir mejor los intereses de Nueva Zelandia convenía más que el caso se juzgara en un solo juicio. En consecuencia, apelaron de la decisión del presidente ante el juez de Cámara. El 26 de marzo de 1980, dicho juez estatuyó en favor de Nueva Zelandia, pero los demandados apelaron inmediatamente de este fallo, y la Corte de Apelación mantuvo la decisión original que los favorecía.

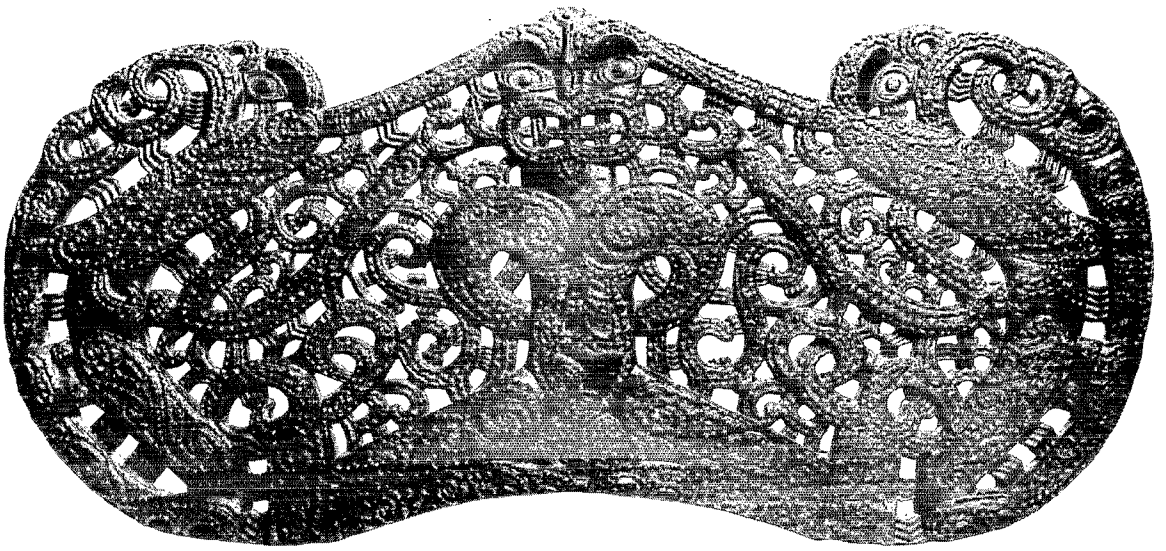
Puesto que ambas partes se encaminaban (aunque lentamente) hacia un juicio referente a las cuestiones previas, los asesores del departamento pensaron que convenía hallar pruebas que demostraran que "las disposiciones de la ley de Nueva Zelandia destinadas a proteger los objetos de importancia histórica son muy comunes". El departamento se dirigió a los Sres. Lyndall V. Prott y P. J. O'Keefe, de la Universidad de Sydney, en Australia, solicitándoles asesoramiento al respecto. Ambos tenían una considerable experiencia en materia de leyes relativas a la protección del patrimonio cultural. En diciembre de 1980, estos dos expertos formularon una declaración relativa a las legislaciones de no menos de ciento diecinueve jurisdicciones diferentes. En ella se hacía ver que la ley neozelandesa entraba en un grupo de setenta y una jurisdicciones que contenían disposiciones relativas a los casos de pérdida o confiscación de elementos del patrimonio cultural ilícitamente exportados. En febrero de 1981, los Sres. Prott y O'Keefe añadieron otras jurisdicciones a su declaración, en base a informaciones complementarias.

Finalmente, en junio de 1981, tuvo lugar el juicio sobre las cuestiones previas en la Sección del Tribunal Real de la Corte Suprema de Justicia, y el 1.º de julio el Sr. Staughton anunció su fallo. Consideró que la legislación neozelandesa en la que el departamento había basado su causa (la ley de artículos históricos de 1962, vigente en la época en que se trasladaron los paneles fuera de Nueva Zelandia) era aplicable en los tribunales ingleses, y que no se la podía considerar como una ley penal, fiscal o pública extranjera. En su dictamen, el Sr. Staughton declaró que "la cortesía entre naciones exigía que se respetara el patrimonio nacional de otros países, otorgándoles reconocimiento y vigencia a sus leyes relativas al derecho a la propiedad de los bienes que se hallaban en su territorio".

Como era de preverse, el primer y tercer demandados apelaron de esta decisión y, por el momento, el asunto ha quedado en este punto. Si su apelación es rechazada, la causa del departamento para recuperar los paneles será deferida a un juicio sustantivo cuyo fallo estará a su vez sujeto al derecho de apelación.

Tenemos la esperanza de que, algún día, Nueva Zelandia recuperará las valiosas reliquias de su pasado. Pero, antes de que eso suceda, todos los que nos ocupamos de la protección del patrimonio cultural debemos ser conscientes de que, mientras no se apliquen los principios establecidos en documentos tales como la Convención de la Unesco sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, exportación y transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales, se plantearán casos similares en todas partes del mundo. Los países deseosos de preservar su patrimonio deben estar dispuestos a luchar mediante acciones costosas y prolongadas en los tribunales extranjeros, tal como lo estamos haciendo nosotros. Esperamos que nuestra experiencia, en este caso, pueda contribuir a definir un principio legal y a sentar un precedente que será útil para otros.

[*Traducido del inglés*]



El *pare* de la colección Ortiz tallado probablemente entre 1800 y 1817 en la región tribal de los whakatohea, cerca de Te Kaha, en la bahía de Plenty. Se compró en una subasta de Londres en 1978 y fue repatriado a Nueva Zelandia. Actualmente está expuesto en el Museo de Canterbury, en Christchurch.
[*Foto:* Museo Nacional de Nueva Zelandia.]

Los paneles de Taranaki: su importancia y su mana

Cinco paneles de madera tallada, procedentes del distrito Taranaki de Nueva Zelandia, esperan en Londres que las cuestiones legales relativas a su propiedad se resuelvan entre Wellington, Sydney, Suiza, Nueva York y Londres. Se trata de los paneles de Taranaki que el coleccionista suizo George Ortiz quería vender en una subasta de Sotheby, en Londres, en 1978. Los paneles, de una antigüedad probablemente menor de doscientos años, formaban parte del frontón de un *pataka* (almacén maorí sobre pilotes). Esta talla representa sin lugar a dudas el único y más fabuloso ejemplo del ahora desaparecido estilo de talla de Taranaki, un estilo local considerado por muchos como uno de los más interesantes y ciertamente como el más característico de la docena de estilos regionales maoríes clásicos. Es una auténtica obra maestra del arte maorí.

Tallados antes de 1820 con herramientas de piedra, o posiblemente de metal blando (introducido en Nueva Zelandia después de que se estableciera el contacto con los europeos en 1769), los paneles fueron ocultados en un pantano cerca de Waitara durante las guerras tribales "del mosquete" hacia 1820 o 1830. Olvidados y perdidos durante un siglo y medio, desenterrados luego por casualidad en 1972, recorrieron inexorablemente su camino hacia Londres, pasando por Nueva York y Suiza, en 1978. Su origen e historia antes de 1972 tienen actualmente una importancia secundaria; su historia reciente, entre 1972 y 1978, es motivo de preocupación en los medios internacionales y ha provocado prolongadas querellas judiciales en Londres (véase el artículo de R. R. Cater).

Los orígenes del arte maorí

El arte, la escultura en madera y la cultura maoríes provienen de indígenas polinesios de la región central del Pacífico. Los antepasados de los maoríes emigraron a Nueva Zelandia procedentes del amplio triángulo de islas del Pacífico comprendido entre Hawai al norte, la isla de Pascua al sudeste y Nueva Zelandia al sudoeste. El investigador neozelandés Terence Barrow señala que estos emigrantes procedentes de la Polinesia oriental llegaron a Nueva Zelandia entre los siglos IX y XIV. Trajeron con ellos técnicas de esculpido y temas artísticos de la Polinesia oriental, que desarrollaron gracias a la abundancia de buena madera y de rocas apropiadas para fabricar herramientas de piedra. Así se desarrolló el arte maorí tal como lo conocemos hoy.[1] Para conocer los vínculos anteriores de este arte, "debemos mirar hacia el oeste, hacia los lindes de Melanesia, el sudeste de Asia y, de allí, hacia el continente asiático."[2]

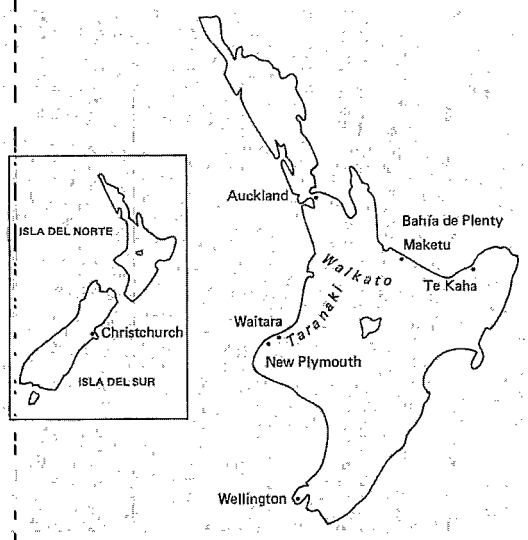
El estilo de Taranaki

Dentro de la tradición clásica maorí de talla de la madera, el estilo de Taranaki puede reconocerse por los cuerpos largos, angostos, sinuosos y longitudinalmente acanalados de las figu-

1. T. Barrow, *Maori art of New Zealand,* París, Unesco, y Wellington, A. H. & A. W. Reed, 1978, 108 p., numerosas ilustraciones no numeradas.
2. T. Barrow, *Maori wood sculpture of New Zealand,* Wellington, A. H. & A. W. Reed, 1969. 170 p., 233 ilus.

John Cameron Yaldwyn

Nació en Wellington, Nueva Zelandia, en 1929. Maestría en ciencias y doctorado en filosofía en la Universidad Victoria de Wellington en 1959. Comenzó a trabajar en el Dominion Museum, Wellington, como zoólogo marino. Luego de pasar un año en la Universidad de California del Sur, Los Angeles, gracias a una beca Fulbright, fue encargado de la sección de crustáceos en el Museo Australiano, en Sydney, de 1962 a 1968. Regresó al Dominion Museum, ahora llamado Museo Nacional de Nueva Zelandia, en 1969, como director adjunto, y se convirtió en su director en 1980. Ex-presidente de la Asociación de Galerías de Arte y Museos de Nueva Zelandia, y presidente del Comité Nacional de Nueva Zelandia para el ICOM. Escribió numerosos artículos y libros sobre biología marina y vestigios animales en los sitios arqueológicos.



Mapa de Nueva Zelandia y ampliación de la isla del norte, en el que se indican las localidades y las zonas tribales (en bastardilla) mencionadas en el texto

ras principales, las cabezas puntiagudas coronadas por un triángulo y por la presencia, en numerosos ejemplos, de conjuntos de dos a seis cortos rebordes curvos en forma de cuña (llamados *pu-werewere,* es decir, "las flores en el cabello de la doncella sagrada"), que interrumpen el curso de las largas y curvadas líneas salientes de las cejas y la boca. Todas estas características pueden observarse en los paneles a los que nos referimos aquí. Este estilo particular de escultura es típico de la región tribal de Taranaki, en la costa occidental de la isla norte de Nueva Zelandia, región cuyo centro es hoy día la ciudad de Waitara y que se asocia tradicionalmente con la población atiawa. El nombre de Taranaki se emplea actualmente para designar a una circunscripción mucho más amplia, que abarca gran parte de la costa occidental de la isla del norte y cuyo centro administrativo es la ciudad de New Plymouth. Como estilo, la escultura de Taranaki no se ha continuado desde las guerras del mosquete de comienzos del siglo XIX, aunque algunos escultores modernos han realizado paneles para casas comunales en los que se reconocen rasgos característicos de este estilo.

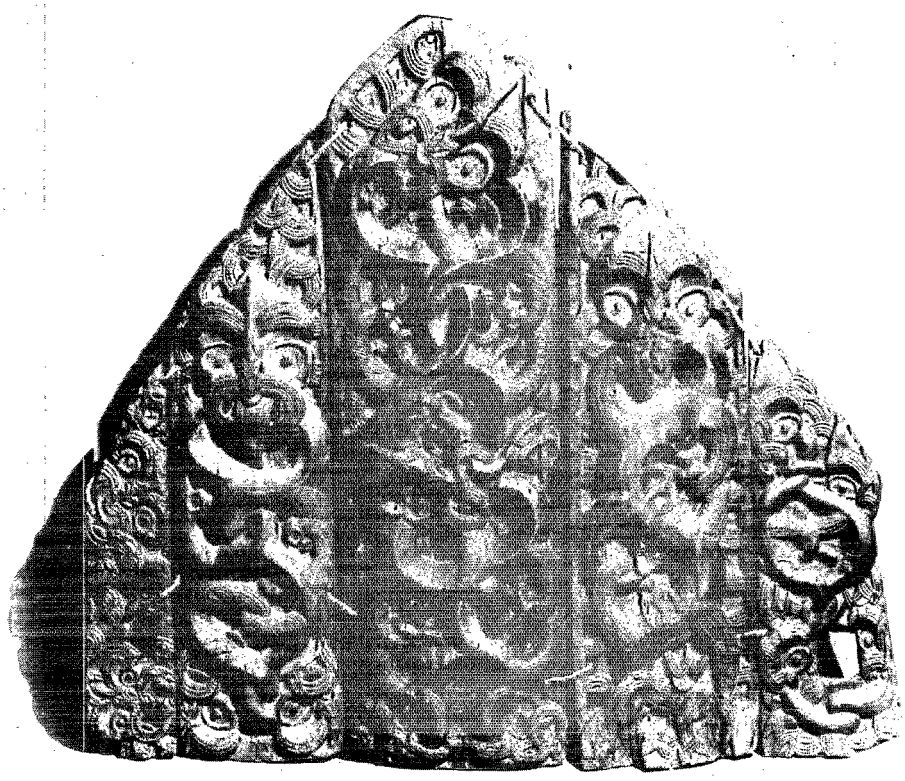
Descripción y simbolismo de los paneles de Taranaki

Cada uno de los cinco paneles de Taranaki a los que nos referimos difiere de los demás en los detalles. Los cuatro de la derecha (mirándolos de frente) tienen una composición esencialmente similar con dos figuras sinuosas entrelazadas, aunque uno (el segundo a partir de la derecha) tiene una sola figura. Este es sólo un aspecto de la complejidad de esta obra. En la parte superior del panel central (de unos 125 centímetros de alto), por ejemplo, hay una figura con un gran rostro, cuyo torso y miembros están entrelazados y repartidos según un recorrido repetido por la figura cuyo rostro, de frente e inclinado, ocupa el centro del panel. Esta composición se completa con dos figuras entrelazadas en la parte inferior del panel: sus rostros de perfil miran hacia abajo y tienen bocas con un solo diente. Estas figuras de perfil se denominan *manaia.*

El segundo panel, a partir de la izquierda, tiene un rostro de frente en la parte superior, que comparte el cuerpo y los miembros con dos *manaia* entrelazadas e invertidas que ocupan la parte inferior del panel y miran hacia afuera. El segundo panel, a partir de la derecha, presenta una figura en la parte superior (con el rostro dañado) y otra figura, también dañada, que mira hacia abajo en la parte inferior. El último panel de la derecha representa un par de *manaia* entrelazadas en la parte superior, cuyas curvas se unen a las de otro par de *manaia,* en la parte inferior. En este panel hay también un agujero cuadrado cuyo significado se desconoce. El panel del extremo izquierdo tiene un estilo mucho más sencillo. Hay dos rostros de frente, inclinados y en posición invertida uno respecto del otro.

Se desconocen el significado y el simbolismo exactos de estos paneles esculpidos, pero deben de haber sido muy claros y bien definidos para los artistas que los realizaron. En la escultura clásica maorí (según el Dr. Barrow), el símbolo central es la figura humana, o *tiki,* que representa generalmente a un antepasado o, muy raras veces, un dios o un ser humano contemporáneo. Los paneles de Taranaki pueden considerarse como una escultura ancestral en la que los cuerpos entrelazados, de posible significado sexual, expresan ideas de fertilidad y abundancia (tema muy adecuado en un almacén de alimentos).

De su semejanza con paneles murales de otros almacenes *pataka* de diversas regiones de Nueva Zelandia puede deducirse que pertenecían al frontón de un *pataka* de tamaño mediano. Se han recuperado otras esculturas de Taranaki en los pantanos, pero las descritas son el único conjunto de paneles tallados de Taranaki. Existen dibujos antiguos de *pataka* de Taranaki, pero ninguno muestra detalles de esculturas de frontones. El Sr. Roger Neich, etnólogo del Museo Nacional de Nueva Zelandia, considera que las diferencias de composición formal y de decoración de la superficie, indican que los paneles de Taranaki, tal como están agrupados ahora, pueden ser un conjunto compuesto por paneles de distintos orígenes. La primera escultura de la izquierda es obviamente diferente del resto. La segunda, la cuarta y la quinta, a partir de la izquierda, constituyen otro grupo, y el panel central puede corresponder a un tercero. La ausencia de reborde en el límite superior derecho de la pieza central podría indicar que esta última ha sido modificada para adaptarla al conjunto. No obstante, estos comentarios (basados solamente en la observación de una simple fotografía) no excluyen la posibilidad



Los paneles de Taranaki. Cinco paneles de madera del frontón de un *pataka* maorí (almacén sobre pilotes) tallados hacia 1820, cerca de Waitara, Nueva Zelandia. [*Foto:* Sotheby Parke Bernet.]

de que todos estos paneles formaran realmente parte de un mismo edificio en su última utilización funcional.

La importancia de los pataka

Los *pataka* tenían la misma importancia que las casas de reunión y, junto con ellas, representaban las estructuras de una aldea maorí tradicional. Para decorar la casa de reunión y el *pataka*, se recurría al arte de los mejores escultores y sus tallas eran el orgullo de la comunidad. El *pataka* tenía tallas exteriores en la fachada y en la pared frontal situada dentro del bajo vestíbulo. Generalmente había una puerta baja en el panel central de la fachada, como puede comprobarse en la antigua fotografía de un *pataka* de una aldea de Maketu, en la bahía de Plenty. Dicho sea de paso, ésta es una de las pocas fotografías que existen de un *pataka* de tipo tradicional en su contexto original. La mayoría de las fotografías procedentes de colecciones históricas muestran o bien construcciones de tipo europeo elevadas sobre pilotes con pocas o ninguna escultura, o bien *pataka* tradicionales trasladados y vueltos a erigir en un jardín, en una exposición al aire libre o en la galería de un museo. La ausencia de puerta en el panel que se supone era el panel central del frontón de un *pataka* de Taranaki podría indicar que se trata de la pared del fondo y no del frente de un *pataka*, o que este último tenía la entrada en el piso. Generalmente las paredes del fondo de los *pataka* tradicionales no tenían paneles tallados, pero no se conocen *pataka* de Taranaki completos.

Los *pataka* se utilizaban como almacenes de alimentos, pero tenían también diversos otros usos, tales como salvaguardar los bienes raros y valiosos. Como bien le resume el Dr. Barrow, "los *pataka* preservaban los alimentos de los estragos de las ratas y de la contaminación por manos profanas. Los objetos valiosos debían ser puestos a salvo de todo contacto vulgar [...] Los tabúes relativos a los alimentos y bienes de los miembros importantes de la comunidad se respetaban escrupulosamente con la ayuda de este tipo de construcciones." Es probable que a partir de 1850 no se hayan construido más *pataka* tradicionales tallados, relativamente pequeños. Pero en la década de 1860 siguieron edificándose *pataka* amplios, decorados con tallas, que eran símbolos de prestigio. Desde aproximadamente 1870 no se ha construido en Nueva Zelandia ningún *pataka* tallado, ni pequeño ni grande.

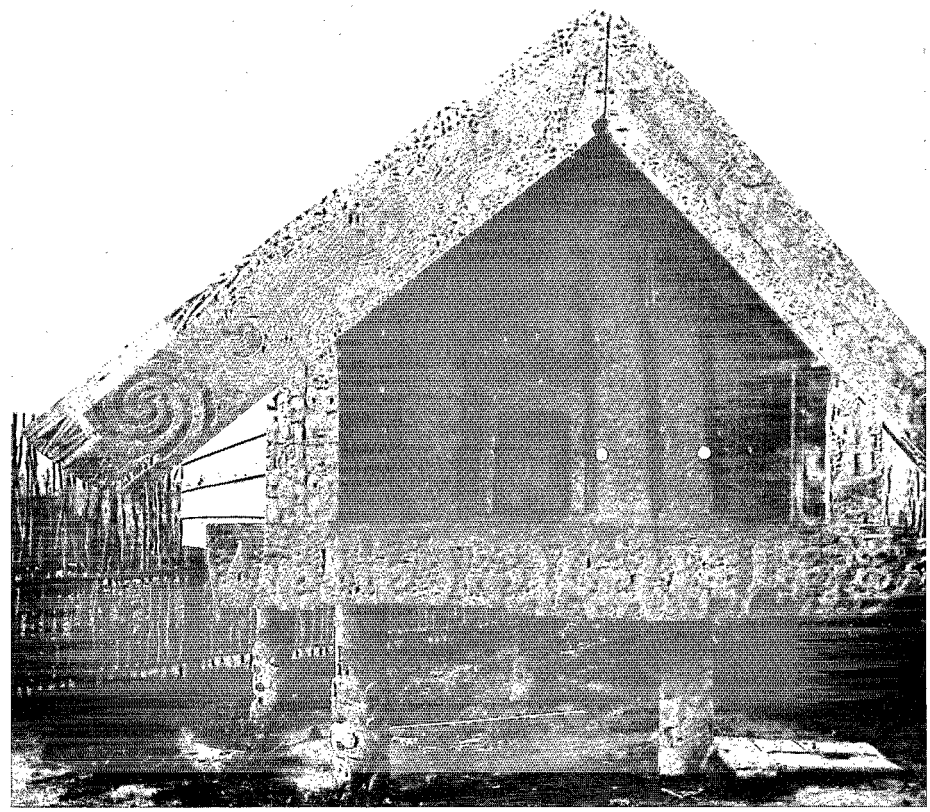
El significado del mana

En la cultura tradicional maorí, todas las personas y las cosas importantes tenían su *mana*, es decir, su poder sobrenatural, autoridad, calidad espiritual o bienaventuranza. Por ello, jefes, notables, sacerdotes, escultores, tallas, casas de reunión, *pataka*, reliquias y tesoros (*taonga*) de la tribu tenían todos su *mana* personal o particular. Tanto para las personas como para las cosas, el *mana* aumenta con la edad, la importancia, el rango o el éxito, pero disminuye con el fracaso, la profanación o la contaminación. Por este motivo, un escultor que realiza y manipula imágenes de antepasados tribales debe proteger contra la pérdida del *mana* tanto a su persona como a sus tallas durante el delicado periodo de la creación.[3] Una vez erigido, un *pataka* que era propiedad de la tribu seguía adquiriendo *mana* en función de su belleza e importancia y de las "cosas valiosas" almacenadas en su interior, pero podía ser profanado por enemigos que podían destruirlo, llevárselo o, peor aún, utilizarlo como madera para cocinar sus alimentos. En el caso específico de los paneles de *pataka* de Taranaki que estamos comentando, podemos suponer que fueron enterrados en un pantano para protegerlos contra la profanación (y la consiguiente pérdida del *mana* tribal) por enemigos armados con mosquetes procedentes del norte.

La protección del patrimonio cultural de Nueva Zelandia

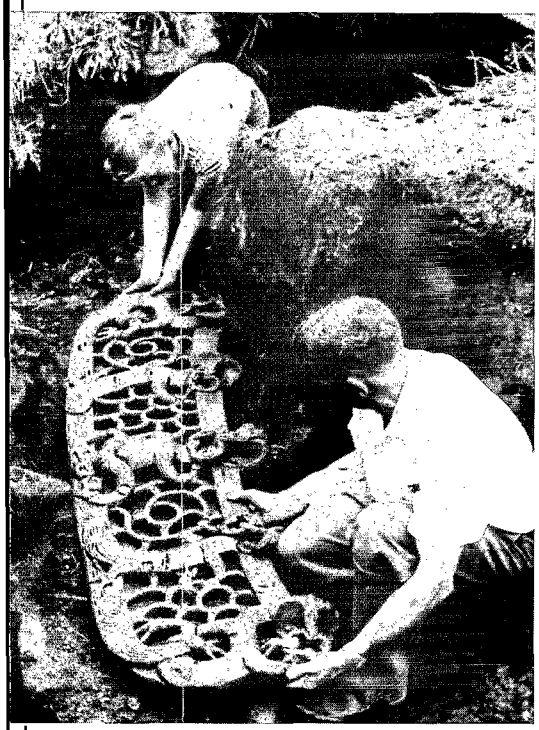
Desde el punto de vista del patrimonio cultural de Nueva Zelandia, los paneles de Taranaki tienen una importancia considerable. Un re-

3. "Los alimentos, especialmente los alimentos cocidos, se consideraban como poderosos destructores del *mana*, y las mujeres los seguían de cerca en ese papel. Se mantenía a unos y otras muy lejos de los escultores que trabajaban [...] Eran elementos *noa*, o sea comunes y ordinarios, y estaban libres de *tapu* (tabú) [...] No era ésta una diferencia entre el bien y el mal, sino entre lo positivo y lo negativo. El elemento masculino tenía una carga positiva, de modo que el contacto con lo femenino, negativo, podía quitarle el *mana* sagrado [...] Por este motivo, las mujeres y los alimentos eran mantenidos alejados de los escultores que trabajaban." (T. Barrow, *Maori wood sculpture, op. cit.*, p. 13.)



Un *pataka* maorí erigido en Maketu, bahía de Plenty, Nueva Zelandia, hacia 1886. Esta obra maestra de la tribu arawa, llamada "Te Awhi" y tallada en 1839, forma parte de la colección del Museo Nacional y se expone en el Museo de Canterbury, en Christchurch.
[*Foto:* Burton Bros, Museo Nacional de Nueva Zelandia.]

Reconstitución del descubrimiento de una talla atiawa anterior a 1820, en un pozo de drenaje de un pantano próximo de Waitara, Taranaki. Se trata del *pare* (dintel de la puerta de una casa de reunión) de Ainsworth, descubierto en 1959 y actualmente expuesto en el Museo Taranaki, en New Plymouth.
[*Foto: New Zealand Herald.*]



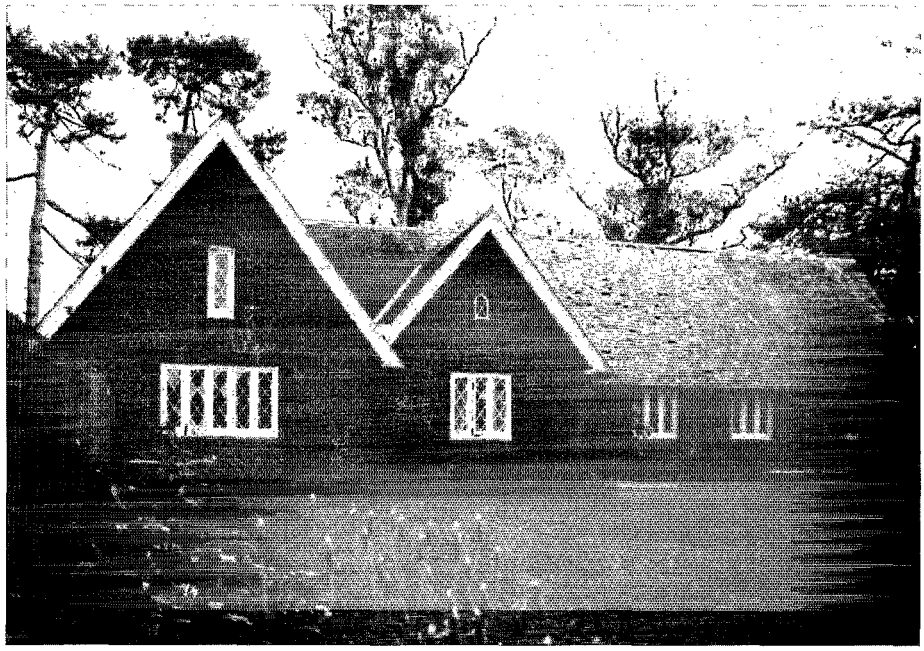
ciente estudio efectuado por David Simmons, del Museo de Auckland, demuestra que hay más objetos maoríes en las colecciones fuera de Nueva Zelandia que en el país. Numerosas piezas de gran importancia y de diversos estilos regionales salieron del país durante el siglo XIX en manos de exploradores, comerciantes, coleccionistas, negociantes y particulares. Debemos conservar en Nueva Zelandia la mayor cantidad posible de esculturas tradicionales de madera. Ello ofrecerá motivos de inspiración a escultores modernos y los estimulará a trabajar según sus propias tradiciones tribales (véase el escultor trabajando en la sede de la Unesco, *El Correo de la Unesco* de febrero de 1976, p. 9). La conservación del pasado cultural proporcionará a todos los neozelandeses, ya sean maoríes o *pakeha* (neozelandeses de origen europeo), la ocasión de enorgullecerse de sus raíces. Este es el fundamento de la ley que actualmente adjudica a la Corona (y por lo tanto al conjunto de la nación neozelandesa) la propiedad de los objetos maoríes descubiertos o accidentalmente desenterrados en Nueva Zelandia en circunstancias en las que su pertenencia a los maoríes no es evidente, y que prohibe la exportación de objetos maoríes, antiguos o de una antigüedad significativa para la historia de Nueva Zelandia, sin una autorización del Departamento de Asuntos Interiores.

La importante y previsora ley que contiene estas disposiciones, la Antiquities Act de 1975, se impuso luego de grandes discusiones, pues introducía un nuevo concepto en el sistema legal inglés sobre el que se basaban las leyes neozelandesas. Este nuevo concepto es que la Corona asume automáticamente el derecho de propiedad, en nombre de Nueva Zelandia en su totalidad, sobre todo objeto tradicional maorí, ya sea la cabeza de una azuela de piedra encontrada en una duna o bien un panel ancestral tallado descubierto en un pantano y cuyos propietarios tradicionales se desconocen. También confiere a los museos neozelandeses, y al Museo Nacional en particular, una gran responsabilidad en la aplicación de dicha ley. Los museos desempeñan el papel de centros de inscripción de objetos recientemente descubiertos, producen informes sobre el significado cultural e histórico de los objetos destinados a la exportación de la ley y, en muchos casos, conservan o exponen importantes piezas adquiridas por la Corona de conformidad con la ley.

La recuperación del patrimonio cultural

El Museo Nacional de Nueva Zelandia desempeña otra importante función, en relación con la protección del patrimonio cultural neozelandés, al tener la responsabilidad de repatriar objetos de gran significado cultural que se encuentran en el extranjero. Con los fondos otorgados por el Departamento de Asuntos Interiores y por la Dirección de Lotería de Nueva Zelandia, el museo efectúa compras cuidadosamente estudiadas de arte maorí o de material europeo significativo para la historia del país, tanto a particulares como a compañías comerciales, en Nueva Zelandia y en el extranjero. La sección cultural del Departamento de Asuntos Interiores suele ocuparse directamente de los objetos de gran tamaño o particularmente valiosos. Todos los artículos culturales repatriados de este modo gracias a fondos públicos pasan a integrar las colecciones nacionales y, según su naturaleza, se registran en el Museo Nacional, en la Galería de Arte Nacional, en la Biblioteca Nacional o en los Archivos Nacionales. Una vez registrados en una de las colecciones nacionales, los objetos de valor cultural pueden exponerse en cualquier institución aceptada dentro del sistema neozelandés de galerías de arte y museos. Es de esperar que los paneles de Taranaki que se hallan ahora en Londres retornarán algún día para ser expuestos en la galería pública de un museo de Nueva Zelandia.

[*Traducido del inglés*]



El Museo de la Misión Melanesia en Mission Bay, Auckland.
[*Foto:* Museo de la Misión Melanesia]

El Museo de la Misión Melanesia

Patricia Adams

Nació en Hastings (Nueva Zelandia), en 1935. Diplomada en historia e inglés por la Universidad Victoria de Wellington. Luego de haber trabajado en el Departamento de Asuntos Maoríes y en el Departamento de Electricidad de Nueva Zelandia, ingresó en 1969 en la Asociación de Lugares Históricos de Nueva Zelandia en calidad de investigadora. Ha realizado investigaciones sobre lugares y edificios históricos de Nueva Zelandia. Es directora de publicaciones y autora de gran parte de los documentos publicados por la asociación.

Cuando la Asociación de Lugares Históricos de Nueva Zelandia adquirió el Museo de la Misión Melanesia de Auckland en 1974, su objetivo era preservar un lugar histórico. Pero los lugares puestos bajo su protección comprenden edificios que contienen muebles, pinturas, ornamentos, libros, herramientas, maquinarias y otros elementos propios de sus historias respectivas, lo que supone la conservación y la exposición de objetos antiguos. Sin embargo, la asociación no es un organismo consagrado a la administración de museos: hasta 1974 carecía de experiencia en la administración de museos etnológicos. Al tomar posesión del edificio asumió por primera vez esta responsabilidad.

El edificio del museo data de 1859 y originalmente formaba parte de una escuela fundada por la iglesia anglicana para educar a jóvenes melanesios de ambos sexos. En atención a la salud de los isleños, la escuela se construyó en una bahía bien soleada y resguardada, pero esta precaución fue inútil. La mortalidad entre los alumnos era muy elevada y, al cabo de tan sólo ocho años, el establecimiento fue trasladado al clima más suave de la isla de Norfolk.

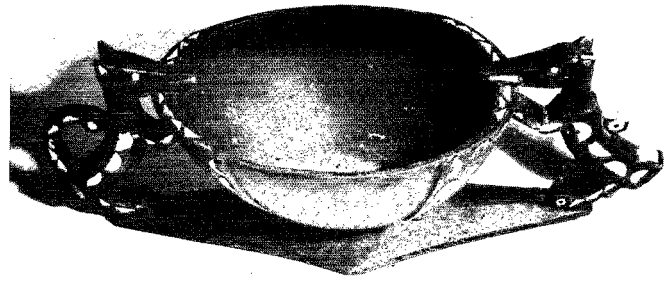
En lo sucesivo y durante unos sesenta años, el edificio se destinó a diversos usos. En ese periodo desaparecieron las partes de madera de la escuela, casi todas sus tierras fueron taladas y sobre ellas se erigieron construcciones. Hacia finales de los años veinte, sólo quedaba el edificio de piedra que había alojado la cocina, la despensa y el refectorio, además de un muro de protección de piedra, que se erguía solitario en una reserva pública. El Patronato de la Misión Melanesia decidió entonces utilizar estos restos como local para una exposición de objetos melanesios y recuerdos de J. C. Patteson, primer obispo y mártir de Melanesia. El museo abrió sus puertas en 1929; su conservador vivía en los locales de lo que había sido la cocina y la despensa, y el museo ocupaba el antiguo refectorio.

Resulta extraño que un edificio tan importante y que, además, estaba destinado a los refinados melanesios, hubiera sido construido con escoria o arcosa azulada, procedente de la isla volcánica inactiva de Rangitoto. Esta piedra, extremadamente porosa, absorbe el agua como una esponja. La ubicación del edificio a orillas del mar agrava el problema, pues el nivel del agua se halla sólo a unos pocos pies por debajo de la superficie, y asciende y desciende con la marea. Además, al menos parte del cemento utilizado en el edificio es de tipo portland, lo que contribuye también a la formación de humedad en el enlucido de las paredes interiores.

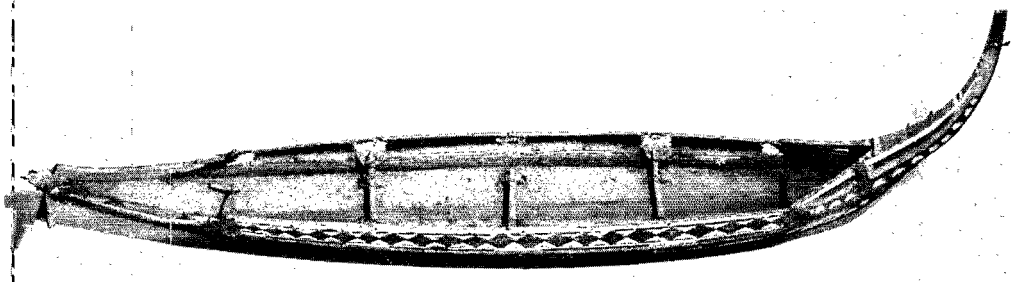
Una colección en mal estado

La colección de objetos de que se hizo cargo la asociación comprendía una gran proporción de materia orgánica, conservada durante cuarenta y cinco años en este ambiente húmedo, sumamente desfavorable. También había soportado elevadas temperaturas en verano, y algunos objetos se habían hallado en lugares muy expuestos, como, por ejemplo, los antepechos de las ventanas. Brisas saladas y emanaciones de gases procedentes del tráfico de la carretera próxima penetraban cuando se abría la puerta a los visitantes. Es de suponer que la colección no había recibido ningún tipo de cuidado profesional.

Todo esto es comprensible si se tiene en



Vaso de madera con incrustaciones procedente de la región de San Cristóbal, una de las piezas recientemente enviadas a las Islas Salomón que se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Honiara.
[*Foto:* Museo de la Misión Melanesia.]



Canoa típica de la región de San Cristóbal, que integra la colección del Museo de la Misión Melanesia.
[*Foto:* Museo de la Misión Melanesia.]



Este par de brazaletes tejidos es un ejemplo de la fragilidad de muchos de los objetos melanesios. Procedente de Malaita, ha sido enviado a las Islas Salomón.
[*Foto:* Museo de la Misión Melanesia.]

cuenta que esta colección no se constituyó por razones de valor científico. Su función principal —y tal vez la única— fue suscitar entre los habitantes un interés por la tarea que allí desarrollaba la misión, que tenía necesidad de ayuda. Muchos de los objetos datan sin lugar a duda de la época de los primeros contactos con el mundo europeo, otros parecen haber sido reunidos posteriormente en las escuelas de la misión con la finalidad específica de recolectar fondos, y, finalmente, algunos fueron donados a la colección. Como cabía esperar, existía muy poca documentación o, en cualquier caso, quedaba muy poca en la época en que el edificio y la colección fueron transferidos a la asociación.

La tarea de identificar, catalogar y conservar la colección fue confiada al Instituto y Museo de Auckland y al Departamento de Antropología de la Universidad de Auckland. Entretanto, con la ayuda del Ministerio de Obras Públicas y Desarrollo, la asociación trató de atenuar la humedad del edificio. Entre otras cosas, se levantaron las losas de hormigón del pavimento, se aplicó una capa impermeable y luego se volvieron a colocar y reajustar las losas; se inyectó en el terreno, alrededor de los cimientos, una solución química que debía formar un gel impermeable; se instaló un deshumidificador que extraía la humedad al ritmo de un cubo por día. Pero todas estas medidas, aunque muy atinadas, no lograron hacer del edificio un lugar adecuado para la conservación de objetos de museo.

Resolver el problema del espacio

Se planteó aún otro problema, pero menos difícil de remediar. El espacio no era suficiente para exponer debidamente una colección de casi mil cuatrocientos objetos. Sólo podía obtenerse más espacio desalojando al conservador, medida que no podía admitirse por razones de seguridad. Se consideró la posibilidad de levantar un nuevo edificio en el mismo terreno, pero esta idea se rechazó porque, aparte del costo que implicaba, el cometido de la asociación consistía en conservar edificios históricos existentes y no en construir nuevos.

La solución era dividir la colección y enviar los objetos duplicados a las Islas Salomón, donde existía un museo que podía conservarlas en condiciones mucho mejores. Después de consultado el arzobispo de Melanesia, que sigue teniendo ciertos derechos sobre la colección, se ofrecieron gratuitamente más de setecientas piezas al Museo Nacional de las Islas Salomón, de Honiara, que las aceptó. Una vez que el envío llegó a su destino, la asociación tuvo la satisfacción de saber que el museo no contaba anteriormente con ningún ejemplar de algunos de los objetos remitidos.

En la actualidad, el Museo de la Misión Melanesia está cerrado; la asociación no ha hallado ninguna solución viable a su problema de cómo vincular un edificio y una colección que históricamente se corresponden, pero que, desde un punto de vista técnico, son difícilmente compatibles. Habiéndose comprometido en 1974 a "preservar la totalidad de la propiedad como monumento conmemorativo de la fundación de la misión melanesia", se resiste a separar en forma definitiva el edificio de la colección —hoy muy valiosa— de material cultural melanesio reunida por la misión. Tal vez, si tiene paciencia, la tecnología vendrá a resolver su dilema, pero, mientras tanto, la asociación trata de dar una utilización provisional a este edificio histórico de elegancia excepcional.

[*Traducido del inglés*]

¡SE SOLICITAN COLABORADORES!

Curator, la revista editada por el Museo de Historia Natural de Nueva York, invita a todos los profesionales de los museos de América Latina, Asia, Europa, Africa y Oceanía a considerarla como el órgano de publicación de sus textos, informes de investigación y artículos sobre temas museológicos.
Curator se propone ampliar su esfera de interés y abarcar así la mayor cantidad posible de temas de museología internacional. Los artículos, redactados en inglés, deben enviarse al Redactor, *Curator* Quarterly, American Museum of Natural History, Central Park West at 79th Street, New York, N. Y. 10024, Estados Unidos de América.



A nuestros lectores

Gracias a una serie de esfuerzos logramos impedir hasta ahora que nuestros lectores tuvieran que soportar los considerables aumentos registrados este último año en los costos de impresión y envío de *Museum.* Desgraciadamente, nos es imposible mantener los precios actuales, razón por la cual nos vemos obligados a ajustarlos ligeramente a partir del 1.º de enero de 1983 y que los lectores nos disculpen.

Lamentamos no poder seguir ofreciendo la suscripción por dos años a tarifa reducia.

Nuevas tarifas

Suscripción por un año:
110 francos
Precio del número suelto:
34 francos