

# *Museum*

Vol XXXIII, n° 2, 1981

## **Tres museos de Belgrado**

# ***museum***

Vol. XXXIII, n.º 2, 1981

*Museum*, sucesora de *Museumion*, 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 por la elección y presentación de los hechos contenidos en sus artículos y por 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  
Om Prakash Agrawal, India  
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, Brasil  
Chira Chongkol, Tailandia  
Joseph-Marie Essomba, presidente de  
OMMSA  
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

Precio del ejemplar: 25 francos franceses  
Suscripción (4 números o números dobles correspondientes):  
un año, 90 francos franceses;  
dos años, 145 francos franceses.

© Unesco 1981  
*Printed in Switzerland*  
Imprimeries Populaires de Genève.

La correspondencia relativa al contenido de la revista y a posibles colaboraciones debe ser dirigida al Redactor (División del Patrimonio Cultural, Unesco, 7 Place 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. Los artículos están protegidos por los derechos de autor, y se prohíbe su reproducción sin el consentimiento de la Unesco. Se permite la cita parcial, a condición de que se mencione la fuente.

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

---

# Documento: tres museos de Belgrado

---

En este número... 63

DOCUMENTO: TRES MUSEOS DE BELGRADO

- Desanka Milošević *El arte en la Serbia medieval, siglos XII a XVII*  
Jelena Arandjelović-Lazić *El Museo Nacional de Belgrado: una breve visión* 72  
Tatjana Zeć *En el corazón de Serbia: el arte africano en vitrina* 75  
*Los museos y el patrimonio etnográfico de los pueblos yugoslavos* 81
- 

LA IMPORTANCIA DEL VESTIDO

- Cherri M. Pancake *Tejidos, vestido y sociedad en el Museo Ixchel del Traje Indígena de la ciudad de Guatemala* 86  
Natalia Correia Guedes *El Museo Nacional del Traje, Lisboa* 94
- 

- Pietro Prini *La Florencia y la Toscana de los Médicis en la Europa del siglo XVI* 99
- 

EL RETORNO Y LA RESTITUCIÓN DE LOS BIENES CULTURALES

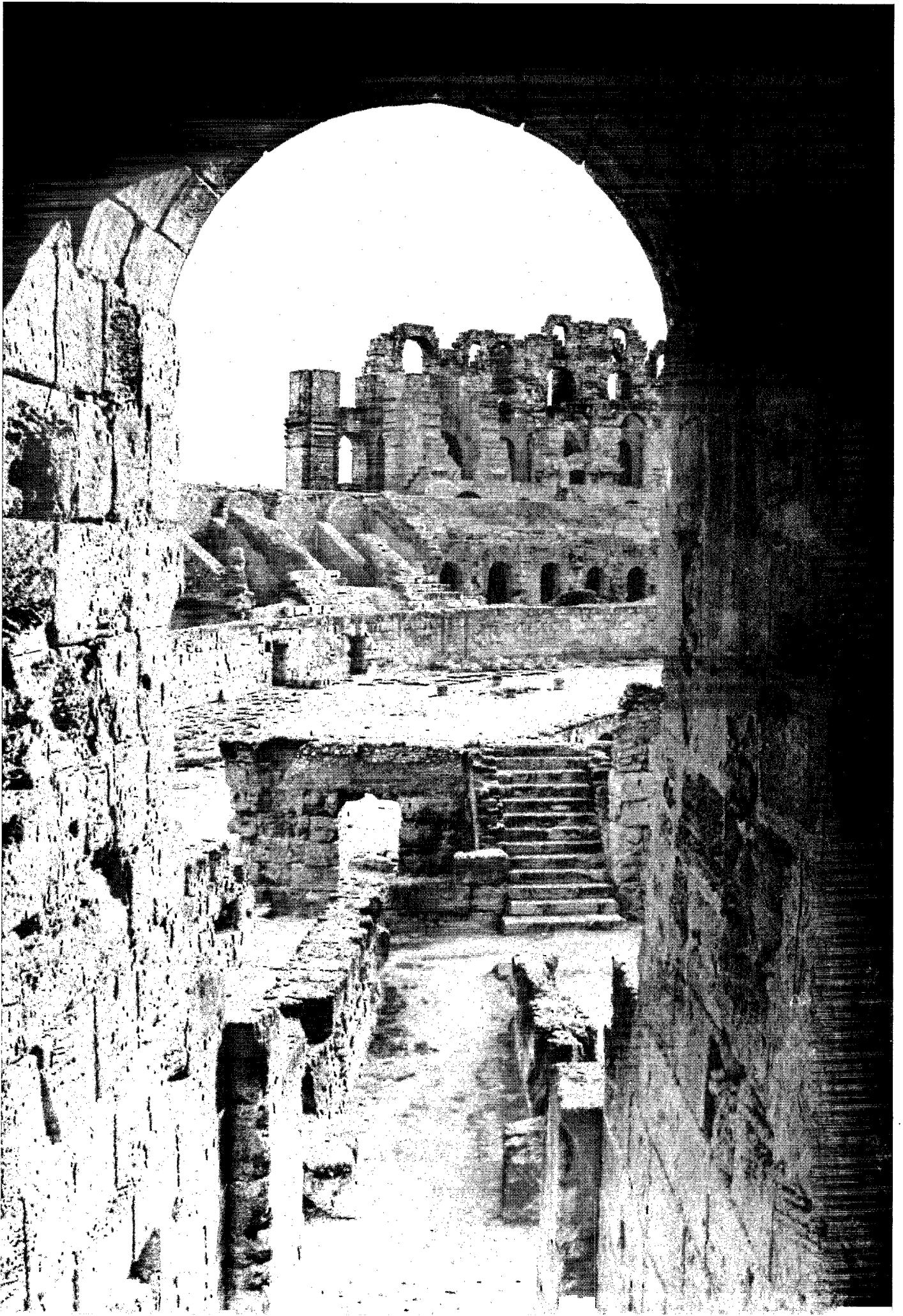
- Salah Stétié *El Comité Intergubernamental: mecanismos para un nuevo diálogo* 116  
Recomendaciones del Comité Intergubernamental 118  
Anne Lavondès *El Museo de Tabiti y de las Islas* 118
- 

TRIBUNA LIBRE

- Malama Meleisea *"La cultura es algo que no se puede comer"* 122
- 

INTERCAMBIO DE IDEAS

---



## Una responsabilidad internacional: la salvaguardia del patrimonio

La Convención sobre la protección del patrimonio mundial cultural y natural, aprobada por la Conferencia General de la Unesco en 1972, creó, por la primera vez, una estructura jurídica, administrativa y financiera con carácter permanente, destinada a la salvaguardia de sitios que son de un valor inapreciable para la humanidad entera. Ya sea que se trate de ejemplos raros o representativos de la historia geológica y biológica de nuestro planeta, o de las obras incomparables que nos han legado las diferentes culturas a través del tiempo, estos sitios, por el solo hecho de hallarse inscriptos en la Lista del patrimonio mundial, benefician de todas las medidas de protección previstas por la Convención.

*Nuestra foto:* El anfiteatro de El Jem, en Túnez, cuyo tamaño es sólo superado por el Coliseo de Roma, data del siglo III A.C. Con sus treinta y seis metros de altura se levanta, imponente, sobre las arenas de la planicie desértica. Este monumento, con capacidad para alojar treinta y cinco mil personas, es una construcción típicamente romana consistente en tres series de sesenta arcadas superpuestas, flanqueadas por decorativas columnas corintias o de estilo mixto. La leyenda nos cuenta que en el siglo VI, durante el sitio de la ciudad de Thysdrus, los bereberes que se rebelaron contra el poder del califa Otmán utilizaron el anfiteatro como fortaleza; se dice también que Kahena, la reina de los auros, buscó refugio detrás de sus murallas. El monumento sobrevivió intacto hasta fines del siglo XVII, cuando el fuego de los cañones, dirigido contra los rebeldes refugiados en él, abrió grandes brechas en las paredes. Hoy en día, ha sido enteramente consolidado y se ha despejado el área que lo rodea. El anfiteatro ha recobrado así su talla original. Un parque natural y arqueológico, que contendrá un pequeño museo, será pronto creado a su alrededor.

(Foto: Unesco)

*Se está preparando una serie de diapositivas sobre la Lista del patrimonio mundial. Las primeras series contendrán cuarenta y ocho diapositivas que muestran los sitios mencionados en la Lista, y estarán acompañadas del texto de la Convención y de una descripción de los sitios. Estas series costarán aproximadamente 44 francos franceses, y estarán disponibles a partir de junio de 1981. Para mayor información, diríjase a la División del Patrimonio Cultural, Unesco, 75700 París, Francia.*

## En este número...

Este número se inicia con tres artículos sobre los museos y la actividad museológica en Belgrado, tal como fueran percibidos por los delegados de todo el mundo que asistieron a la 21.ª reunión de la Conferencia General de la Unesco, que tuvo lugar en la capital yugoslava durante los meses de septiembre y octubre de 1980. Los lectores notarán que dos de estos artículos se concentran más en el "porqué" que en el "cómo", dándose preferencia a los contextos históricos y sociales que rodean a las piezas de museos de que se trata, en desmedro de los principios museológicos o de los detalles museográficos.

Encontramos el mismo enfoque en el largo artículo inspirado en la exposición *La Florencia y la Toscana de los Médicis en la Europa del siglo XVI*, realizada el año pasado, y que fuera objeto de tanto elogio. Su autor no es un profesional del museo ni un historiador de arte, sino un profesor de historia de la filosofía en la Universidad de Roma. El texto, más que una descripción de esta extraordinaria manifestación cultural, es una evocación sutil del momento histórico que ella hizo revivir, de los trasfondos sociales, culturales y políticos de una época de oro, y de la lógica que guió la organización de las nueve exposiciones individuales. ¿No es esto museología en su nivel más fundamental?

Esperamos que nuestros lectores nos acompañarán en estas incursiones ocasionales por los dominios de la historia de la cultura y de las ciencias sociales, dos disciplinas que nos dan ya una idea sobre la importancia de las instituciones a las que los museos sirven. Por supuesto que este número no descuida tampoco otros aspectos más concretos de la vida de los museos, a los que se alude, por ejemplo, en los artículos relativos a los nuevos museos de trajes.

En la columna "Tribuna libre" encontramos los argumentos expuestos por un historiador de la cultura, originario de Samoa Occidental, que trazan un amplio bosquejo de la cultura contemporánea en el Pacífico sur, mientras la sección "El retorno y la restitución de los bienes culturales" presenta noticias y puntos de vista sobre un tema que concierne a un gran número de conservadores de museos a nivel mundial. Asistimos a un proceso de cooperación entre los museos a este respecto y *Museum* espera poder presentar su evolución tan regularmente como sea posible.

Una nueva sección, "Encuentro de ideas", se basará en las cartas de los lectores. Así, en 1980, un conservador francés pidió que todo artículo relacionado con los museos nuevos (o con los museos en expansión) debería proporcionar datos precisos sobre sus costos, para permitir comparaciones. Ante un pedido nuestro, sugirió un estudio de los costos pertinentes, presentado en forma de un cuadro analítico. La incorporación o no de la idea dependerá del interés manifestado por los lectores, y de las sugerencias que hagan para completarla. La prosecución de la rúbrica misma dependerá también de la respuesta de nuestros lectores.

## Documento: tres museos de Belgrado

*Virgen Pelagónica*, témpera sobre madera (119,5 cm x 90,5 cm x 3,6 cm) del último cuarto del siglo XIV. Detalle de un ícono de doble faceta, una verdadera obra monumental, que presenta a la Virgen agobiada por malos presentimientos y los ojos semicerrados de dolor, resaltando el contraste entre la visión de sus futuros sufrimientos y el niño que baila confiado en sus brazos. (Foto: Museo Nacional de Belgrado)

*En septiembre y octubre de 1980, los museos de Belgrado abrieron sus puertas a más de dos mil delegados, observadores, personal administrativo y periodistas que asistieron a la 21.ª reunión de la Conferencia General de la Unesco. Los artículos siguientes evocan algunos aspectos de los museos que estos visitantes pudieron ver y apreciar. Esperamos completar este cuadro con artículos complementarios en los futuros números sobre la llamativa belleza del Museo de Arte Moderno y sobre el Museo Militar, que traza la historia de la lucha de Yugoslavia por la independencia nacional.*



## El arte en la Serbia medieval, siglos XII a XVII

*Bizancio y el Occidente, el racionalismo latino y el misticismo griego, el cristianismo y el Islam, manera graeca y manera latina, se fusionaron en la Serbia medieval en una síntesis que marcó la originalidad y la fuerza del arte serbio. Los frescos y los íconos fueron, a pesar de su expresión original, subordinados a los ideales estéticos de la iglesia bizantina. Estas características de un arte poderoso y penetrante, fueron reveladas por esta exposición, concisa pero rica, que presentó todas las técnicas de la expresión artística utilizadas en Serbia en la Edad Media.*

La intención básica era la de reunir y exponer en un solo lugar todas las obras de arte más valiosas que, la mayor parte del tiempo, se hallaban en los tesoros de los monasterios, en las iglesias, en numerosos museos o en sus depósitos. Frescos retirados de monasterios destruidos, íconos, finas esculturas, bordados artísticos, grabados en madera, libros manuscritos, cristales, joyas, objetos de culto y utensilios realizados en plata, oro, piedras preciosas y cerámica, ofrecen una imagen muy incompleta del antiguo esplendor y de la riqueza que se acumularon durante algunos siglos y que se destruyeron salvajemente en otros, sobre todo en el siglo xv durante la dominación turca. Las antiguas biografías que mencionan íconos enchapados en oro y plata, decorados con perlas y piedras y los numerosos objetos de valor que los reyes y arzobispos serbios ofrecían a los monasterios de Serbia para la liturgia, constituyen los testimonios más elocuentes de aquella antigua riqueza.<sup>1</sup> Se poseen también algunos datos escasos en las listas de objetos de valor que los gobernantes serbios depositaron en las bóvedas seguras de la República de Dubrovnik, en momentos de inseguridad política o de peligro externo. El valioso tesoro y la biblioteca del monasterio serbio de Hilandar en Sveta Gora contenía numerosos ejemplares preciosos e insólitos de antiguos íconos, bordados y libros manuscritos, regalos de los reyes, emperadores y nobles serbios. Finalmente, no podemos dejar de mencionar algunas obras famosas del arte serbio, que actualmente se hallan en el extranjero: un ícono del paño de Cristo (siglo XIII) se encuentra en Francia, en la catedral de Laon; un hermoso díptico con las imágenes de Cristo y la Virgen, y los retratos del fundador Toma Preljubović y su esposa, aparecieron en España, en la catedral de Cuenca; un ícono de comienzos del siglo xv, con la Virgen y Juan el Teólogo en una cara y la visión de Isafás en la otra, se halla en Sofía, Bulgaria; en Munich se conserva un salterio serbio, decorado con una cantidad excepcionalmente numerosa de miniaturas, de fines del siglo XIV; la Biblioteca Pública de Leningrado guarda el evangelio de Radoslavi, de 1429, con insólitas pinturas de los evangelistas y sus meditaciones.

El periodo primitivo que se extiende hasta mediados del siglo xv está

DESANKA MILOŠEVIĆ

Conservadora-consejera del Museo Nacional de Belgrado desde 1951. Jefe del Departamento de Arte y Arqueología Medieval, siglos XII al xv. Investigaciones científicas relacionadas con problemas de la arqueología y la iconografía del arte medieval, entre las que se cuentan *The last judgement*, Recklinghausen, 1963; *Die Heiligem Serbians*, Recklinghausen, 1968; "Srbi Svetitelji", en *Srbijak IV*, Belgrado, 1970; "Iconographie de Saint Sava au Moyen Age" en *Recueil des travaux du colloque International "Sava Nemanjić-Saint Sava"*, vol. I, Belgrado, 1979. Fue una de los organizadores de la exposición "El arte serbio del medioevo" en Roma, Venecia y Berlín. Es autora de las siguientes exposiciones y catálogos: *Moravska Srbija* (La Serbia morava), Kruševac, 1971; *La pintura serbia desde el siglo XII hasta el siglo XVII*, Praga, 1974.

1. En el detallado catálogo preparado para la exposición, el autor señalaba: "El desarrollo artístico dependía, ante todo, del contexto social y de aquellos que tenían una parte activa en él. La Serbia medieval no tuvo una aristocracia poderosa; lo que más se le acercaba, eran los miembros de la dinastía gobernante y los estratos más altos del clero. Hasta 1321, éstas eran las únicas personas capacitadas para hacer construir iglesias y encargar la pintura de frescos. Su ingerencia era doble: se manifestaba, en primer lugar, en la elección de los artistas, que venían de los talleres más reputados de Constantinopla y de Salónica y, en segundo lugar, en el establecimiento de un programa de frescos esencialmente vernáculos, históricos y religiosos, que se acomodaba bien a la iconografía oficial de la Iglesia cristiana. Los nuevos temas de la iconografía serbia eran los retratos de los fundadores de monasterios y de los altos dignatarios eclesiásticos: los arzobispos, los consejos y coronaciones reales, el árbol genealógico de los Njemanjići, que contenía representaciones sobre sus muertes y sobre el traslado de sus restos a otros lugares. Los asistentes y discípulos también participaban en la realización del programa nacional; en su papel de artistas debieron pintar las partes menos importantes de las iglesias y fue allí donde sus dones naturales, liberados del peso de mil años de

Representante de los primeros íconos serbios: cabeza de ángel (24,5 cm×29 cm), detalle, fresco del siglo XIII de la iglesia de los Santos Apóstoles de Peć. Museo de Kossovo, Priština. (Foto: Museo Nacional de Belgrado)

*Dormición de la Virgen* (260 cm×148 cm), detalle, fresco de los siglos XIV-XV de la iglesia de San Nicolás en Palež. Museo Nacional de Belgrado. (Foto: Museo Nacional de Belgrado)



viejas tradiciones y experiencia, encontraron su plena expresión. Estos aportes son claramente reconocibles, a través de la larga historia del arte, como un sonido fresco y penetrante. Éstos se revelaban sobre todo por el tono intenso, y a veces estridente, por el dibujo angular, por la línea dura, y por la expresividad general del conjunto, todo lo cual contrastaba con la delicadeza y refinamiento de los colores cálidos y nobles, y con la armonía y el ritmo propios del arte bizantino metropolitano. Nuestro gusto contemporáneo, lleno de prejuicios, espera encontrar en el ícono el rastro del tiempo, el revestimiento con matices amarillo oro que vuelve difusos los tonos básicos, la pátina de la plata, el oro suave, las piedras descoloridas, y el fondo pálido de representaciones que originariamente fueran en relieve. Todo esto fue pintado con colores claros en el medioevo, y fue brillante y deslumbrador. Esto ha hecho que, ante el dilema de restaurar una cúpula con sus rojos originales o acentuar el dorado resplandeciente de una escultura en madera, volver a los atrevidos azules y rojos tan característicos de nuestro folklore, a los fondos con relieves, o, por el contrario, dejar las cosas más o menos en su estado actual para que muestre el paso del tiempo, muchos admiradores de las antigüedades románticas, en particular los conservadores, más que los historiadores de arte, deban detenerse a reflexionar.

2. Se reconoce que el arte bizantino, y por ende el serbio, han producido una poderosa impresión de unidad, sobre todo en aquellos medios que se influyeron y complementaron mutuamente: la arquitectura, los interiores de las iglesias (frescos, íconos, mobiliario, candelabros y vestimentas eclesiásticas) y la liturgia. Pero difícilmente puede aludirse a esta unidad en la actualidad, siendo que todas estas iglesias han sido despojadas de sus íconos, muebles o manuscritos originales; inclusive los frescos han sido retirados o destruidos. El único lugar que ha conservado algunas piezas es el monasterio de Dečani. Los íconos de la iglesia de San Clemente, en Ohrid, Macedonia, nos permiten imaginar cómo eran los íconos de Serbia en la misma época, ya que eran las obras de los mismos maestros. Mihailo y Eutihije; son ellos los que en 1295 pintaron los frescos de la iglesia de Santa María Peribleptos y decoraron muchas iglesias, incluyendo la pintura de íconos para el monarca serbio el rey Milutin (1282-1321).

representado pobremente en la exposición, si se tiene en cuenta la riqueza de la época: un fresco de los profetas de Djurdjevi Stupovi (1175); fragmentos de un fresco con las cabezas de dos ángeles de la iglesia de los Santos Apóstoles en Peć, de comienzos del siglo XIII; dos composiciones insólitas: el fragmento de *Las bodas de Caná* y una *Curación del ciego* de la iglesia de la Virgen, Ljevska (1220-1230); la cabeza de un santo de Gradac (1275); una dormición de la Virgen de Palež de fines del siglo XIV. Todos ellos son ejemplos que, más que representar la pintura monumental de la época, dan una idea de la misma, aun cuando se trate de piezas que constituyen testimonios únicos. Los íconos de Ohrid, el *Nacimiento de Cristo* y el *Descenso del Espíritu Santo*, se exhiben simplemente para establecer una analogía con los íconos serbios de aquella época, que han desaparecido.<sup>2</sup>

La iconografía de mediados del siglo XIV está representada por la *Virgen Odigitria* de Prizrem, que se aparta considerablemente de los modelos bizantinos, tanto en las características iconográficas como en el tipo de pintura. Un ícono del *Bautismo de Cristo* constituye un ejemplo notable, donde la riqueza de ideas, la complejidad de la iconografía, el dibujo hábil y dúctil, y el modelado, excepcionalmente bello, esmerado y rico, se encuentran magníficamente aunados. El *Arcángel Gabriel* del Monasterio de Dečani, impresiona por su monumental austeridad.

### La "escultura fina"

La exposición ofrece muchos ejemplos de lo que suele denominarse "escultura fina": íconos en miniatura con relieves de bronce, recientemente descubiertos en Rakobac, que reproducen los tipos más representativos entre las Vírgenes de Constantinopla (odigitria, Intercesora), las figuras de Cristo Pantocrato y los santos Procopio, Jorge, Basilio y otros. Un ícono en miniatura de San Nicolás de Slavkovic, realizado en ónix, constituye una pieza de extraordinaria belleza, cuyos orígenes pueden situarse entre los siglos XI y XIII, y los Santos Guerreros de Markova Varos (realizados entre los siglos XII y XIV) demuestran que ese tipo de arte sólo se "descubrió" recientemente en nuestra parte del mundo y que se están comenzando las investigaciones sobre el mismo. Por la belleza del trabajo artesanal, es notable una Virgen orante rodeada de profetas y santos, en el monasterio de Dečani, realizada en asta entre los siglos XIII y XIV. De la misma época primitiva proviene una obra de arte de la talla en madera: el sarcófago del rey Stefan Dečanski (aproximadamente 1338), donde los adornos geométricos y florales, y la figura de una leona y una pantera están elaborados con una pericia casi insuperable, y compuestos con un talento excepcional en materia de efectos decorativos. La obra más famosa y más depurada de nuestro arte antiguo, ejecutada en relieve, es el llamado *Portón de Andreaski*



(del último cuarto del siglo XIV); las líneas bellas y delicadas del dibujo transmiten en la figura de la Virgen una elegancia majestuosa y un sentimiento de turbación casi íntimo.

### *Una preciosa tradición preservada y renovada*

Después de la caída del estado Serbio y del derrumbe del sistema social feudal, en 1459 Serbia cayó en poder de los turcos. Con la ocupación comenzaron el caos, la inseguridad y las migraciones. Los déspotas y nobles serbios huyeron a Srem (Hungría), donde fundaron nuevos monasterios que, según narra la tradición, llenaron de riquezas. El monasterio mejor conservado es el de Krušedol, cuyo iconostasio data de 1509-1512.

Posteriormente a la caída del estado, hizo falta todo un siglo para que pudiera recuperarse la fuerza espiritual. Después de que el Patriarcado de Peć lograra su independencia (1557) y que el sistema administrativo y económico turco se consolidara, las fuerzas que habían permanecido reprimidas se manifestaron repentinamente y se expresaron a través de toda una serie de extraordinarias obras de arte. El Patriarcado y el monasterio de Dečani se convirtieron en

Un ícono, semejante a los íconos serbios desaparecidos, proveniente de Macedonia: *Natividad*, ténpera sobre madera, de comienzos del siglo XIV (44,5 cm × 17,3 cm × 2,8 cm), de la iglesia de Santa María Peribleptos, en Ohrid, ícono del iconostasio. Museo Nacional de Belgrado. (Foto: Museo Nacional de Belgrado)



*Arcángel Gabriel*, ténpera sobre madera (137 × 50 × 3,5 cm). Iconostasio del monasterio de Dečani. (Foto: Museo Nacional de Belgrado)



En el siglo XV los monasterios guardaban vivas las tradiciones artísticas serbias. *Los apóstoles San Bartolomé y Santo Tomás*, ténpera sobre madera (93,2 cm × 68,5 cm × 3,3 cm), de 1509-1512; del iconostasio del monasterio de Krušedol. (Foto: Museo Nacional de Belgrado)



Puerta de Santuario, con escena de la Anunciación, de mediados del siglo XVI; ténpera sobre madera (114 cm × 58 cm × 4 cm) proveniente del monasterio de Dĉcani. Ejemplo típico de la pintura serbia del siglo XVII: calidez, colorido fino y diseño suave. (Foto: Museo Nacional de Belgrado)

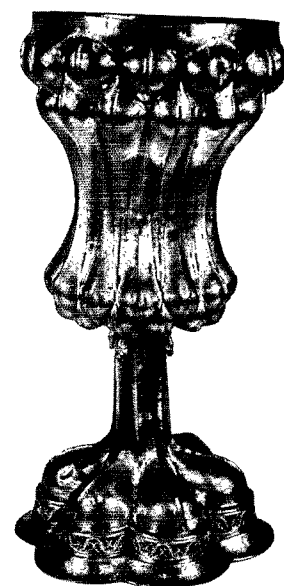
*La entrada a Jerusalén*, de Longin, segunda mitad del siglo XVI, ténpera sobre madera (35,5 × 22,2 × 2,6 cm), del iconostasio del monasterio de Lomnica. (Foto: Museo Nacional de Belgrado)



Evangelio, proveniente de Karam, 1608; realizado en papel, contiene 313 páginas. (Foto: Museo Nacional de Belgrado)



Cáliz, realizado en oro y plata, de fines del siglo XV (27,5 cm, de alto, con una base de 13,5 cm). Encontrado en el monasterio Banja. (Foto: Museo Nacional de Belgrado)

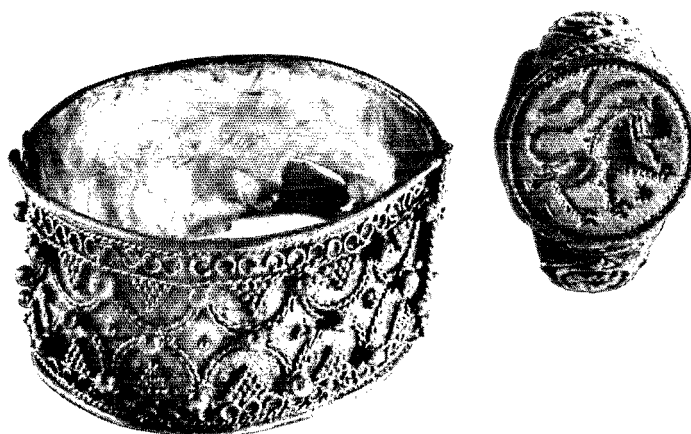


verdaderas escuelas gestadoras de nuevos talentos: Las líneas generales del desarrollo de la pintura serbia rechazan, durante ese periodo, las nuevas ideas del arte italo-cretense y retornan a los antiguos modelos del arte del siglo XIV, pero introduciendo innovaciones de su propia inspiración; incluso del arte ruso sólo tomó ciertos elementos decorativos. Todo ello confiere a este arte su sello particular y su carácter nacional.

Debemos destacar que, durante la época turca, los compradores de obras de arte solían ser los artesanos y campesinos enriquecidos, las órdenes monásticas, los superiores de estas órdenes y los obispos; todos ellos, en general sabían elegir a los mejores y más auténticos maestros de su época, para confiarles tareas artísticas muy complejas.

Nuestra intención ha sido mostrar que esa época heroica de esclavitud, insurrecciones y migraciones fue sumamente fecunda desde el punto de vista artístico y dejó muchos testimonios valiosos, tal como la exposición, según esperamos, demuestra elocuentemente. Entre los monumentos más importantes de ese periodo figuran los de Longin, el pintor más talentoso y fecundo del siglo XVI (activo de 1563 a 1597), cuyos íconos de tamaño monumental y de vigoroso carácter escultórico —*Cristo entronizado con los apóstoles*, *La Virgen con los profetas*, *La Ascensión de Cristo* y *Juan el Teólogo*— difieren marcadamente de los íconos realizados para Velika Hoča, Lomnica y Piva, y de los íconos profanos creados para el candelabro de Dečani o del notable ícono de Stefan Dečanski con escenas de su vida. Cabe preguntarse si esos cuatro íconos cargados de contrastes y claroscuros precedieron al colorido espléndido de los íconos del segundo grupo, o si fueron creados en los últimos años de su vida. Este segundo grupo, con su magnífico sentido del color, transmite una fuerza

Vitrina de joyas en la exposición.  
(Foto: Museo Nacional de Belgrado)



a) Brazalete, mediados del siglo XIV, en plata, filigrana y granulación.  
b) Anillo, siglo XIV, de plata y metal dorado. (Foto: Museo Nacional de Belgrado)

notable por la plenitud y densidad cromática, por el descubrimiento de los tonos suplementarios y, sobre todo, por la suave y casi vacilante iluminación blanca que imparte a los rostros una serenidad y dulzura increíbles. Longin también demostró un talento muy refinado en los efectos decorativos, especialmente cuando pintó adornos sobre telas y ciertos detalles tridimensionales con los que embellecía las aureolas y las vestimentas.

Los historiadores de arte se preguntan si Longin, en una etapa avanzada de su vida, habría tenido la suficiente fuerza e inspiración para pintar la obra más monumental y, ciertamente, la más brillante de fines del siglo XVI: la gran *Crucifixión de Dečani*, que contiene una escena del descenso de Cristo de la cruz. Pintada con una paleta pródiga, es una profusión de brillo y colorido, y de dibujo experimentado y seguro que demuestra, con una fuerza sin precedentes, su talento, distinguiéndolo de los otros pintores. Quedará siempre la incógnita sobre quién era este artista desconocido, a quien, contratistas también desconocidos (Grujica, Andrejica, el Abad de Dečani, identificado así por la inscripción colocada en las obras junto con la fecha: 1594 D. C.) y sus hermandades, habían descubierto y pedido de emprender tarea tan tremenda, confiando en que él haría una gran obra de arte. El gran artista anónimo de la *Crucifixión* no pintó otras obras, o quizás no se han conservado otros íconos, en los cuales podríamos reconocer su maestría. Esta última es posiblemente la verdadera respuesta.

*La Crucifixión*, obra de un maestro desconocido del siglo XVI: témpera sobre madera, oro y madera esculpida. Detalle del *Descendimiento*, situado en la parte inferior. Esta fue la obra más grande y monumental de la Serbia del siglo XVI. El detalle señalado ilustra la portada del catálogo de la exposición y fue utilizado también como brillante ilustración de los carteles. (Foto: Museo Nacional de Belgrado)

### *Desarrollo posterior en el mismo sentido*

En el siglo XVII el pintor Georgije Mitrofanović introdujo la influencia del arte ítalo-cretense en la pintura y en la iconografía. Sus obras, sin embargo, no se exhiben en esta exposición, en razón de encontrarse expuestas en la muestra *La pintura en la Serbia medieval*, realizada en Praga y en Belgrado. De todas maneras, tampoco en esta época se olvidó a Longin; el pintor Mitrofan realizó en 1635 dos íconos: una *Virgen con profetas* y un *Cristo con apóstoles*, que se acercan más a la pintura de Longin que a la de Mitrofanović. El pintor Jovan, por su parte, en los íconos profanos del iconostasio de Piva, casi copió los esquemas iconográficos de Longin.

Jovan confirió cierto encanto y frescura ingenua, un sentido folklórico del color y un carácter directo y cautivador a los íconos de San Nicolás y San Jorge Mártir, en Čelebič (1641).

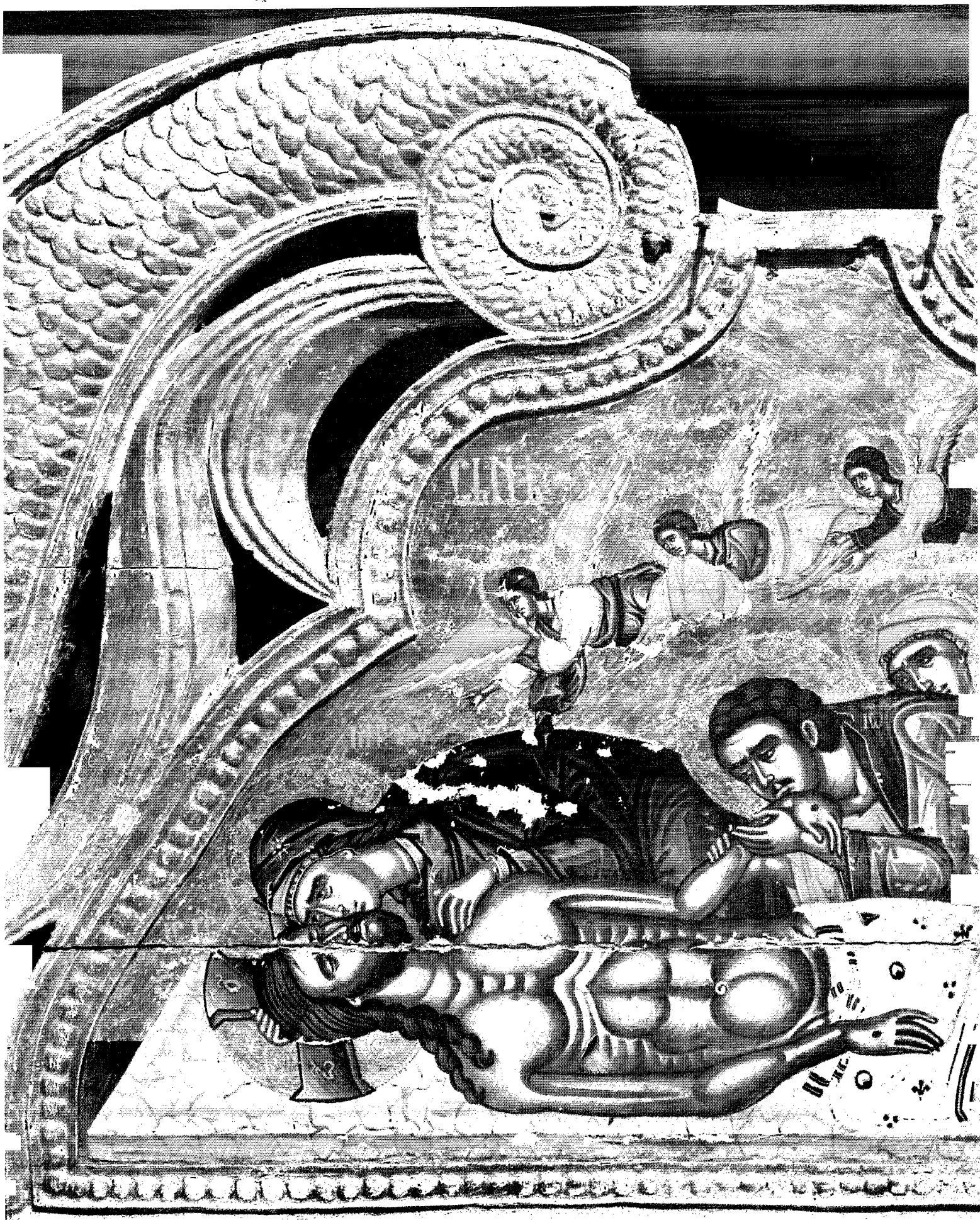
### *Artesanía fina*

En la exposición se exhiben algunos bellos ejemplares de telas bordadas para las iglesias, de fines del siglo XIV y de los siglos XV y XVI, y libros manuscritos de los siglos XIV a XVII, que nos dan una impresión general de la riqueza y el esplendor que rodeaban las bellas artes y revelan, en artistas y mecenas, un gusto igualmente certero y cultivado.

Entre las piezas valiosas de artesanía artística, los objetos y elementos litúrgicos, en su mayoría del siglo XVI, demuestran una considerable influencia gótica que, conjuntamente con las formas tradicionales y los elementos islámicos de la decoración, producen un todo original.

Las joyas suntuosas presentan características decorativas góticas. Los aretes siempre tuvieron, en Serbia, una forma específica, e incluso cuando se realizaban en Dubrovnik, se los hacía a la manera eslava. La exposición presenta muchas piezas de cerámica descubiertas en excavaciones arqueológicas recientes, algunas comenzadas solamente este año (Gradac, Djurdjevi, Stupovi, Kruševac, Stalać, etc.). Las piezas son muy variadas: copas, platos, tazas y jarras embellecidas con adornos ejecutados en la técnica del grafito, teñidos con colores vivos y barnizados de manera brillante.

En materia de cristalería, debemos prestar especial atención a una botella y a un vaso con tapa esculpida (siglo XIII-XIV) que constituye un ejemplar único, no sólo en esa región sino en toda la Europa actual, descubierto recientemente en una excavación en Kolovrat, cerca de Prijepolje.



# El Museo Nacional de Belgrado: una breve visión

*La historia museográfica y la organización del Museo Nacional de Belgrado fueron descritas en Museum, muy detalladamente, hace veintiséis años ("Reorganización del Museo Nacional, Belgrado", por Djordje Mano-Zissi, en Museum, vol. VIII, n.º 1, 1955, p. 50-63). Los detalles de este custodio de la cultura material y del arte de la nación Serbia no han cambiado. No obstante, hemos solicitado a Desanka Milošević que complete el artículo anteriormente citado, con una breve visión de las colecciones del museo en su conjunto, tal como se encuentran hoy, y de las actividades de conservación, excavación y vulgarización con las cuales se interrelacionan.*

Desanka Milošević



NARODNI MUZEJ, Belgrado. Fachada.  
(Foto: Museo Nacional de Belgrado)

El Museo Nacional de Belgrado es la institución cultural más antigua no sólo de Belgrado sino de toda la República Socialista de Serbia. Fue fundado en 1844, pero las primeras noticias sobre colecciones de antigüedades se remontan a 1820. Desde el comienzo se intentó crear un museo de carácter general, pero, con el correr del tiempo, el Museo Etnográfico, el Museo del Teatro y el Museo de Vuk y Dositej se separaron como entidades independientes. Este último se reintegró recientemente al Museo Nacional, al que también pertenece la Galería de Copias de Frescos y Moldeados, y el Museo de Lepenski Vir, llamado así por los restos neolíticos hallados en la aldea de ese nombre.<sup>1</sup>

A través de los años el Museo Nacional se ha convertido en una importante institución que conserva sus características de museo general y que, gracias a la planificación y presentación de sus exposiciones, intenta restaurar la continuidad de las civilizaciones, tradiciones y culturas que fueron sucediéndose desde la antigüedad en un territorio tan agitado como el de Serbia.

El museo conserva y expone materiales a partir de los comienzos de la era neolítica, y luego de la era grecoromana, del periodo clásico tardío, de la alta Edad Media y de la época de las migraciones, de la Edad Media propiamente dicha, y de los tiempos modernos hasta la década de 1950. El museo posee una colección numismática excepcionalmente rica y de enorme valor, así como una colección de monumentos epigráficos y medallas que, desdichadamente, no puede exhibirse por falta de espacio. Lo mismo ocurre con las esculturas para las cuales no se dispone de suficiente espacio como para presentarlas por separado; no obstante, las piezas más importantes se exhiben en las salas consagradas a la pintura contemporánea.

Las colecciones extranjeras constituyen una entidad aparte que, a primera vista, parece muy alejada de la concepción global del museo. Sin embargo, están ordenadas con tanta armonía que no atentan contra la unidad del mismo; al contrario, conjuntamente con la colección de arte moderno, permiten establecer analogías y comparaciones con las corrientes y tendencias del arte moderno que también se manifestaron en la pintura serbia contemporánea.

Desde su fundación, el estado se ocupó del museo de una manera especial, incluso excepcional, sobre todo en lo que respecta a la selección de sus directores que siempre tuvieron mucho prestigio y, en algunos casos, fueron expertos eminentes que introdujeron nuevas ideas y dieron nueva vida a la labor del museo, despertando además el interés en la investigación erudita. Ya en el año 1882, gracias a una idea de Mihailo Valtrović, que fue uno de los directores más importantes del museo, se elaboró un proyecto de ley sobre las antigüedades históricas y artísticas de Serbia, cuyo contenido era insólitamente moderno y constituyó el primer intento de protección del patrimonio cultural. Mihailo

1. Lepenski Vir es una aldea prehistórica que data de cerca de siete mil años, descubierta en 1965 durante las obras para la construcción de la represa de Djerdap y excavada posteriormente por un equipo de arqueólogos bajo la dirección del profesor Dragoslav Srejovic de la Universidad de Belgrado. Se descubrieron ochenta y cinco viviendas, primeros ejemplos de una concepción arquitectónica clara y definida en esta parte de Europa; junto a ellas se encontraron numerosas esculturas que se exponen en el museo local. Debido a la amenaza de su desaparición bajo la creciente de las aguas, la aldea de Lepenski Vir, como la de Abu Simbel, fue trasladada a un emplazamiento más elevado, donde las casas fueron reconstruidas después de un cuidadoso tratamiento de conservación realizado bajo la dirección de Milka Canak-Medić y de Milorad Medić, jefe del Departamento de Conservación del Museo Nacional.

Valtrović también luchó por imponer algunas ideas auténticamente modernas y contemporáneas en la ciencia museológica; solía decir y escribir: "El museo debe dejar de ser un simple centro de colección de antigüedades descubiertas o donadas sin orden ni concierto; debe convertirse, en cambio, en una institución activa y útil."

### *Conservación y restauración*

En el siglo XIX Valtrović formuló un principio que el Museo Nacional sólo pudo poner en práctica recientemente: que, además de las colecciones, el museo contara con talleres modernos equipados científicamente para que las colecciones reunidas pudiesen conservarse y restaurarse. Sólo en 1980, 136 años después de su fundación, los pequeños talleres del Museo Nacional se han convertido en un amplio y moderno centro de conservación y restauración con tres divisiones principales: conservación y restauración de pinturas, conservación de metales, exámenes físicos y químicos. Una pequeña división trabaja por separado en la conservación de las cerámicas y de la escultura. En el centro opera un equipo de expertos de primera clase, formados en los principales centros mundiales, y un equipo de artesanos especializados que se ocupan de las tareas técnicas. El centro está en condiciones de enfrentar todos los problemas relativos a la conservación, incluso los más complicados.

### *La arqueología: una ayuda apreciable*

El museo celebró sus 136 años de vida y de trabajo enriquecido por las donaciones, las compras planificadas de objetos y los descubrimientos arqueológicos. Últimamente hubo muchas excavaciones arqueológicas con resultados muy fructíferos. Podemos mencionar la de Lepenski Vir y las excavaciones que, debido a la construcción de nuevas centrales hidroeléctricas, se realizan sistemáticamente en toda la región de Djerdap, donde se han hallado muchos monumentos arqueológicos. También en otras regiones se hallaron excelentes ejemplos del arte plástico neolítico, ejecutados en esa forma estilizada casi moderna que constituye la característica especial de la civilización neolítica, sobre todo en la región de Serbia. Una obra de arte sumamente interesante, si puede llamársela así, es el carro de Dupljaj, cuyo origen se remonta aproximadamente al 1500 A.C.; es una obra insólita a la vez por la idea que expresa (el dios de la fertilidad conduciendo un carro tirado por patos) y por la estilización de la forma.

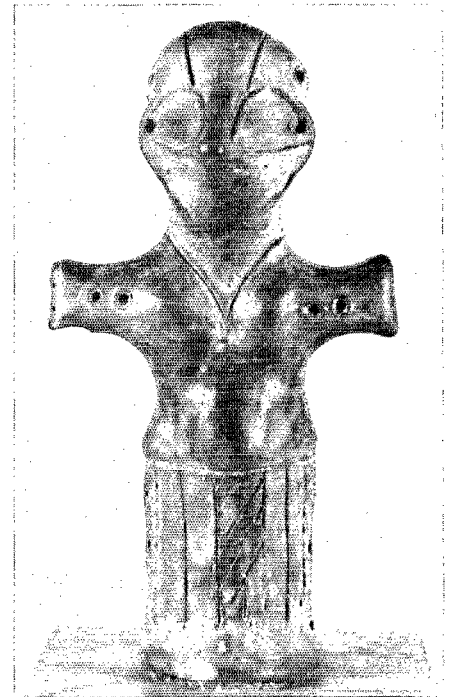
Desgraciadamente las excavaciones arqueológicas de los pueblos antiguos y medievales, sobre todo de las colonias medievales, no se realizaron como hubiera sido necesario, a nivel cuantitativo y cualitativo, debido a que la conservación de los elementos extraídos implica gastos elevados.

La época griega arcaica está representada en el museo por una serie de reliquias, pesados adornos de oro, vasijas y figuras de ámbar. Los ejemplos más notables de la época romana son una copia —la tercera que se conoce— de la Atenea del Partenón realizada por Fidias, la vajilla de plata del emperador Licinio, algunos objetos de plata recientemente descubiertos cerca de Ub y un camafeo de Kusatko. La época cristiana primitiva o clásica tardía está representada por un retrato del emperador Constantino el Grande. Se distinguen por la riqueza y belleza de la mano de obra, los capiteles bizantinos, los trozos de altares y los fragmentos de frescos de Stobijske (siglo V), donde se siguen practicando excavaciones.

En nuestro país la arqueología eslovena constituye una nueva disciplina que comenzó a cobrar forma hace poco tiempo. En épocas recientes se han hecho excavaciones arqueológicas en muchas necrópolis; sin embargo, admitimos que, cuantitativamente, estamos muy rezagados en materia de excavaciones con respecto a nuestros vecinos más cercanos; por otra parte, se conservan muy pocas informaciones escritas sobre esas épocas.

En la colección consagrada a la alta Edad Media se incluyen obras del periodo comprendido entre los siglos XII y XVII. Hay frescos, íconos, libros

Estatuilla proveniente de Vinca, *circa* 3000 A. C. (Foto: Museo Nacional de Belgrado)



Estatuilla, *circa* 3000 A. C. (Foto: Museo Nacional de Belgrado).

manuscritos, bordados artísticos, cerámicas y cristales. Las joyas de los siglos XVII y XVIII se conservan en la División del Nuevo Arte Serbio, una escuela de pintura que sigue todas las tendencias artísticas de la pintura europea con mayor o menor sincronía. El arte de los siglos XIX y XX, sobre todo el del periodo entre las dos guerras mundiales, está representado por las obras de una serie de pintores competentes que se inspiraron en la escuela parisiense. Quisiéramos destacar esencialmente la vigorosa personalidad de la pintora Nadežda Petrović, que fue la representante más significativa de la pintura impresionista en Serbia.

La colección de arte extranjero es notable por algunos cuadros valiosos y, sobre todo, por una serie de pinturas al pastel de los impresionistas franceses (Pissarro, Degas, Renoir y Monet).

El museo tiene un centro de difusión, con una sección especializada para trabajar con los niños de las escuelas. Todos los años se organiza una exhibición titulada *La primavera en las artes plásticas* y se confieren premios a los mejores logros artísticos. En la misma ocasión se realiza un concurso para los jóvenes sobre la historia del museo y sobre un periodo determinado de la historia del arte.

El museo está abierto al mundo y dispuesto a organizar exhibiciones que representen el patrimonio cultural y el arte de otros países y civilizaciones, y a permitir que los otros países conozcan el patrimonio cultural y el arte del pueblo y del territorio al que pertenece el museo.

En esta óptica, el museo ha albergado una larga serie de exposiciones provenientes de Iraq (el arte de la Mesopotamia), México, Perú, Angola, Austria, la URSS, la República Socialista de Checoslovaquia, Francia, la República Democrática Alemana y Bulgaria. Asimismo, el museo gozó de la hospitalidad de muchos países para sus exhibiciones. Entre las más conocidas podemos mencionar: *Antiguo arte serbio*, que se realizó en Roma, Venecia, Berlín y Praga; *Arte neolítico*, en Praga, París, Moscú, Tbilisi y otras ciudades; y *Tesoros de Iliria* en Birmingham, Sheffield, Londres y Varsovia.

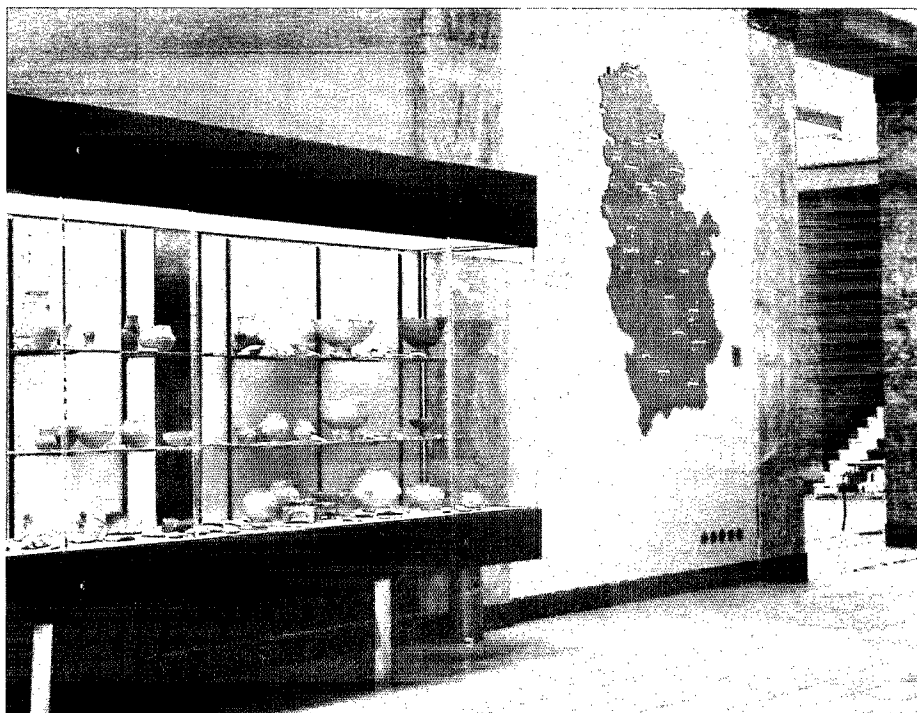
El museo publica regularmente *Zbornik narodnog muzeja* (recopilación de artículos sobre el Museo Nacional) y también monografías sobre monumentos o temas especiales, catálogos de las colecciones y catálogos de exhibiciones temporarias.

[Traducido del serbocroata]

Plato de cerámica, siglos XIV-XV  
(Foto: Museo Nacional de Belgrado)



Vitrinas en la sección dedicada al periodo neolítico. (Foto: Museo Nacional de Belgrado)





# *En el corazón de Serbia: el arte africano en vitrina*

## *El Museo de Arte Africano*

“Todos aquellos que han contribuido a la creación y al mantenimiento de este museo merecen ser felicitados. Ellos han hecho revivir en este suelo yugoslavo una parte de África, de esa África profunda tan mal conocida durante largo tiempo.”<sup>1</sup>

Rodeado de una atmósfera apacible y de la verdura de los parques de Topčidersko, uno de los barrios residenciales más bellos de Belgrado, el Museo de Arte Africano transporta ritmos lejanos al corazón de Serbia, albergando en su seno una colección de obras del arte africano que donaron, a la ciudad de Belgrado, Veda Zagorać-Pečar y su esposo el Dr. Zdravko Pečar. A lo largo de numerosos viajes y estadias en África occidental, estos dos periodistas, que se distinguieron luego en el mundo literario y diplomático, consagraron, con gran entusiasmo, una considerable dosis de esfuerzos y de conocimientos a reunir durante sus momentos libres una impresionante colección de auténticas obras del arte africano. En la actualidad el museo consta de más de mil doscientas piezas provenientes de diversos países y culturas: Alto Volta, Benin, Camerún, Costa de Marfil, Ghana, Guinea, Malí, Nigeria, Senegal y Togo; Ashanti Baga, Bamana, Baule, Bobo, Dan, Dogón, Fon, Gere, Kissi, Malinke, Mosi, Senufo y Yoruba.

Otros museos yugoslavos, en particular los museos etnográficos de Zagreb y Ljubljana, presentan obras de países no europeos, pero el Museo de Arte Africano es el primer y único museo en Yugoslavia dedicado exclusivamente a los testimonios culturales y a las artes del continente africano. En razón de su importancia y de su valor, esta colección es considerada por muchos como una de las primeras de Europa, inclusive del mundo. Objetos rituales y de culto, artículos decorativos y de uso doméstico, piezas sin utilidad específica pero con un fin exclusivamente artístico, cerámicas, bronce y esculturas en madera y en piedra componen esta colección que cuenta con figuras ancestrales, adornos y máscaras, instrumentos musicales, vasijas, herramientas, armas, etc. De un valor particular son las cuatrocientas cincuenta pesas en miniatura, fabricadas en bronce y utilizadas para pesar el oro en polvo.

### *Un edificio especialmente concebido para el museo*

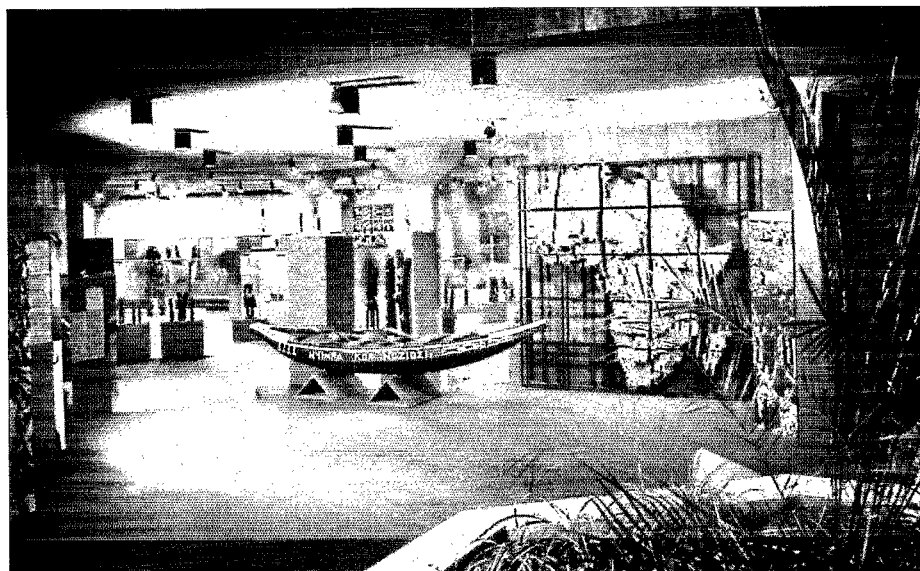
La colección y sus características propias fueron fundamentales en la concepción y construcción del edificio destinado a alojarla. A partir de un pedido de la Asamblea Municipal de Belgrado, el diseño corrió por cuenta del arquitecto yugoslavo Slobodan Ilić, y debía corresponder tanto a las exigencias de la museología moderna como a los fines específicos del museo que se pensaba instalar. Desde el punto de vista estético y funcional, la obra final colmó las

JELENA ARANDJELOVIĆ-LAZIĆ

Nació en 1930 en Saombor (provincia autónoma de Voivodina) y se graduó en etnología en la facultad de filosofía de la Universidad de Belgrado, en 1953. Entre 1954-1977 se desempeñó como conservadora y posteriormente como directora del Departamento de Estudios Etnográficos del Museo Etnográfico de Belgrado. Llevó a cabo investigaciones sobre las naciones y las nacionalidades de Yugoslavia, y, más tarde, sobre etnología no-europea, realizando veinte publicaciones, en las que se incluyen diez trabajos sobre arte no-europeo, en especial africano. Catálogos: *El Museo de Arte Africano* (1977); *Bronces del África occidental* (1979); *El arte moderno en Ghana* (1980). Organizadora de varias exposiciones en Yugoslavia preparó dos importantes muestras sobre el arte popular yugoslavo que se realizaron en la República Federal de Alemania y en Gran Bretaña. Fue nombrada primer director del Museo de Arte Africano de Belgrado en mayo de 1977.

1. Comentario vertido en el libro de visitantes por el Director General de la Unesco, Amadou Mahtar M'Bow, luego de su primera visita al museo el 9 de octubre de 1977.

MUZEJ AFRICKE UMETNOSTI, Belgrado. Vista del vestíbulo de entrada, en dirección a la sala de exposición principal.  
(Foto: V. Popović)

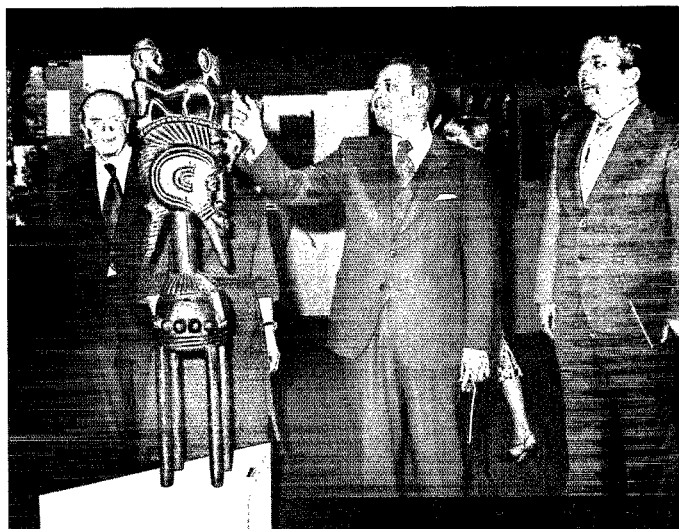
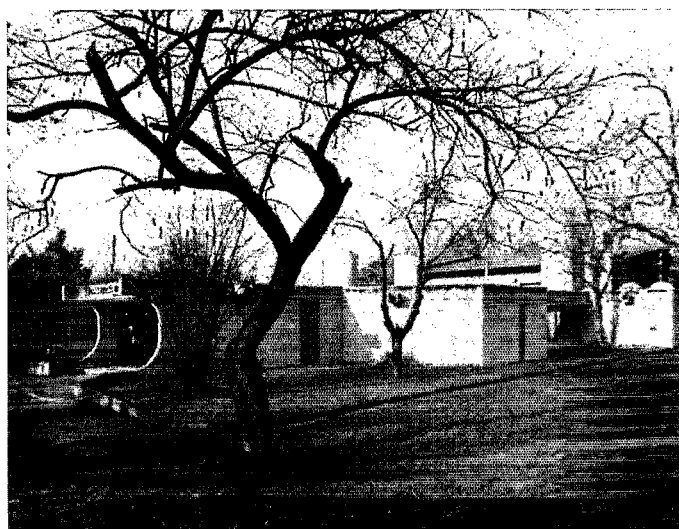


expectativas señaladas en el contrato. El edificio se complementa armoniosamente con el paisaje boscoso de este barrio de la capital yugoslava y sus dependencias interiores son perfectamente adecuadas a la necesidades del museo, concebido como lugar de exposición y de investigación al mismo tiempo. La estructura, que en parte es subterránea, ha sido realizada en cemento armado. El exterior es todo asimetría y curvas, y el césped recubre el techo, donde hay tragaluces redondos para iluminar con luz natural las salas de exposición. Las dimensiones discretas del edificio, que cubre una superficie de mil metros cuadrados, se integran en el marco que lo rodea. Alrededor de seiscientos metros cuadrados están reservados a las salas de exposición y a los servicios necesarios para la buena marcha del museo. Una parte de los locales está destinada a los trabajos de conservación, el depósito, las tareas de investigación y las oficinas administrativas y técnicas. El museo posee asimismo su propia biblioteca.

Según la opinión generalizada, se respira una atmósfera de agradable confort en las salas de exposición. El vestíbulo de ingreso al museo está construido en dos niveles. Una vez en el edificio, un segundo tabique de vidrio y algunas plantas verdes establecen una unidad entre el marco exterior y los ambientes interiores. Un gran mapa con los contornos del continente africano da la bienvenida a los visitantes en el primer nivel del vestíbulo. Se ha construido este mapa utilizando diferentes tipos de madera provenientes de África. Hay notas de información y documentos fotográficos que guían al visitante hasta la sala de exposición principal, cuya entrada está señalada por medio de una auténtica barca de pescadores acompañada de un texto escrito en idioma aka-

Vista tomada desde el jardín del museo.  
(Foto: B. Kosić)

El Director General de la Unesco, Amadou Mahtar M'Bow, visitando el museo durante la 21.ª Conferencia General de la Unesco en Belgrado, septiembre-octubre de 1980.  
(Foto: Museo de Arte Africano de Belgrado)



nio, que dice en grandes letras de colores vivos: "Ningún hombre puede sobrevivir solo". Esta sala principal presenta la exposición permanente. Por ella se accede a otra más pequeña, situada detrás, reservada a las exposiciones especiales o conferencias con ilustraciones. Los objetos son expuestos en vitrinas triangulares en forma de prisma o directamente descubiertos, pero cuidando siempre de situarlos al nivel de la mirada.

Una ardua tarea fue necesaria para la identificación y clasificación de las piezas que formaban parte de la colección original. Posteriormente se seleccionó cuidadosamente aquellas que se destinarían a la exposición permanente. Se había adquirido la mayor parte de estas piezas sin una investigación previa muy profunda sobre sus antecedentes, por lo cual muchos datos sobre su origen y su utilización eran bastante incompletos. Actualmente se han llenado estas lagunas. Se han elegido ochocientas piezas para ser exhibidas con carácter permanente, agrupadas según sus especificidades estilísticas y su origen étnico. Hay notas explicativas, informaciones generales y mapas regionales que acompañan a cada grupo de objetos expuestos. Cada objeto está identificado separadamente y dotado de un texto informativo de algunos renglones, que indica su interés y su función. Todas estas explicaciones se dan en serbocroata y en inglés.

Ya sea al pasar delante de las cuatro columnas monumentales "Toguna" o de los instrumentos musicales y la colección de armas, el visitante que camina entre los principales grupos de objetos de un gran valor artístico, religioso o ritual, no puede ocultar la honda impresión de hallarse en contacto con valores culturales de una gran significación para la humanidad entera.

Para la concepción y disposición de la muestra permanente, se ha tratado que ella se adecúe totalmente a la concepción misma del edificio y en este sentido el acierto en la presentación de la exposición permanente es atribuible a los arquitectos Saveta Mašić y Slobodan Mašić. Ellos sentaron las bases para la posterior disposición de la exposición, los elementos decorativos, el diseño de las vitrinas y, en definitiva, el conjunto del interior del museo, lográndose un todo que se integra perfectamente con la estética que emana de estas obras de arte africanas.

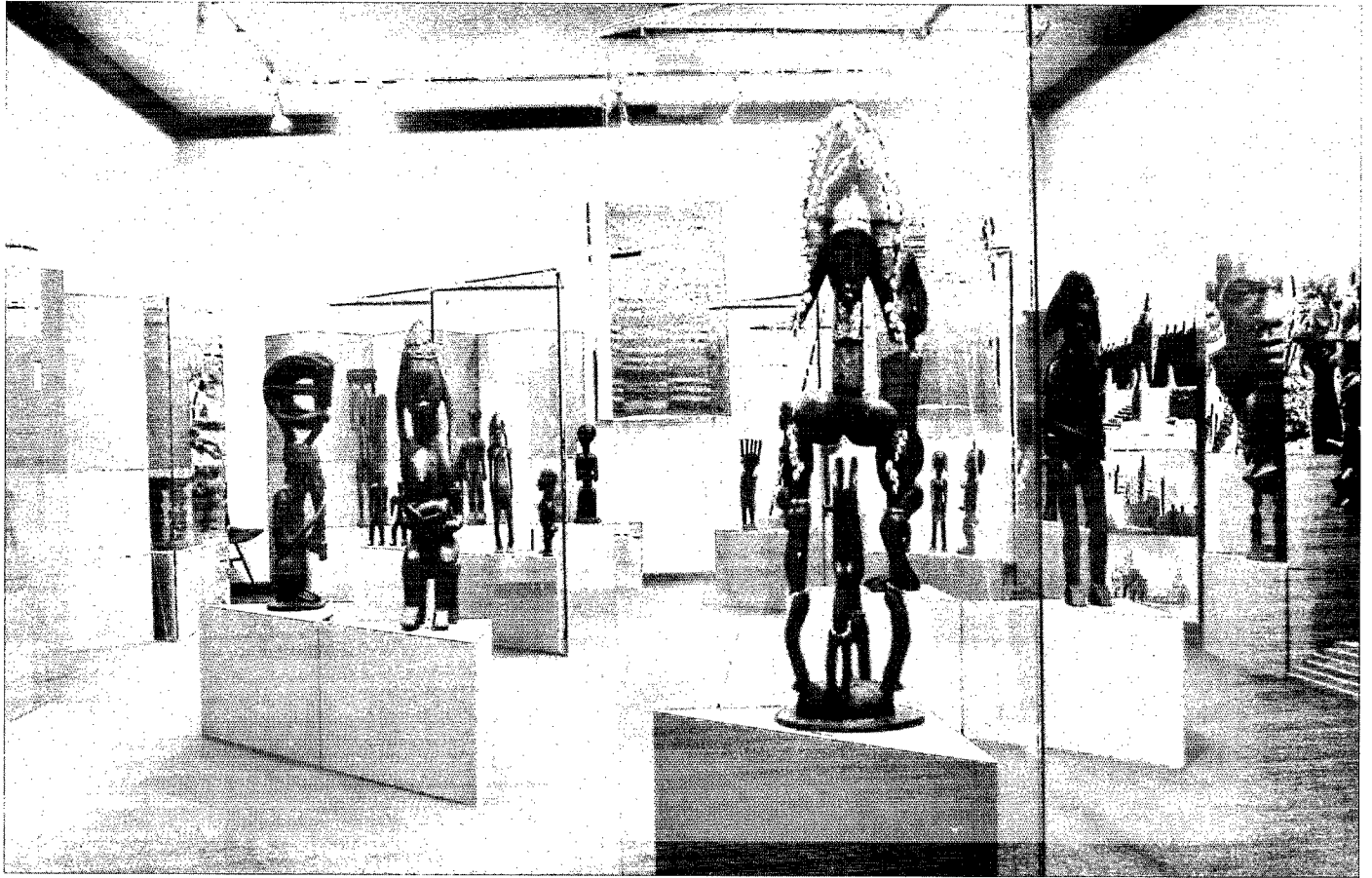
Desde el día de su apertura, el Museo de Arte Africano es uno de los más frecuentados de Belgrado, a pesar de estar situado fuera del radio céntrico. Esta primera presentación auténtica de los pueblos, la vida y el arte de África ofrecida a los habitantes de Belgrado y de Yugoslavia atrae un gran número de visitantes de diversos medios, algunos de los cuales se encuentran en Belgrado sólo por algunas horas. El museo recibe constantemente visitas de grupos y los visitantes más asiduos son, sin duda, los jóvenes. En sus primeros dos años y medio, el museo ha alcanzado la cifra de 45 000 visitantes.

## *Proyectos*

El museo organiza sus actividades futuras sobre la base de cuatro orientaciones: la formación de las colecciones y su presentación, las tareas de estudio e investigación, la conservación, y, finalmente, la formación del público.

*Adquisición.* Un programa para completar las colecciones del museo incluye la adquisición de obras de arte, ya sea por compra, canje o donaciones, en Yugoslavia o en África. Veda y Zdravko Pečar han expresado la intención de donar otras piezas y el museo se propone hacer una selección entre los objetos donados por otros yugoslavos que poseen obras de arte africano originales. Al mismo tiempo el museo mantiene relaciones con museos africanos y discute actualmente la adquisición de ciertas obras interesantes, provenientes de museos que han manifestado sus deseos de hacer aportes por la vía de donaciones.

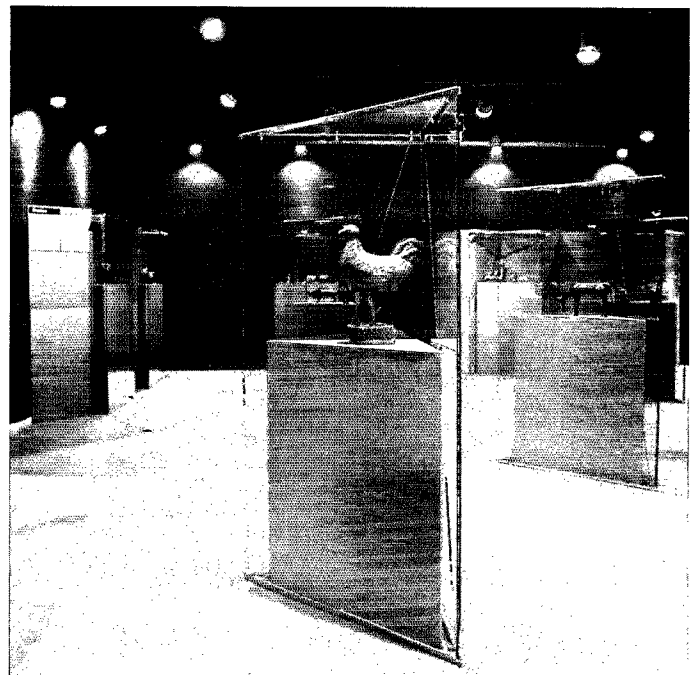
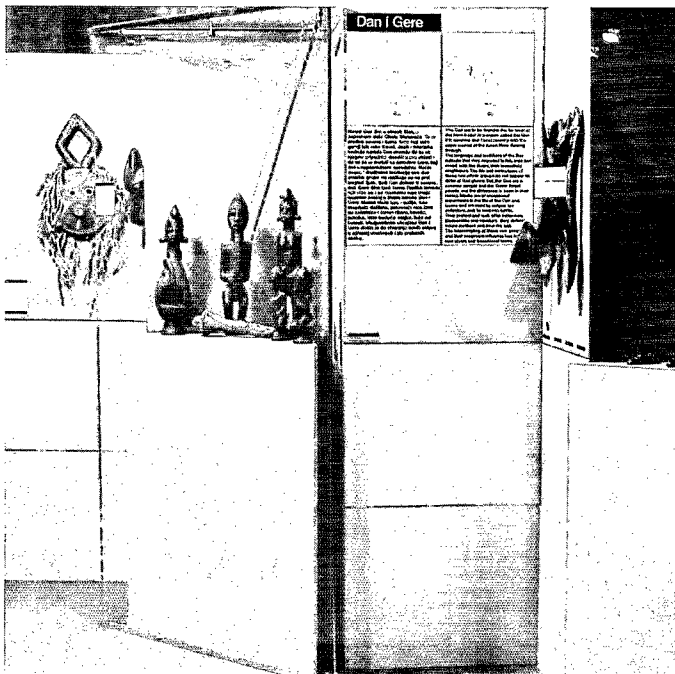
*Investigación y documentación.* Este programa sistemático de adquisiciones requerirá nuevas tareas de investigación con desplazamiento a un cierto número de países africanos, así como el estudio de las colecciones de los museos africanos y europeos. Para estos fines, el museo tiene intenciones de crear su propio equipo de jóvenes investigadores, seleccionados entre estudiantes que



Muestra sobre Malí, parte integrante de la exposición permanente del museo.  
(Foto: V. Popović)

Textos explicativos y mapas acompañan cada grupo de los objetos presentados en la exposición permanente.  
(Foto: V. Popović)

Esculturas en bronce de la pequeña sala de exposiciones. En primer plano, gallo de bronce de Benín, proveniente de Nigeria.  
(Foto: V. Popović)



Vista general de la exposición permanente.  
En primer plano, *Pájaro senúfo*, madera  
esculpida proveniente de Costa de Marfil.  
(Foto: V. Popović)



Vista general de la exposición permanente.  
Al fondo, entrada a la pequeña sala de  
muestras especiales. (Foto: V. Popović)



se han especializado en estudios sobre la historia, la cultura o el arte africanos. Se da también una atención especial a los esfuerzos para completar la documentación museológica moderna del conjunto de la colección. Actualmente se trabaja en el museo para hacer una compilación de datos de inventario, continuándose simultáneamente la clasificación del fichero principal y de los anexos, y la ampliación del fichero fotográfico, entre otros. Pero si deseamos completar nuestra documentación y profundizar el estudio de las obras que ya figuran en nuestra colección hará falta además emprender investigaciones especializadas, búsquedas bibliográficas y acudir a la opinión de expertos africanos. Como parte del programa de cooperación con los museos de África, nuestro museo vislumbra fomentar el intercambio de información y hacer invitaciones a expertos africanos para colaborar con nosotros sobre problemas específicos. Hemos establecido contactos con museos, institutos y universidades de África, en particular con los museos nacionales de Ghana y de Nigeria, y con el Instituto Cultural Africano de Dakar. El arte africano está estrechamente ligado con las estructuras sociales y religiosas del pueblo africano, y, además de sus características estéticas, sus obras de arte encarnan un conjunto de valores sociales y de simbolismos enlazados con la historia y la mitología de los pueblos de África. Para comprender y explicar el papel y el valor de cada obra, se requiere un conocimiento profundo de las condiciones históricas y económicas que presidieron su creación. El museo se propone abarcar todas las etapas, a partir del acopio y la clasificación de la información, hasta la publicación de los resultados y de las conclusiones.

*Conservación.* La mayoría de las piezas han recibido un tratamiento preventivo y de protección. Quedan, sin embargo, ciertos objetos en madera y bronce que aún no han sido tratados de una manera adecuada. Ésta es una de las preocupaciones de importancia primordial, sobre todo en lo que respecta a las piezas de madera, ya que la temperatura y la humedad ambiente del museo no son siempre las apropiadas. Esto obliga a constantes controles, a la repetición del tratamiento apenas se anuncia necesario y, ante todo, a una manipulación muy cuidadosa de los objetos.

*La formación del público.* El museo organiza exposiciones especiales, las que además se presentan en gira por toda Yugoslavia. Utilizando material sacado de sus propias colecciones, prepara muestras temporarias sobre un tema en general o sobre puntos específicos y realiza cambios o añadiduras en la exposición permanente. Además, da calurosa acogida a las exposiciones provenientes de otras instituciones, sobre todo cuando ello se produce en el marco de la cooperación cultural con los países de África.

El museo trabaja activamente con los establecimientos de enseñanza de todo tipo y a todos los niveles. Su programa incluye visitas guiadas de la exposición permanente para grupos de estudiantes, conferencias ilustradas con diapositivas o documentales; todo esto es organizado teniendo en cuenta los grupos escolares e incluso cualquier grupo de visitantes, ya sean especialistas o personas que desarrollen una actividad relacionada con el arte, o que se interesan en él en tanto que fenómeno cultural y social de base.

En el futuro, el museo propondrá programas especiales destinados a proporcionar informaciones básicas y las nociones elementales sobre el África a personas con intenciones de trabajar en ese continente o de realizar simplemente una visita. Por otra parte, el museo organizó una serie de veladas literarias en las cuales personalidades del ambiente teatral recitaron poemas originarios de varios países africanos. La biblioteca del museo, por último, está en vías de convertirse en el centro especializado en literatura africana de Belgrado y atrae a un número creciente de lectores interesados, entre ellos algunos investigadores de otros establecimientos.

[Traducido del serbocroata]

# Los museos y el patrimonio etnográfico de los pueblos yugoslavos

## *Una presentación del arte popular yugoslavo para la comunidad internacional*

Con ocasión de la celebración de la 21.<sup>a</sup> reunión de la Conferencia General de la Unesco, el Museo Etnográfico de Belgrado, en colaboración con otros museos de las repúblicas y de las provincias, organizó una exposición especial dedicada al *Arte popular yugoslavo*, la que tenía como propósito mostrar a los numerosos visitantes del mundo entero ciertos aspectos del rico patrimonio cultural de los pueblos yugoslavos. La cooperación que los museos etnológicos prestaron a la realización de este evento hizo posible la presentación de una serie de tesoros del arte popular, de inapreciable valor técnico y artístico. Esto explica el notable entusiasmo mostrado por el público respecto a esta exposición, que le permitía ver reunidos, por primera vez en muchos años, algunos de los objetos más preciados de la cultura tradicional de todos los pueblos yugoslavos.

El arte popular yugoslavo es una parte muy importante de nuestro patrimonio cultural y porta consigo todas las características de un auténtico arte mayor. La variedad del origen de los elementos que lo componen, junto con las diferencias que las numerosas migraciones han producido, a nivel étnico y geográfico, en la identidad de cada grupo balcánico, han hecho posible una riqueza de formas poco frecuente.

En los programas de los museos etnológicos se ha reservado siempre un tratamiento particular a las muestras de arte popular, ya que la diversidad de aspectos que este tema ofrece posibilitan enfoques conceptuales diferentes, que parten de una simple exposición de distintas formas de arte, hasta interpretaciones mucho más complejas.

Para nuestra exposición más reciente, se decidió proceder a la clasificación y reagrupamiento de los objetos, todos de un apreciable valor artístico, partiendo del establecimiento de centros de interés culturales e históricos. Nuestro criterio fundamental para la determinación de las diferentes zonas culturales (alpina, panónica, dinárica, mediterránea y centrobalcánica) se basaba en la semejanza de las condiciones de vida cotidiana en las diferentes regiones de Yugoslavia, así como en sus similitudes sociohistóricas. La formación de las diversas corrientes artísticas de cada zona cultural respondían así, ante todo, al grado de desarrollo económico y a las influencias culturales. Las diferencias en la forma de los objetos en el seno de una misma zona cultural (que no concuerda jamás con las fronteras étnicas o políticas) son el producto de diferencias étnicas y religiosas, y esto es una explicación sobre la preferencia que ciertas comunidades étnicas manifestaron por una concepción particular de los objetos. Es por

TATJANA ZEC

Graduada en la facultad de filosofía de la Universidad de Belgrado en 1968 y asociada al Museo Etnográfico de Belgrado en 1974, se ocupa del sector dedicado a la educación desde 1976. Ha escrito artículos cortos sobre temas etnográficos y museológicos, los que han sido publicados y utilizados para programas radiales. Participa también en programas educacionales televisados.

ello que la exposición trató de hacer resaltar la influencia que tuvo al desarrollo económico sobre las características del arte figurativo popular y de destacar las bases genéticas comunes en la creatividad de los pueblos yugoslavos, así como los rasgos étnicos específicos y las variadas influencias, ya fuesen internas o externas.

El arquitecto y el diseñador responsables de la organización de la muestra debieron hacer frente a la difícil tarea que representaba armar una exposición en un local comercial que no reunía las condiciones elementales para una exhibición de piezas de museo. Las grandes dimensiones de la sala (1600 m<sup>2</sup>), y la utilización de elementos de exposición de poco peso y adaptados a la naturaleza de los objetos (dispuestos en vitrinas horizontales y verticales), guiaron la concepción global de la muestra; de ello resultó una manera original de presentar las piezas exhibidas. Cuando se trataba de exponer un conjunto de objetos, cada uno de los cuales constituía individualmente una obra de arte de interés considerable, se prestaba una atención especial a destacar el parentesco entre las diferentes formas; un fondo blanco hacía resaltar la diversidad de colorido de las piezas expuestas.

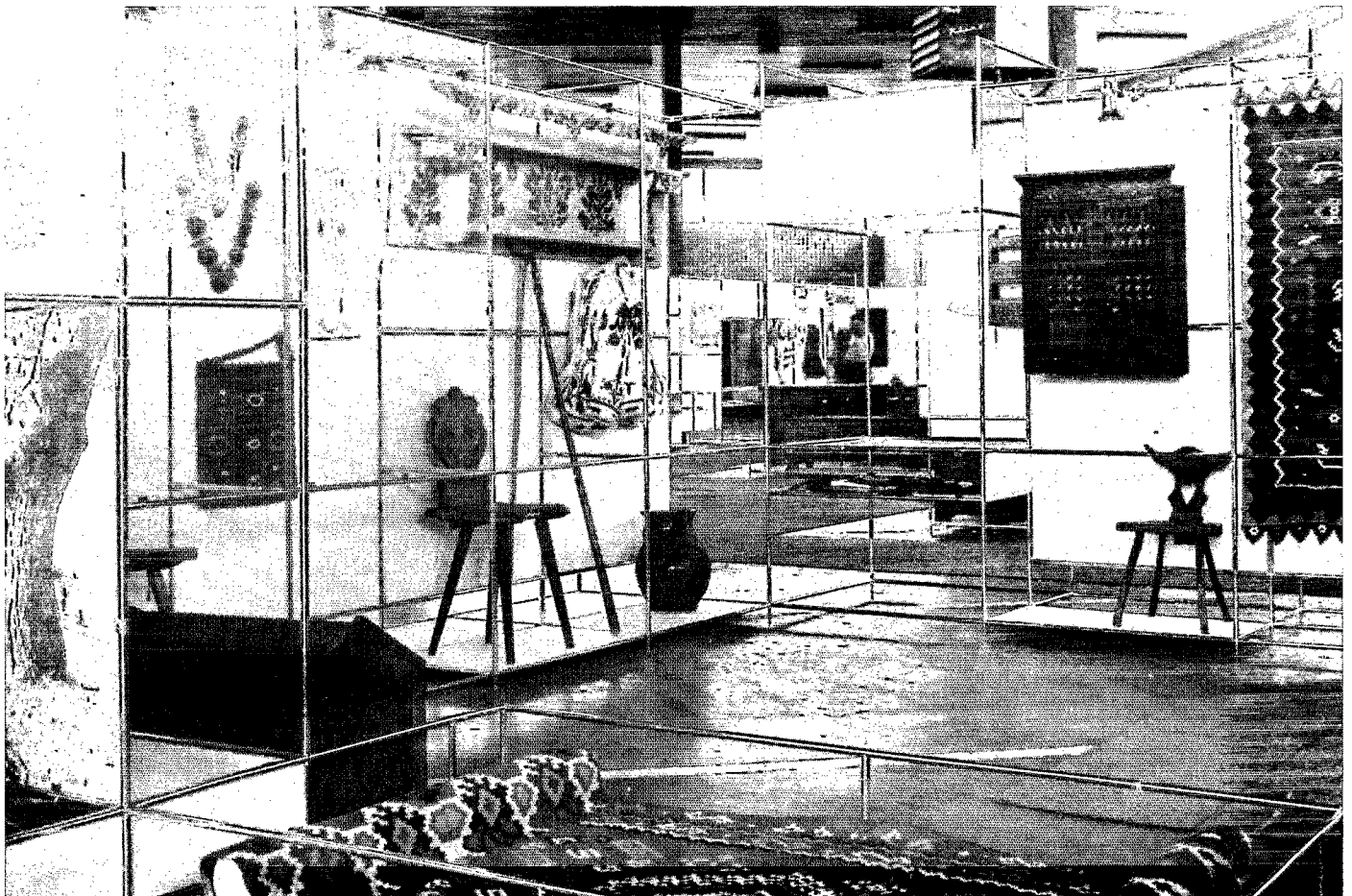
La muestra estaba dotada de un sistema de comunicación audiovisual (aparatos de televisión y proyectores de películas y diapositivos) y se complementaba con una serie de manifestaciones culturales (conferencias, conciertos y danzas populares).

Los organizadores prepararon un catálogo muy completo, titulado *El arte popular yugoslavo*, que contiene textos explicativos a cargo de etnógrafos yugoslavos, y treinta y nueve páginas de fotografías, entre las que se incluyen varias láminas en color.

### *Los museos etnográficos en Yugoslavia*

Una vista de la exposición *El arte popular yugoslavo*. (Foto: Etnografski Muzej)

Ha sido su posición geográfica, en el cruce entre Europa y el Medio Oriente, la que determinó el destino político, cultural e histórico de los países eslavos



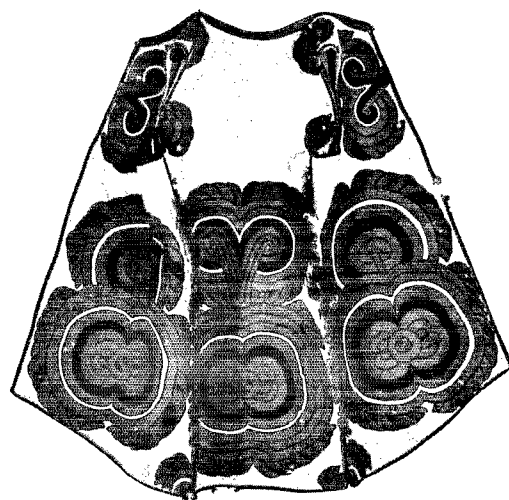




Delantal, Bosnia. (Foto: Etnografski Muzej/Pavicevic Fiš)



Jarra, Serbia. (Foto: Etnografski Muzej/Pavicevic Fiš)



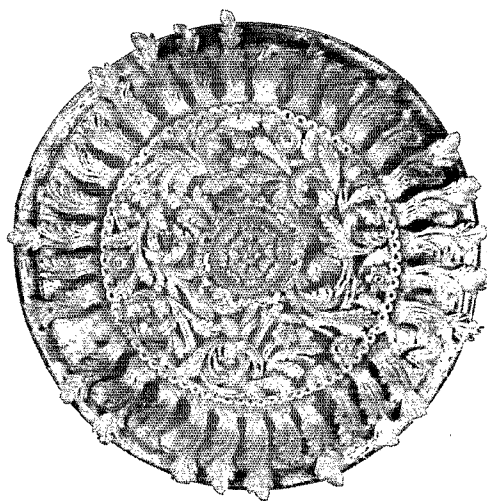
Saco corto, atuendo femenino de fiesta, Serbia. (Foto: Etnografski Muzej/Pavicevic Fiš)

del sur. A través de siglos estos territorios albergaron diferentes pueblos, engendraron grandes civilizaciones, fueron punto de reunión de numerosas migraciones y dieron nacimiento a importantes obras de carácter cultural, histórico y artístico.

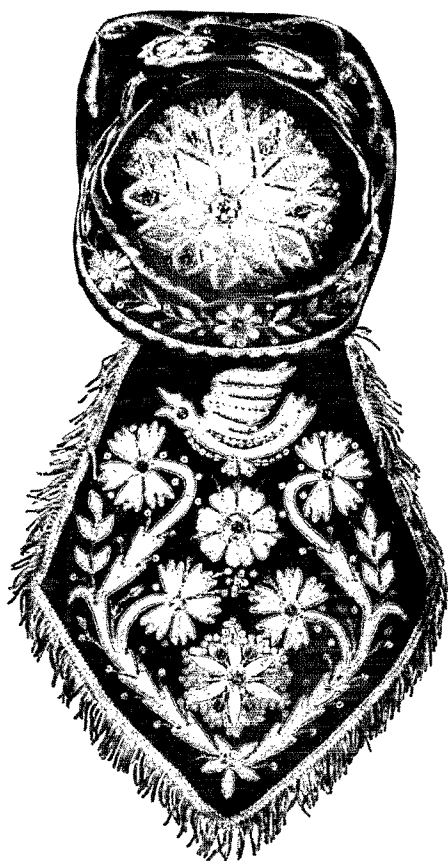
La prolongada dominación del imperio otomano, así como la monarquía de los Habsburgo, estuvieron marcadas por un largo periodo de opresión de la libertad nacional y de empobrecimiento de los centros culturales, tales como las ciudades, los señoríos feudales y los monasterios. La decadencia de los estados feudales, y la posterior esclavitud que debieran sufrir por varios siglos, provocó gradualmente un renacimiento de la vida rural autárquica y produjo una renovación en las estructuras sociales de estos pueblos (unidades tribales, cooperativas familiares). La población rural se convirtió así en la portadora de una cultura específica que se siguió desarrollando incesantemente a pesar de la esclavitud, lo que encuentra su explicación en la circunstancia de que este campesinado constituía la única clase social homogénea, por lo menos hasta los acontecimientos sociales e históricos más recientes, tales como el establecimiento de los estados nacionales independientes, ocurrido en el siglo XIX.

Estas condiciones históricas retardaron sensiblemente la instalación de museos en los estados eslavos del sur, sobre todo si se compara con otros países europeos; en la mayor parte de la Europa del siglo XIX el patrimonio cultural y los descubrimientos científicos surgieron como un resultado de un estado de desarrollo cultural, posibilitado por un clima de libertad nacional; en cambio, en los estados eslavos del sur, recién independizados, el proceso de poner los cimientos para una actividad cultural y científica estaba aún en estado embrionario.

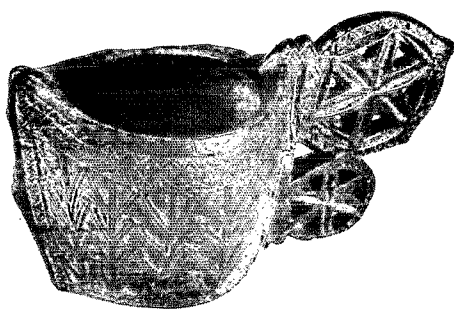
Los primeros museos fundados en el siglo XIX reunían colecciones de objetos que interesaban dominios tan diversos como la arqueología, la historia, el arte y la etnografía. Sus propósitos consistían en ilustrar las tradiciones nacionales y en dar un sustento para el desarrollo de la investigación científica sobre una



Parte de un cielorraso realizado en madera esculpida, Macedonia. (Foto: Etnografski Muzej/Pavicevic Fiš)



Sombrero de mujer, Voivodina.  
(Foto: Etnografski Muzej/Pavicevic Fiš)



Cubilec de pastor, Bosnia. (Foto:  
Etnografski Muzej/Pavicevic Fiš)

base nacional. En los hechos, fue el estudio de las tradiciones locales y la valorización de la cultura nacional lo que afirmó la lucha por una identidad nacional genuina, lucha que habría de proseguirse durante todo el siglo XIX; los dos elementos indicados habían sido siempre desconocidos por las autoridades extranjeras de ocupación.

### *Nacidos con el siglo*

Fue a principios del siglo XX que se crearon los primeros museos etnográficos, frecuentemente a partir de la redistribución de colecciones etnográficas pertenecientes a los museos nacionales o gracias a la donación de importantes colecciones privadas. Éstos nacieron también como una contribución para el alcance de nuevos objetivos nacionales, a través de actividades etnológicas o museológicas. El papel que jugaban los museos en la época colmaba plenamente las aspiraciones de una clase media que buscaba una identidad cultural propia y las preferencias del romanticismo preponderante por la cultura y la historia.

En las primeras décadas los museos etnográficos constituyeron sus colecciones con objetos provenientes, en su mayor parte, de todos los estados eslavos del sur, con el ánimo de poner énfasis en la base común de la cultura de todos ellos. El concepto de una cultura única anterior a 1918, fecha de la reunificación, reflejaba las aspiraciones de los pueblos yugoslavos a la unidad nacional. Con posterioridad esta noción se volvió un obstáculo para una investigación científica objetiva, en el sentido que dejaba de lado la especificidad de cada cultura nacional, lo que no solo inducía al error científico, sino que hasta ocasionaba conflictos políticos.

Mientras que en los primeros años, inmediatamente después de la instalación de los museos etnográficos, el enfoque inicial se caracterizó por la presentación de los tesoros artísticos bajo forma de colecciones, la experiencia fue configurando otra visión basada en consideraciones de tipo sociológico: los museos etnográficos podrían difícilmente dar un cuadro más o menos acabado del desarrollo étnico o de las tradiciones culturales e históricas de los pueblos de Yugoslavia, si persistían en presentar sus colecciones simplemente como clasificaciones de tesoros de arte, sin hacer ninguna referencia al desarrollo cultural y socioeconómico.

No obstante, a partir de 1945 se dieron finalmente las condiciones favorables para el desarrollo de todas las culturas nacionales en el seno de Yugoslavia, y los museos de cada república y de cada provincia empezaron a convertirse en centros dedicados al estudio y a la presentación del desarrollo étnico y cultural yugoslavo.

En general, cada república da prioridad a la adquisición de obras de arte y a las tareas de investigación correspondientes, cuando se trata de piezas originarias de su territorio; lo mismo sucede con las investigaciones sobre los grupos étnicos y sobre las regiones etnogeográficas, que son igualmente efectuadas dentro de un marco local. Luego los museos publican los resultados de sus actividades, en la mayoría de los casos en sus propias publicaciones (*Revista del Museo Etnográfico de Belgrado*, *Revista del Museo Geográfico de Sarajevo*, *Revista del Museo Etnológico de Skopje*, *El etnógrafo esloveno* de Ljubljana y otras).

La enunciación de nuevas teorías sociales, el desarrollo de los conocimientos en materia etnográfica y museológica, y los cambios en las concepciones visuales han dado origen a nuevos enfoques en cuanto a los modos de presentación de las culturas tradicionales. Durante los últimos decenios se organizaron varias exposiciones permanentes cuyas concepciones técnicas y museológicas introdujeron innovaciones en la manera de exponer el material etnográfico (Museo Etnográfico de Belgrado, 1951; Museo Etnológico de Zagreb, 1955; Museo Geográfico de Sarajevo, 1974). Ya sea basando sus presentaciones en la distribución geográfica de las áreas etnográficas (Museo Etnológico de Zagreb), ya sea destacando las características étnicas particulares de las áreas etnogeográficas (Museo Etnográfico de Belgrado), los museos abarcaron todos los aspectos de la cultura nacional, resaltando su dependencia con respecto a las condiciones de producción. Se dieron así las bases para una presentación visual de las

relaciones dialécticas existentes entre los medios de producción, la riqueza y las estructuras sociales.

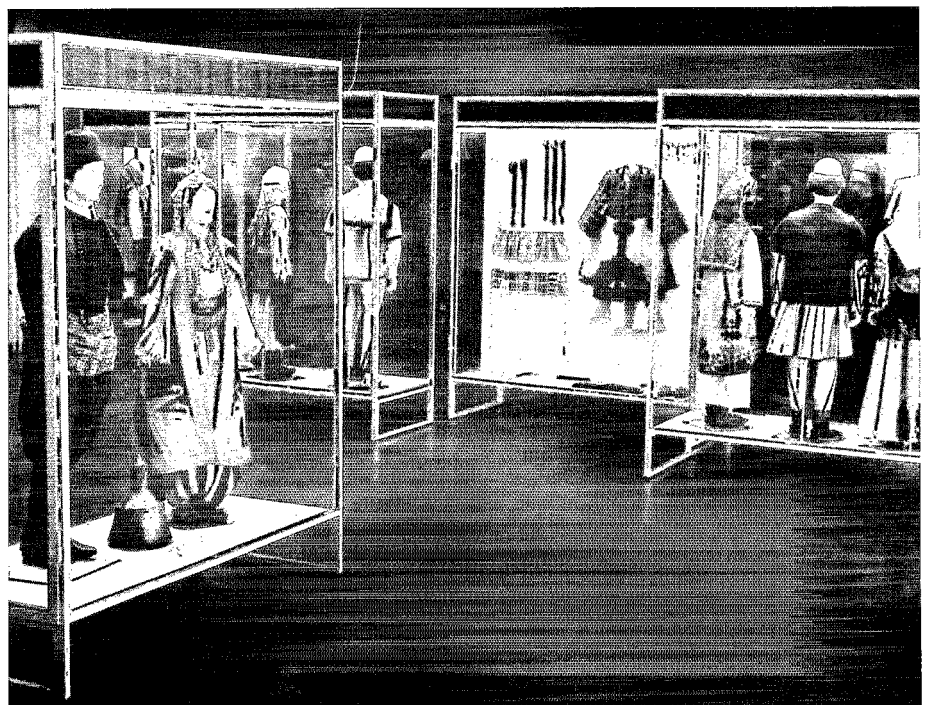
### *Aspectos negativos*

A raíz de malas condiciones de instalación, la exposición permanente realizada en el Museo Etnográfico de Belgrado en 1951 debió progresivamente ceder partes del espacio reservado a ella, con el objetivo de improvisar depósitos<sup>1</sup>. Otros varios museos etnográficos en Yugoslavia debieron hacer frente a situaciones similares. En el Museo Etnográfico de Zagreb, en el Museo Geográfico de Sarajevo y en el Museo Etnográfico de Skopje, las exposiciones permanentes han sido instaladas en locales que no son enteramente adaptados a las necesidades de un museo; otros, como el Museo de Belgrado, carecen a menudo de las comodidades necesarias para su funcionamiento regular, lo que se manifiesta en falta de espacio para las exposiciones temáticas o muestras permanentes, dificultad para instalar los talleres, etc. Todos estos factores confluyen para que los museos etnográficos no aprovechen aún plenamente los adelantos de la museología moderna y no puedan satisfacer las expectativas, cada día más apremiantes, de nuestra sociedad contemporánea. En cambio, se han visto obligados a orientar sus actividades hacia el trabajo técnico interno, es decir, acopio y conservación del material museológico, o hacia la investigación con desplazamiento sobre el lugar. Se informa sistemáticamente al público de las actividades cumplidas, principalmente por la vía de exposiciones temáticas temporarias; la frecuencia de éstas (cerca de diez por año), y la variedad en las ideas y propósitos que emanan de ellas, nos dan un índice sobre las firmes intenciones de los museos etnográficos por contribuir activamente con las tendencias contemporáneas de la vida cultural del país. Sin embargo, las orientaciones fundamentales de que dan cuenta sus programas los colocan dentro de la categoría de museos tradicionales, en el sentido de que no han logrado aún establecer canales de comunicación con el medio sobre el que actúan. La sociedad se siente más fácilmente atraída por otro tipo de actividades culturales, como el teatro, el cine o las bibliotecas, incluso por medios de comunicación de masas de un carácter más innovador. Éste es un desafío que nuestros museos deben aún aceptar.

[Traducido del serbocroata]

1. Q. Verena Han, en su artículo "The new permanent exhibition at the Ethnography Museum of Belgrado" (La nueva exposición permanente del Museo Etnográfico de Belgrado), publicado en *Museum*, vol. XV, n.º 2, 1962, p. 134-136, hizo una descripción de las colecciones y de la concepción museológica de este museo, tal como eran en aquellos años.

ETNOGRAFSKI MUZEJ, Belgrado. Vitrina de trajes (Foto: Etnografski Muzej)



# LA IMPORTANCIA DEL VESTIDO

*Los tejidos y trajes guatemaltecos, tradición viviente popular que desde hace poco se aprecia en los mismos términos que los monumentos arquitectónicos del pasado del país, son conservados y estudiados por un nuevo museo que trabaja directamente con las comunidades interesadas. En Portugal acaba de crearse otro museo para conservar y exponer las modas y galas de varios siglos, atrayendo a un creciente número de visitantes fuertemente motivados.*

## *Tejidos, vestido y sociedad en el Museo Ixchel del Traje Indígena de la ciudad de Guatemala*

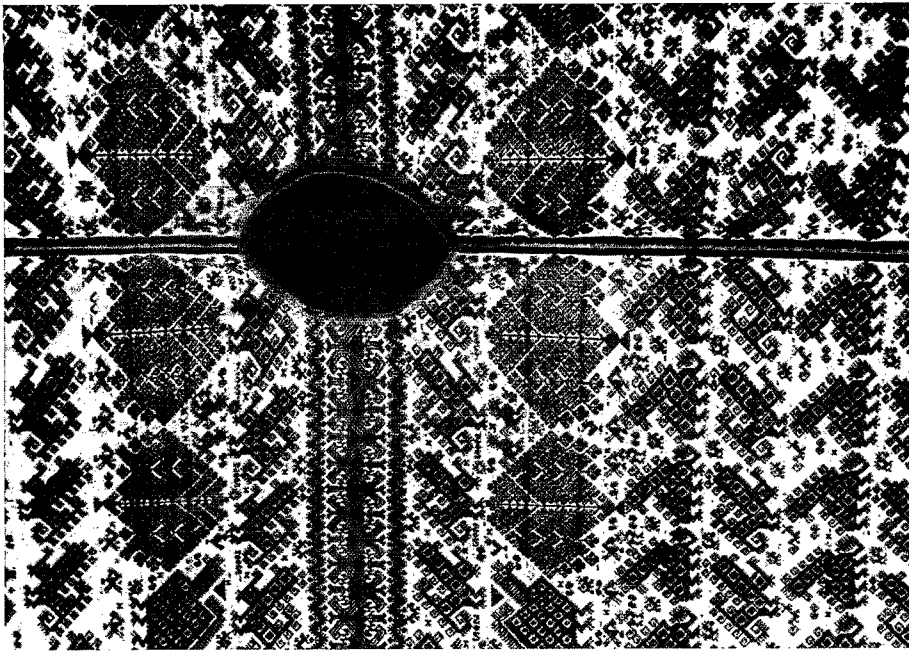
CHERRI M. PANCAKE

Nacida y educada en Estados Unidos de América, la Sra. Pancake es conservadora del Museo Ixchel del Traje Indígena. En tanto que autora y conferencista sobre los tejidos nacionales guatemaltecos, ha concentrado sus investigaciones en la evolución textil como un indicador de cambio social y en el uso de computadoras para analizar los cambios en las tradiciones textiles. Investigadora asociada del Centro para los Estudios Regionales Mesoamericanos, también forma parte del comité de redacción de *Mesoamérica*, una revista especializada dedicada a la evolución social e histórica de la América Central. En su carácter de miembro activo de varios comités internacionales del ICOM, actualmente se desempeña como coordinadora del grupo de trabajo para la coordinación internacional en materia de tejidos etnográficos.

Pocos países tienen una tradición del traje tan rica y dinámica como Guatemala. En las zonas montañosas de esta pequeña república centroamericana, más de ciento cincuenta comunidades siguen fieles a vestidos y actividades tradicionales cuyas raíces se remontan a dos mil quinientos años, en los albores de la civilización maya. Los tejidos de hoy día reflejan la excepcional mezcla de razas y culturas que constituyen la identidad cultural de Guatemala.

Cada comunidad india posee su propia lengua, costumbres, ropa, artesanía y sentido de la estética tradicionales, y cada una está aislada de las demás, si no en un sentido físico al menos por barreras culturales no menos verdaderas. Esta situación inusitada se originó en el último siglo de la dominación colonial española, al disminuir el poder de la corona en las zonas alejadas. Muchos pueblos intentaron volver al pasado, pero el recuerdo que sus habitantes tenían de los tiempos de la dominación india, de doscientos años antes, era imperfecto e incoherente, por lo que cada comunidad hizo una interpretación particular de su patrimonio y de su cultura.

En la actualidad, Guatemala constituye un singular laboratorio etnográfico para el estudio del cambio y la evolución culturales. ¿De qué modo afecta a las costumbres de sus comunidades el intenso intercambio cultural, a medida que aumentan las facilidades de comunicación y de transporte? ¿Qué tradiciones se confunden con las de otras aldeas, cuáles desaparecen, cuáles siguen inalteradas? Son todavía más curiosas las posibilidades de estudio de los trajes, en particular el del vestido como exponente de la actitud social y de los valores culturales. Dentro de cada comunidad existe una gran variedad de trajes locales en cuanto a colorido, corte, estilo y a la manera de llevar o utilizar la ropa. Es posible que las diferencias sean pequeñas en lo que atañe a las diversas clases económicas, la edad o el estado civil; pero suelen ser mucho más acentuadas



Las tradiciones excepcionalmente ricas y dinámicas de los trajes de los indios mayas de Guatemala son el elemento central de las colecciones y exposiciones del Museo Ixchel. (Foto: John M. Willemsen)

entre las prendas de vestir que revelan la pertenencia a grupos bien delimitados, ciertos rangos de la jerarquía local y funciones rituales determinadas.

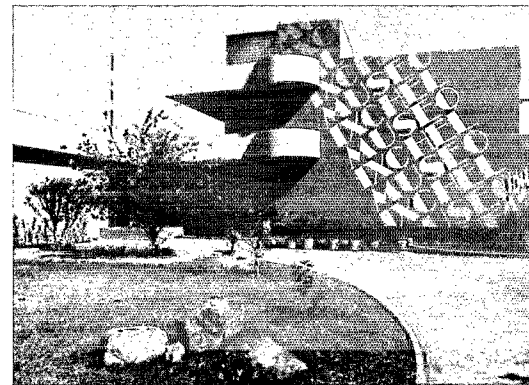
Como cualquier tradición dinámica, el vestido indígena sufre un proceso de cambio, adaptación y refinamiento. A medida que evolucionan los gustos y los materiales de que se dispone, van adoptándose lentamente nuevos estilos que cobran popularidad y acaban por sustituir a los antiguos. El resultado es una variación permanente del vestido, que refleja el espíritu progresista o conservador de quien lo lleva. Pero, al mismo tiempo, esa diversidad de "actitudes" coexiste con las variaciones que obedecen al rango o la función, y cada una de ellas actúa, en gran medida, de una manera independiente. Bien es verdad que los factores o códigos sociales por los que se rige el vestido están presentes, hasta cierto punto, en todas las sociedades, pero es raro que estén tan claramente definidos y sean tan accesibles al estudio como entre los indios de Guatemala.

La extraordinaria riqueza de estas tradiciones inspiró la fundación de un museo que había de analizar en profundidad la relación del vestido con la sociedad indígena y, a través de esa relación, estudiar el cambio y el desarrollo de la cultura en su conjunto. El Museo Ixchel del Traje Indígena documenta y conserva esos trajes, no sólo por su importancia estética e histórica, sino también por ser expresión de valores individuales y culturales.

### Creación del museo

La idea del Museo Ixchel empezó a cobrar forma de manera paulatina entre unos cuantos guatemaltecos que se habían entusiasmado con las tradiciones sobre los trajes de las comunidades indígenas. A mediados de los años sesenta, tres mujeres decidieron colaborar en la publicación de un libro en el que se ilustrarían y describirían esas tradiciones. La colección de tejidos y el producto de la venta del libro se destinarían a formar el fondo de un museo del traje. La trágica muerte de Julia Plocharski, encargada de reunir la colección, interrumpió temporalmente el proyecto, hasta que Carmen Pettersen no sólo decidió completar su serie de pinturas, sino también escribir un texto complementario. La obra terminada, *Los mayas de Guatemala: vida y vestido*, fue publicada en 1976 en edición bilingüe inglés-español.

Mientras tanto, el mismo interés y entusiasmo habían inspirado a algunos miembros de la Asociación Tikal, organización local dedicada a la protección y conservación de los monumentos arqueológicos de la civilización precolombina de los mayas. Este pequeño grupo formó un Comité del Tejido para suscitar el interés por los magníficos y variados tejidos que constituyen la importante expresión artística de los actuales indios mayas.



MUSEO IXCHEL DEL TRAJE INDÍGENA, ciudad de Guatemala. Vista General del Museo. (Foto: John M. Willemsen)

Las muestras y las exposiciones especiales patrocinadas por este grupo se centraron en la inherente belleza de tejidos de primorosa confección. Coleccionistas particulares prestaron sus ejemplares excepcionales al comité y, gracias a una serie de actividades de recaudación de fondos, se pudo iniciar una pequeña colección permanente, que se enriqueció con la notable colección de 630 prendas de la señora Plocharski, cuyos herederos la ofrecieron a título de préstamo permanente. Con sus esfuerzos, el comité logró despertar cierto interés público por estos vestidos, considerados ya como obras de arte. No obstante, no se ha emprendido todavía la indispensable labor de integrar la obra artística a la cultura que la hizo posible.

Al comienzo de 1977 se inauguraron exposiciones permanentes en un edificio arrendado. Por entonces, el Comité del Tejido se escindió de la Asociación Tikal para crear el primer museo privado de Guatemala: el Museo Ixchel del Traje Indígena. Como las colecciones del museo se referían esencialmente a tejidos y artes textiles (que comprenden la hilandería y la tejeduría), la institución adoptó el nombre de Ixchel, diosa maya de la luna y de las artes domésticas.

El paso del comité al museo tuvo consecuencias mucho más importantes



La segunda colección de cuadros, obra del primitivista indio Andrés Curuchich, proporciona una valiosa información etnográfica. Al mismo tiempo que los tejidos guatemaltecos muestran numerosas influencias (europeas, moriscas y orientales) en lo que se refiere al diseño, se descubre en ellos un indiscutible sabor centroamericano. En Guatemala, el significado de la vestimenta tradicional va mucho más allá de las simples cualidades estéticas; la variedad de los trajes regionales prueba, de una manera gráfica, la extraordinaria fragmentación en "subculturas". (Foto: John M. Willemsen)

que la del cambio de nombre y de lugar. La junta directiva, con la colaboración del personal profesional anteriormente contratado por el Comité del Tejido, formuló una nueva política general del museo. Al objetivo de promover la valorización estética de los tejidos etnográficos, se añadió el de crear una sensibilización hacia esos objetos en su calidad de representaciones expresivas de la vida tradicional de los indios. Este concepto más amplio pudo desarrollarse a su vez para englobar la importancia universal del vestido y lo que éste revela sobre quien lo lleva, tema cultural igualmente aplicable a todas las sociedades y todos los tiempos. En respuesta a las cambiantes actitudes sobre la función y la responsabilidad del etnógrafo con respecto al pueblo que estudia, el nuevo museo adoptó también un dinámico programa de actividades de extensión que habrían de alcanzar al artesano indígena.

Son dos los objetivos definidos y establecidos por el Museo Ixchel: documentar el cambio de la vida y la cultura indígenas mediante un estudio detallado del cambiante papel que desempeñan el vestido y las artes textiles, y estimular activamente la prosecución de la artesanía tradicional a nivel comunitario.

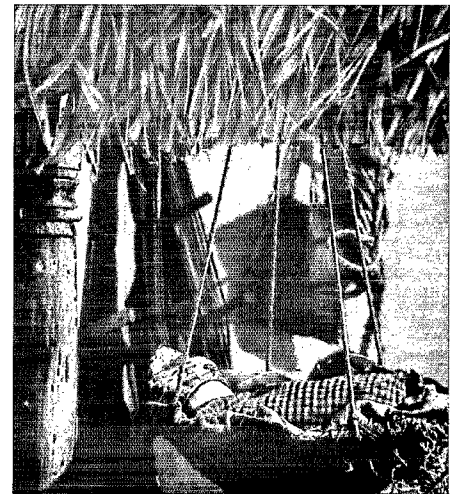
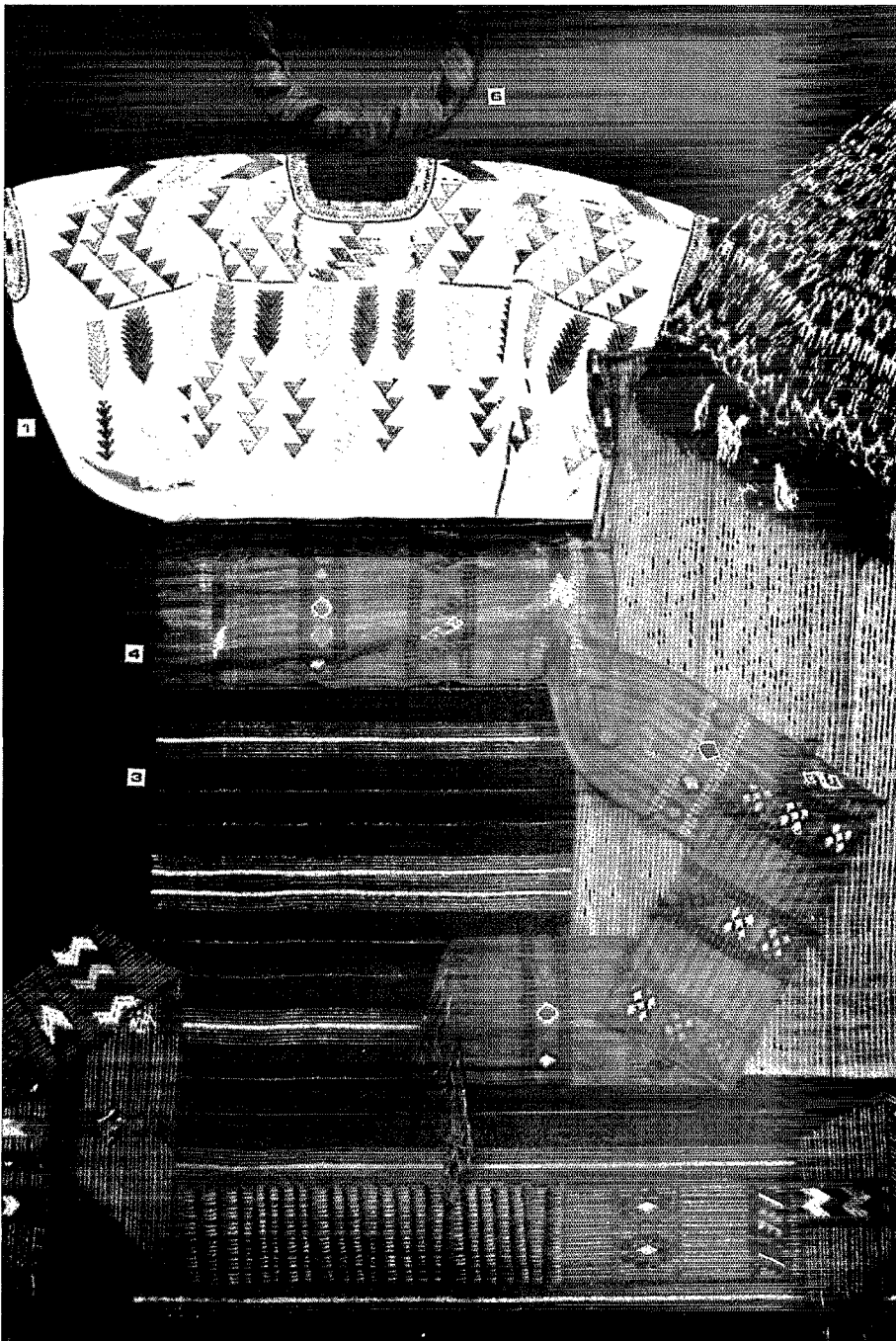
### *La evolución de la cultura tradicional indígena*

El primer objetivo del Museo Ixchel, el estudio y la documentación generales del cambio en la cultura tradicional indígena, presupone un programa intensivo de investigación y de acopio. Por fortuna, las pequeñas dimensiones de Guatemala y su elevada proporción de población indígena han facilitado consi-

derablemente el trabajo *in situ* y las actividades de acopio. Este fácil acceso al tema etnográfico permite mucho detalle y exactitud, tanto en la documentación como en la exposición.

Las prendas de vestir y los complementos del traje constituyen la mayor parte de las colecciones del Museo Ixchel. Sus casi cinco mil tejidos representan a 145 comunidades y 15 grupos lingüísticos. Las principales variaciones del vestido local —estilo de las prendas vestidas en ocasiones especiales o utilizadas para indicar el rango, la función o la pertenencia al grupo— se representan junto con una muestra de las variantes personalizadas adoptadas por los diferentes miembros de la comunidad. Las colecciones comprenden también ciertas clases de ejemplares que normalmente no se encuentran en los museos: tejidos y complementos especiales utilizados para ceremonias rituales y el culto a los santos; ejemplos de las materias primas disponibles, así como los muestrarios y bocetos elaborados por los artesanos para su propia orientación, y representaciones detalladas de las técnicas de producción de tejidos, sombreros, esteras, bolsos, juguetes, etc.

Además de estos efectos relacionados con el traje, el museo alberga extensas



Las “escenas” expuestas retratan temas de la vida indígena; aquí, detalle de la entrada de una casa, mostrando a un niño en su cuna suspendida. (Foto: John M. Willemsen).

Como complemento del marco etnográfico, se exponen otros tejidos en paneles. Ilustración de las grandes diferencias de tamaño y estilo en las prendas de vestir de las diversas comunidades, variación que difícilmente se percibe cuando una persona las lleva o se exponen en un maniquí. (Foto: John M. Willemsen)

colecciones etnográficas generales, tales como muebles, herramientas y utensilios, objetos de cerámica, instrumentos musicales, juguetes y ornamentos. Los cuadros de Carmen Pettersen sobre la vida y las costumbres indígenas constituyen una valiosa referencia. Otra colección de pinturas, del indio guatemalteco primitivista Andrés Curuchich, es una importante fuente de datos etnográficos debido a la atención que el artista presta al detalle. Es particularmente interesante la presentación simultánea de estos dos pintores, por el contraste que ofrecen al representar escenas similares desde el punto de vista de un observador exterior y de un miembro del grupo cultural.

Cada objeto de las colecciones es evaluado por los departamentos de dirección y de conservación para determinar sus necesidades especiales de almacenamiento y las posibilidades de exponerlo con garantía de seguridad. Dada la rápida rotación de los objetos expuestos y la gran utilización de las colecciones por los investigadores, se ha prestado particular atención a la facilidad de acceso al diseñar las instalaciones. Durante los periodos álgidos de investigación, o en la renovación de los objetos expuestos, se puede guardar en los almacenes o sacar de ellos hasta el 10 por ciento de la colección en una sola semana.

Las exposiciones del museo se cambian constantemente para asegurar la protección de los tejidos y otros objetos delicados. Los objetos expuestos por periodos prolongados se cambian cada diez meses, mientras que las exposiciones especiales son objeto de rotación mensual o bimestral. Un tema general (por ejemplo, reuniones sociales en la comunidad o sucesos importantes del ciclo vital) constituye la base para planear y preparar los objetos que han de exponerse. Como el edificio del museo era antiguamente una residencia privada, el espacio de exposición está dividido en salas, cada una de las cuales se utiliza para representar un determinado aspecto o subtema. Los objetos de colección y los accesorios auténticos se exponen en ambientes que generalmente simulan su contexto natural y son realizados por representaciones fotográficas y artísticas de escenas similares en las propias aldeas.

El conservador del museo coordina los objetos expuestos para lograr la mayor autenticidad posible. Únicamente se presentan sucesos y temas debidamente investigados, en un riguroso esfuerzo por evitar la difusión de información inexacta. Como muchos visitantes son aficionados entendidos o especialistas que conocen ya las tendencias generales pero desean adquirir información más precisa, los objetos expuestos van acompañados de abundantes explicaciones. El simple "etiquetado" se limita estrictamente a los cuadros y las fotografías; todas las demás descripciones se hacen en forma narrativa o explicativa. La instalación de los objetos es supervisada por el encargado de la conservación de los tejidos, que ha ideado procedimientos de montaje económicos y seguros para lograr el máximo de protección al mínimo coste.

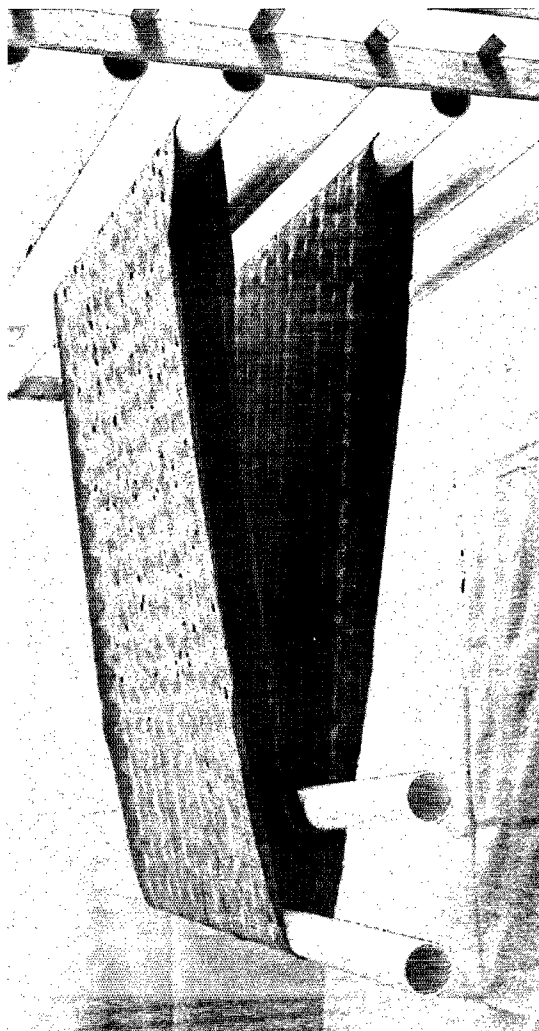
Los datos proporcionados tanto por los programas de investigación a corto plazo como por los permanentes son indispensables para la planificación y la cuidadosa interpretación de estas exposiciones. En los últimos años se han llevado a cabo variados proyectos en colaboración con instituciones educacionales y de investigación de varios países. Se ha hecho hincapié en el estudio y documentación de tradiciones y procesos que van cayendo en desuso y en el análisis a largo plazo del cambio y la evolución de la sociedad indígena. Todos los años se admite como afiliados de investigación, a un pequeño grupo de investigadores graduados y postgraduados que actúan bajo la coordinación del conservador y realizan trabajos prácticos y estudios en el propio museo.

### *Trabajo de archivo y conservación*

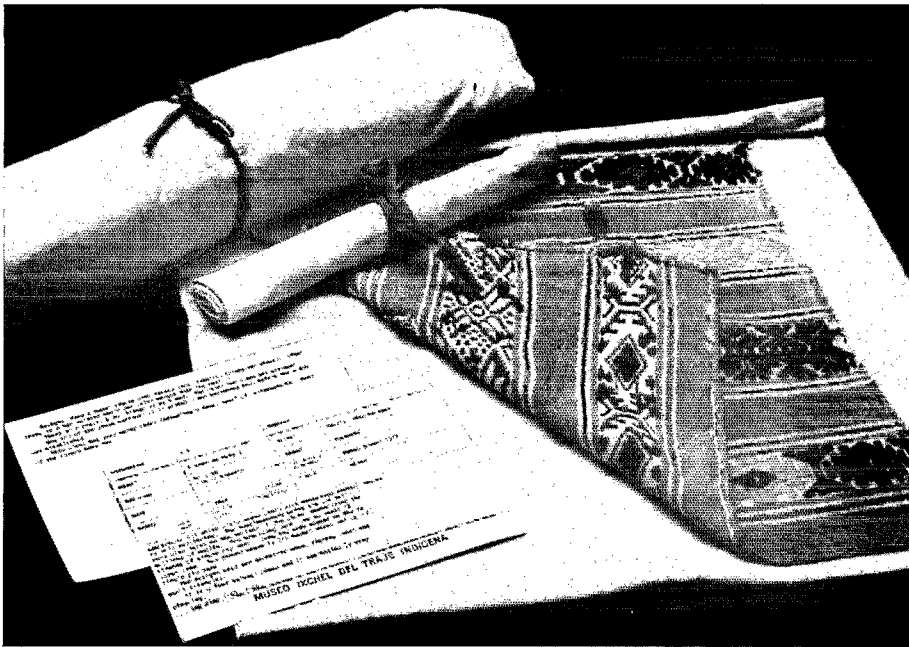
La Biblioteca Conmemorativa y el Archivo del Tejido Sue Borgatti del museo constituyen una importante fuente de estudio. Contienen una completa documentación que trata principalmente de los tejidos, la etnología y la conservación de objetos de colección. Además, hay en el archivo varias colecciones en las que figuran datos inapreciables para las investigaciones, como manuscritos inéditos, datos de estudios y notas de análisis prácticos sobre la etnografía guatemalteca; copias de fotografías históricas sobre los indios guatemaltecos

Una de las soluciones de bajo costo a los problemas de conservación es este tendedero que se adapta fácilmente para alojar tejidos tubulares o planos.

(Foto: John. M. Willemsen)







Las piezas de la colección de estudio del tejido están colocadas individualmente y pueden retirarse como los libros de una biblioteca. (Foto: John M. Willemsen)

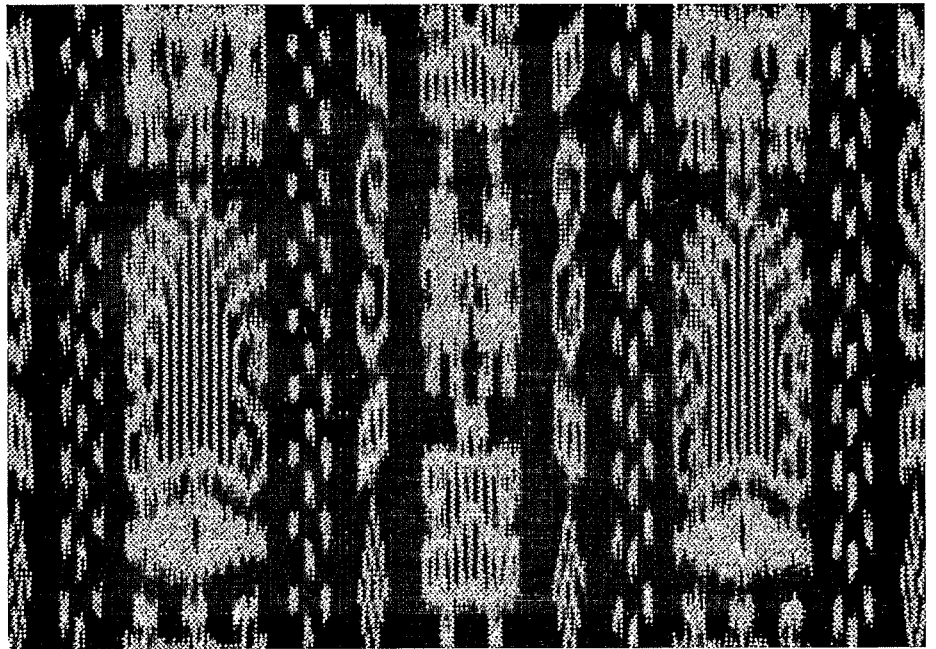
procedentes de colecciones privadas y oficiales de todo el mundo; una amplia colección de fotografías recientes relativas a la vida indígena (reunidas mediante concursos fotográficos nacionales patrocinados por el museo); documentación fotográfica detallada de los métodos utilizados en la producción agrícola o en las industrias caseras; muestrarios botánicos y de lacas, pigmentos y tintes naturales de distintos colores y muestras de fibra y de hilo que sirven para comparar variedades de lana, algodón y seda. Estos recursos han resultado inestimables para el personal del museo e investigadores externos. Destinada a un uso más general, se ha preparado una colección especial de tejidos para utilizarla conjuntamente con los archivos. Los tejidos de esta colección de estudio están dispuestos de tal manera que se pueden “tomar prestados” como los libros de una biblioteca; cada uno de ellos va acompañado de un análisis detallado, información específica sobre los métodos de producción y referencias a los documentos del archivo que ilustran o describen su utilización y fabricación. El Museo Ixchel no tiene actualmente presupuesto de publicaciones, por lo que los resultados de sus numerosas investigaciones tienen que publicarse en el exterior o se dejan en forma de manuscrito. Sin embargo, se empezará a elaborar una serie de monografías y guías tan pronto como se encuentren fuentes de financiación.

Hace dos años, se inició un proyecto de documentación, según el cual el departamento de conservación se dedica a la preparación de un registro internacional de objetos etnográficos guatemaltecos que se hallan en colecciones de todo el mundo. El registro comprende información detallada sobre colecciones privadas y públicas de tejidos, cerámica y otros objetos de cultura material, así como fotografías y películas de carácter etnográfico. Finalizado el registro, será computadorizado para proporcionar a los investigadores internacionales y a los preparadores de exposiciones una información detallada sobre los materiales disponibles.<sup>1</sup>

El Museo Ixchel se esfuerza particularmente por estar al corriente de la evolución de las necesidades y los deseos de su público. En respuesta al reciente aumento del interés por el teatro y las danzas folklóricas nativas, el museo ha preparado una colección especial de tejidos particularmente duraderos y —desde el punto de vista de la conservación— “seguros”. Se han reunido para formar trajes completos y grupos de trajes y se han dado instrucciones para reproducir con fidelidad el estilo local; se alquilan y prestan para producciones teatrales y pequeñas exposiciones. El museo ha creado también una serie de ballets folklóricos y de presentaciones para los diversos medios de comunicación destinados a despertar el interés y aprecio del público por el patrimonio indígena de Guatemala.

1. Las personas e instituciones deseosas de colaborar en este proyecto están invitadas a escribirle al autor a: Museo Ixchel del Traje Indígena, 4.ª Avenida 16-27, Zona 10, Guatemala.

Mediante programas de fomento se promueven los procedimientos textiles tradicionales, tales como el complicado *ikat* (estampado a base de tintes), utilizado para confeccionar esta falda.  
(Foto: John M. Willemsen)



### *Al encuentro del artesano indígena*

El segundo objetivo importante del Museo Ixchel consiste en fomentar las tradiciones artesanales en los pueblos. El personal del museo reconoce que el dinamismo y la evolución constante son características esenciales de cualquier arte popular floreciente, y ha tratado conscientemente de descartar el concepto según el cual toda alteración o innovación son indeseables o “malas” en sí mismas. Por eso los programas del museo están destinados a estimular la sensibilidad de los artesanos respecto al patrimonio cultural local y nacional, así como el respeto de las tradiciones pasadas y presentes en pro de la conservación de una artesanía de gran calidad.

Se han elaborado dos tipos de programas de fomento. El primero facilita la continuidad de las formas artesanales tradicionales haciendo accesibles aquellos materiales que ya no existen en el plano local, y proporcionando ayuda técnica para el reaprendizaje de los procesos olvidados. Se da más importancia a la revitalización de los materiales y procesos tradicionales que a la introducción de nuevas técnicas.

El grado de intervención del personal del museo varía según el proyecto de que se trate. Con frecuencia, basta simplemente con los servicios de consulta para ayudar a localizar un tinte difícil de encontrar o un motivo de diseño que se recuerda mal. En otros casos, resulta necesario desempeñar un papel importante y a largo plazo, como en la producción de *ixcaco*, un algodón natural (no teñido) de color pardo, que en otro tiempo abundaba en Guatemala y ahora es muy escaso. En este caso, el museo ha colaborado no sólo en el acopio y la distribución de semilla, sino también en la producción —con la ayuda de un cultivador local de algodón— de considerables cantidades de esa fibra y su distribución a los hilanderos.

En el segundo tipo de programa se comparten los resultados de las últimas investigaciones etnográficas con las comunidades estudiadas. En conferencias y sesiones ocasionales, preparadas por el conservador, se trata del cambio y desarrollo de las tradiciones aldeanas. Aunque algunas de estas reuniones tienen lugar en las propias poblaciones indígenas, se anima a los miembros de la comunidad a visitar el Museo Ixchel para que observen el ambiente especial creado allí. El carácter casi sagrado que cobra el museo a los ojos de los grupos que lo visitan constituye el primer paso para hacerles comprender que las prendas de primorosa artesanía, los utensilios y otros objetos de la vida diaria, aparte de su función puramente utilitaria, poseen a menudo una belleza y una gracia intrínsecas.

Los materiales audiovisuales y los objetos de las colecciones del museo se



El personal del museo trabaja en estrecha colaboración con los hilanderos y artesanos indígenas que desean ampliar sus conocimientos sobre materiales y procedimientos tradicionales, no como una forma de volver al pasado, sino de tal manera que las innovaciones se produzcan a partir del desarrollo de las fuentes propias a las comunidades locales.

(Foto: John M. Willemsen)

muestran conjuntamente para contribuir a crear una perspectiva histórica. Se estimula a los indios a que utilicen los recursos del museo para “redescubrir” antiguas tradiciones y a que busquen activamente información y objetos históricos en sus pueblos.

Aunque el Museo Ixchel no dispone de recursos económicos de fomento, su personal asesora además a las comunidades que desean crear museos o centros culturales locales. El asesoramiento técnico comprende información sobre el acopio y documentación de colecciones, métodos de conservación y presentación, y posibles fuentes de donación de objetos y prestación de servicios gratuitos. A pesar de la general escasez de fondos para el desarrollo cultural de que padece América Latina, algunas comunidades han logrado crear pequeños museos o archivos.

### *De cara al futuro*

Pese a su reciente creación, el Museo Ixchel del Traje Indígena ha hecho considerables progresos; sin embargo, queda mucho por hacer todavía. La necesidad más apremiante para el museo es la de un edificio permanente que permita el control ambiental y cuente con los locales de almacenamiento, de que carece el inmueble arrendado actualmente. También necesita urgentemente un personal más numeroso que pueda hacer frente a las exigencias de los programas de fomento, cuya popularidad aumenta rápidamente.

Además, las actividades del museo se han de ampliar ahora para incluir proyectos destinados al público guatemalteco no indígena. Aunque los programas folklóricos y educativos presentados hasta ahora a dicho público han sido muy bien acogidos, no han impresionado particularmente. Para que la apreciación del patrimonio indígena de Guatemala tenga un efecto significativo en las actitudes y la política públicas, es necesario primero hacer comprender al público en general su importancia. La riqueza artística y cultural es real; el Museo Ixchel confía en hacerlo presente a todos los guatemaltecos y, eventualmente, a los demás pueblos y culturas del mundo.

[Traducido del inglés]

# *El Museo Nacional del Traje, Lisboa*

NATALIA CORREIA GUEDES

Nació en Leiria (Portugal) en 1943 y en 1966 se licenció en historia en la Facultad de Letras de Lisboa. Tras seguir un curso de conservador de museo en 1969, se especializó en tejidos antiguos en el Museo Histórico de Tejidos de Lyon (Francia). Se ha desempeñado como conservadora del Museo Nacional de Arte Antiguo (1971–1975), directora del Museo Nacional del Traje (1977–1979) y directora general del Patrimonio Cultural (1979–1980). Es la presidenta del Instituto Portugués del Patrimonio Cultural. Además de los textos incluidos en los catálogos de las exposiciones realizadas en el Museo Nacional del Traje entre 1976 y 1979, ha publicado *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz* (Lisboa, 1974) y *Traje civil em Portugal* (Lisboa, 1974).

Antes de 1974, existían en los museos portugueses excelentes colecciones estatales de trajes guardadas en los depósitos y que no podían ser expuestas por falta de espacio. Las grandes transformaciones sociales y políticas ocurridas en nuestro país en 1974, permitieron remediar esta situación mediante la creación del Museo Nacional del Traje.

Con una tradición secular en la fabricación de tejidos, Portugal desempeñó en sus periodos de esplendor (primera mitad del siglo XVI y mediados del siglo XVIII) un papel importante en la evolución de la moda europea. Gracias al espíritu conservador de la Casa Real<sup>1</sup>, han llegado hasta nosotros los testimonios del esplendor de la familia real y de su comitiva, bien documentado en las iconografías de aquellas épocas.

## *Lanzamiento de la idea*

De este modo, el núcleo inicial del museo fue la colección de trajes reales guardados en el Museo Nacional de Carruajes, a la que se unieron pequeñas colecciones del Museo Nacional de Arte Antiguo y del Museo de Arqueología. Con este conjunto, en enero de 1974 hicimos una primera exposición en el Museo Nacional de Arte Antiguo y lanzamos la idea de un museo especializado, no sólo en los medios gubernamentales sino en especial entre los numerosos visitantes de la exposición. Algunos de éstos poseían trajes interesantes, que durante muchas generaciones habían permanecido olvidados en los desvanes, bajo pilas de vestimentas y adornos pasados de moda que se guardaban como posibles disfraces de carnaval.

Los contactos con esos propietarios se establecieron lentamente, en una campaña psicológica que exigió horas de paciencia (en especial cuando, con motivo de los trajes, debíamos oír toda una novela de familia), pero que se vio coronada por el éxito; también esos elementos se recogieron como índices preciosos de la historia social.

La exposición se clausuró en mayo de 1974, a comienzos de la revolución. Establecimos contactos con cuatro secretarios de Estado para la cultura durante un año, con miras a obtener el acuerdo para la gran solución del museo: la adquisición del Palacio Angeja, propiedad de una descendiente del duque de Palmela (Sra. Isabel de Souza Holstein Beck Campilho). El desmantelamiento de numerosas casas cuyos moradores decidieron partir para el Brasil o España y el replanteo consciente de todo un modo de vida que de pronto ponía en tela de juicio el apego a objetos no utilizados durante décadas y a veces siglos, pero que podían ser útiles en los museos como expresión de la vida cotidiana portuguesa, facilitaron considerablemente nuestra tarea.

1. Su estructura organizativa incluía un cargo específico, el de *Reposteiro-Mor*, como responsable de la restauración de los trajes.

## Transformación de un palacio

Con la colaboración de un equipo técnico joven, competente, interesado e incluso diría apasionado, iniciamos el museo, instalándolo en un palacio totalmente vacío. Los grandes salones de la planta baja y el primer piso fueron convertidos en salas de exposición; los cuartos menores, en contacto directo con la entrada principal, fueron dedicados a la administración y a una biblioteca especializada; las antiguas dependencias de los servidores, con un gran vestíbulo central al que confluyen pequeños cuartos, fueron transformadas en una galería de estudio, en conexión directa con la administración y las salas de exposición. Un pequeño taller de restauración situado en el último piso se convirtió, después de la inauguración, en un sector de trajes regionales; los anexos del palacio (antiguas dependencias de la casa agrícola), restaurados con objeto de conservar intacto el trazado primitivo, se adaptaron para la exposición de utensilios y maquinaria relacionados con la fabricación de tejidos; en la cochera se expusieron los carruajes del siglo XIX donados por los antiguos propietarios del palacio.

La construcción del siglo XVII, dotada de espesos muros y de un vasto sótano, fue un factor favorable para el establecimiento del museo, y sólo hubo que hacer pequeñas transformaciones que permitieran la instalación de aparatos para el control de la humedad y de calefactores.

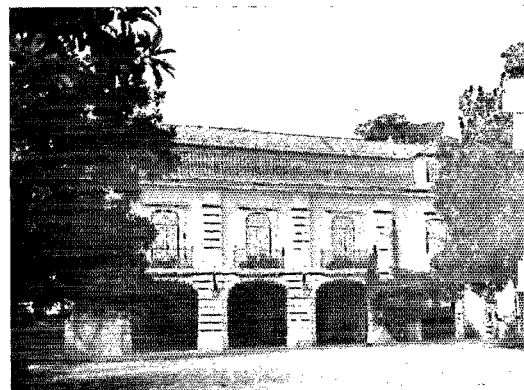
La presentación de las muestras en salas dotadas de una decoración de época (azulejos y pinturas murales de los siglos XVIII y XIX, de indiscutible interés) planteó una dificultad importante. Con el asesoramiento del decorador, el pintor José Cruz de Carvalho, especializado desde hace tiempo en la instalación de exposiciones en los museos, elegimos vitrinas totalmente transparentes que permiten observar la decoración del palacio, que es de por sí un objeto de arte.

Varias exposiciones debieron ser temporarias,<sup>2</sup> teniendo en cuenta la fragilidad de los objetos expuestos (tejidos), pero esto le imprimió al museo una animación cultural siempre renovada. Estas exposiciones presentaron pinturas, muebles y piezas decorativas depositadas temporalmente por algunos museos y colecciones privadas, con lo que se trató de recrear los ambientes de cada época. La muestra *Ropa de niños y juguetes* tuvo un suceso particular.

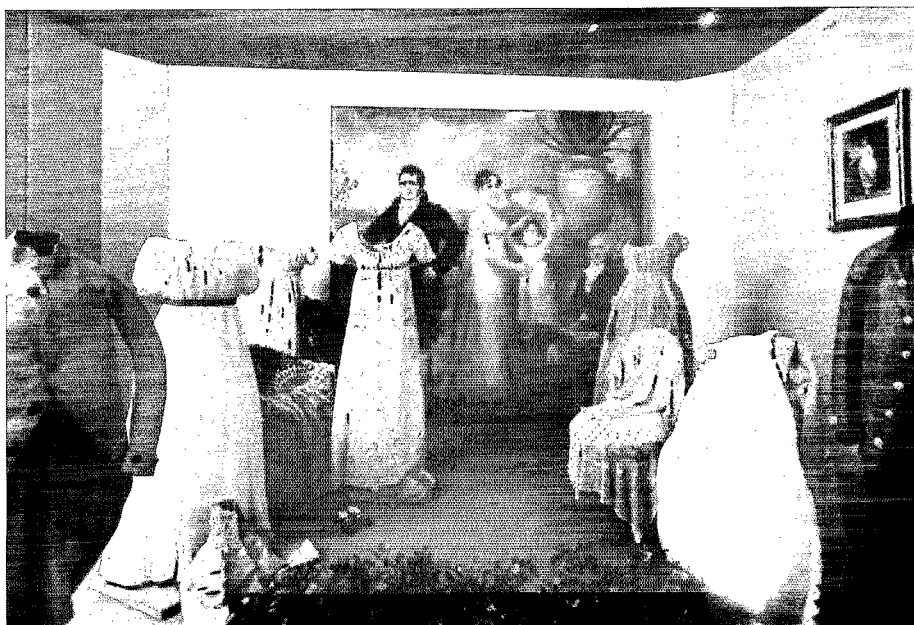
## Restauración y educación

Después de la primera exposición, se organizaron secciones ahora fundamentales: restauración y servicio educativo. La primera está a cargo del jefe de oficina de textiles del Instituto José de Figueredo y se ajusta a las más rigurosas exigencias de la ciencia de la restauración. El servicio educativo, el primero del

MUSEU NACIONAL DO TRAJE, Lisboa, fachada principal, 1980. (Foto: Instituto Português del Patrimonio Cultural)



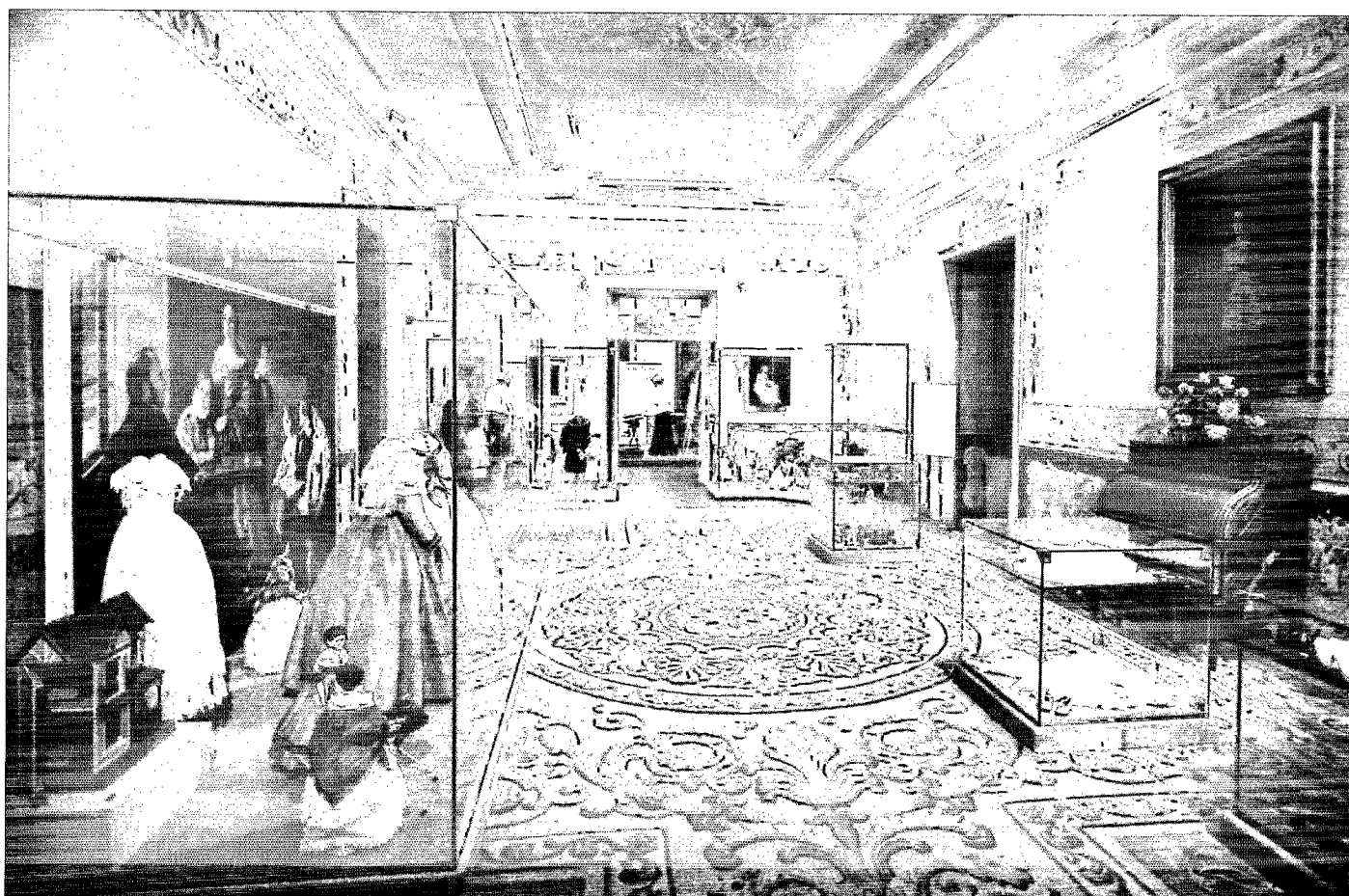
2. Exposiciones realizadas de 1976 a 1980 en el Museo del Traje: *Historia del traje civil urbano* (desde la antigüedad hasta 1925); *Técnicas de hilado, tejido y estampado*; *Traje popular*, exposición organizada por el Museo Nacional de Etnología; *Traje de ópera, colección Tomás Alcaide*; *Traje romántico de la época de Alejandro Herculano*; *Traje nambán del siglo XVII*, exposición organizada en 1978 por el profesor Kaorv Tanno (con piezas de colecciones japonesas) con motivo de la reunión del Comité de Museos, Tejido y Trajes del ICOM; *La compañía "Rosas e Brazão"* (teatro de los siglos XIX y XX); *Ropa de niños y juguetes*; *Armas portuguesas - colección Rainer Daenbardi*; *Alta costura de París 1910-1970*, exposición organizada por el Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris; exposiciones de piezas del Museo Nacional del Traje presentadas en diversos lugares para dar a conocer la existencia del museo (Madrid, Biblioteca Nacional de Lisboa, Palacios de Queluz, Ajuda, Pena, Azores, etc.).

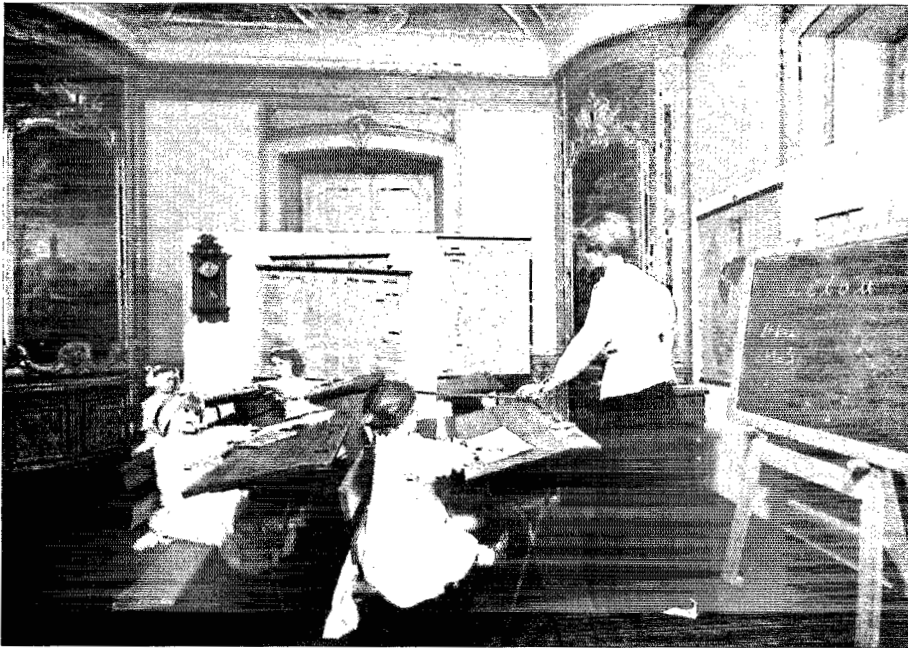


Detalle de la exposición *El traje imperio*, 1978. (Foto: Instituto Português del Patrimonio Cultural)



Detalles de la exposición *Ropa de niños y juguetes*, 1979. (Foto: Instituto Português del Patrimonio Cultural)

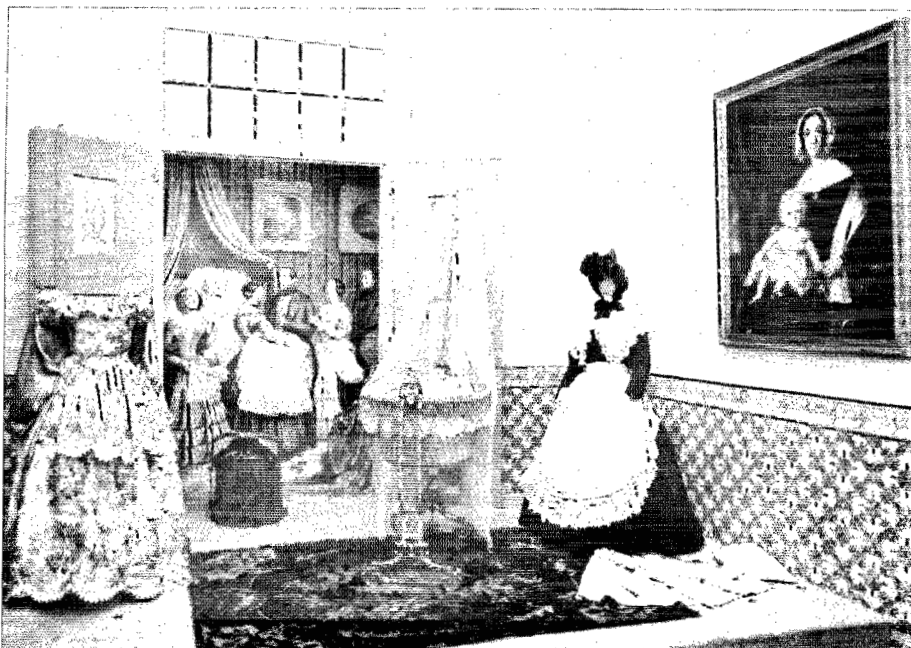


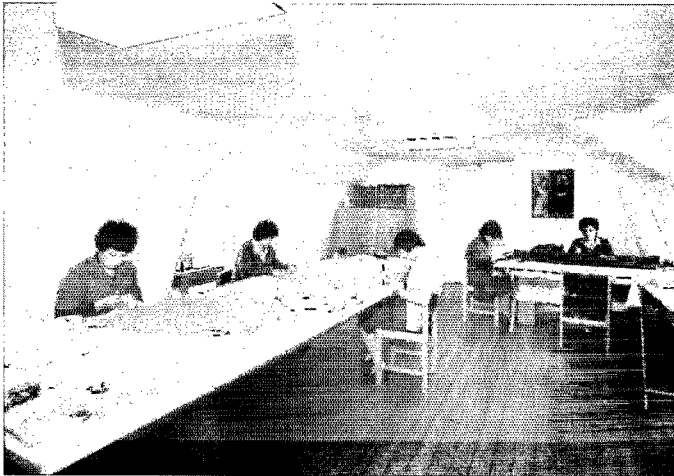


país que adquiere carácter oficial, fue concebido especialmente para las escuelas, pero también alcanza a la tercera edad y a los grupos especiales (deficientes físicos y mentales) y cuenta con anexos como el taller de expresión múltiple y la biblioteca infantil.

El parque contiguo, que contribuye a la purificación de la atmósfera, constituye un complemento inseparable del museo y quedó integrado en el circuito de visitas después de cuatro o cinco meses de trabajos de recuperación, efectuados bajo la dirección del ingeniero Luis de Sousa Lara. Uno de los sectores del parque, concebido como jardín botánico alrededor de 1760 y enriquecido con importantes especies a mediados del siglo XIX, adquirió un aspecto romántico que ahora se trata de mantener mediante la plantación de especies florales que habían sido descuidadas en los años 1960-1970.

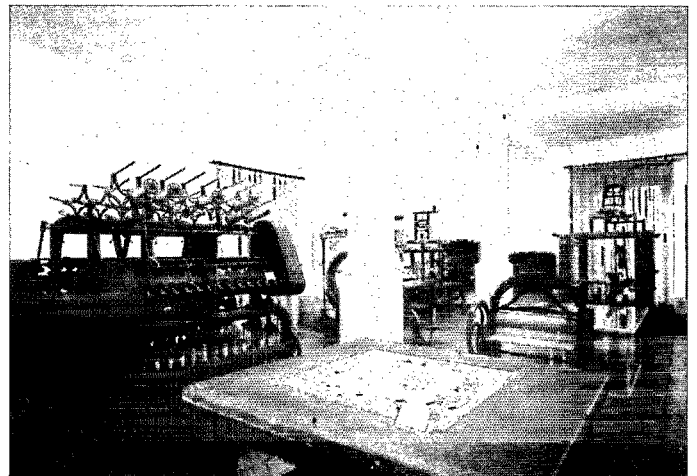
Este espacio verde de unas 11 hectáreas es uno de los pocos que han podido ser recuperados en Lisboa. En una iniciativa cuyo originalidad deseamos subrayar, este parque y el servicio educativo del museo están destinados a hacer revivir el gusto de los jóvenes por la naturaleza y la protección de un sistema ecológico favorecido por un microclima específico. En la zona restante, que actualmente está dedicada al cultivo de cereales, proyectamos establecer un





Taller de restauración de telas, 1980.  
(Foto: Instituto Portugués del Patrimonio Cultural)

Exposición sobre las técnicas de hilandería y teñido. (Foto: Instituto Portugués del Patrimonio Cultural)



“parque de aventuras” y construir nuevas instalaciones para el Museo de Arqueología.

En un anexo del palacio se ha establecido un pequeño restaurante que constituye un elemento de atracción y acogida para los visitantes. La adaptación de este anexo se llevó a cabo con sumo cuidado, tratando de no alterar la estructura inicial de un antiguo averío, proyectado hacia 1766 para formar parte de un museo de ciencias naturales y que nunca llegó a realizarse por la muerte de su inspirador, el marqués de Angeja. El proyecto, de indiscutible interés para la historia de la museología portuguesa, fue descubierto en el archivo de la anterior propietaria; el averío, única construcción que se conserva del mismo, fue considerado como zona intocable, si bien la subordinación al trazado original causa serios problemas a los concesionarios del restaurante.

Algunas adquisiciones (no muy numerosas, debido a los limitados recursos del museo) y considerables donaciones han venido a enriquecer la colección que actualmente cuenta con 12 615 piezas inventariadas. El número de visitantes pasó de 7 600 en 1977 a 95 393 en 1979.

Este museo no sólo ha sido creado por los técnicos, sino por el propio público, pues éste donó cerca del 90 por ciento de la colección.

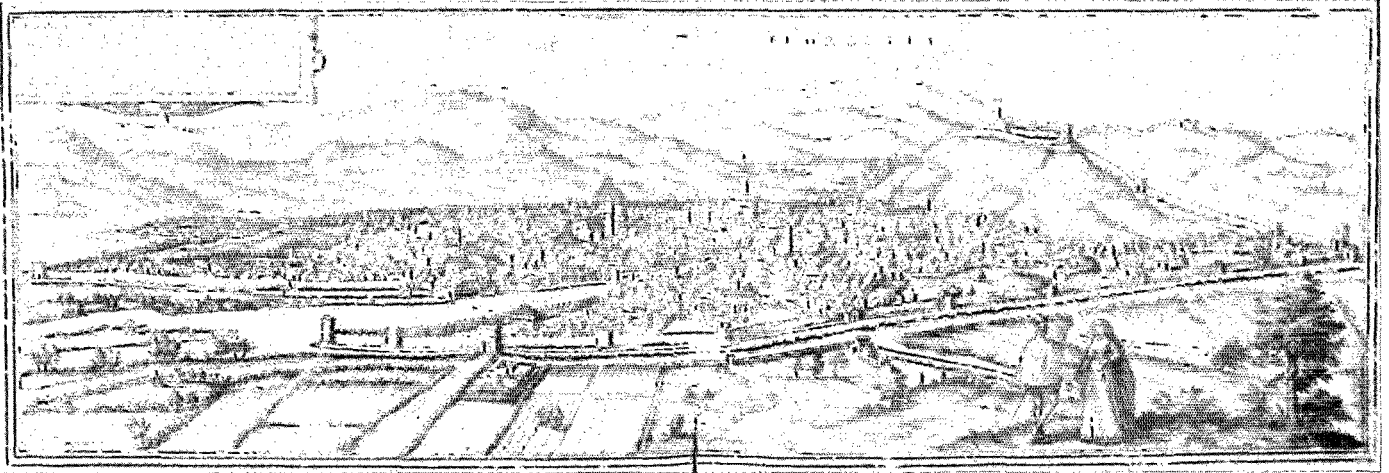
El trabajo ha sido duro en un periodo turbulento de nuestro país, pero hemos tenido la satisfacción de verlo coronado por el premio especial que le otorgó el Consejo de Europa en 1978.

[Traducido del portugués]

JARDÍN BOTÁNICO MONTEIRO MOR, 1980.  
(Foto: Instituto Portugués del Patrimonio Cultural)







Vista de Florencia en el siglo XVI  
(de *Civitates orbis terrarum*, J. Braun y  
F. Hohenberg, fines del siglo XVI).  
(Foto: Scala Editrice, Florencia)

## *La Florencia y la Toscana de los Médicis en la Europa del siglo XVI*

*(16.<sup>a</sup> Exposición de Arte;  
Ciencia y Cultura del Consejo de Europa)*

Desde 1954, el Consejo de Europa ha patrocinado la organización de dieciséis exposiciones de arte, ciencia y cultura para poner de relieve, ya sea aspectos significativos de la unidad cultural europea, ya para destacar las originales contribuciones que cada uno de los Estados Miembros del Consejo de Europa ha hecho, o continúa haciendo, en pro de esta unidad. La décimosexta de estas exposiciones fue presentada en Florencia, Italia, del 15 de marzo al 28 de septiembre de 1980, bajo el nombre de La Florencia y la Toscana de los Médicis en la Europa del siglo XVI. Fue organizada por el gobierno de la República Italiana, por intermedio del Ministerio de Recursos Culturales y Ambientales, con la colaboración de la región de Toscana y de la municipalidad y la provincia de Florencia. Museum solicitó al profesor Pietro Prini, presidente del comité general organizador de la exposición, hacer un análisis centrado sobre el significado de este acontecimiento en lo que se relaciona con la historia cultural de Europa, más bien que una simple descripción del contenido y programa de cada una de las muestras que constituían la exposición.<sup>1</sup> El segundo periodo del renacimiento italiano, comprendido entre la tercera década del siglo XVI y los comienzos del siglo siguiente, proporcionó los modelos para el desarrollo de la Europa moderna en lo que respecta a las artes figurativas, a la arquitectura, al planeamiento territorial urbano y rural, a una visión científica del mundo, a un estilo de vida, a un modo de vestir, al teatro y las diversiones, modelos de los cuales algunos alcanzaron su más alto nivel de expresión y de crecimiento en la Florencia y la Toscana de los Médicis. Pietro Prini estudia los modos que utilizó la exposición para revelar los factores políticos, sociales y culturales que rigieron la formación de la sensibilidad europea moderna.

Pietro Prini, en colaboración con  
Tommaso de Chiaro

1. Se pueden solicitar copias de un catálogo explicativo en el Consejo de Europa (Departamento de la Educación y la Cultura), 67006 Strasbourg Cedex, Francia, o en el Centro de Documentación del ICOM en la Unesco, 1 rue Miollis, 75015 París, Francia. Véase también el documento especial titulado "La Florencia de los Médicis", en la revista trimestral publicada por el Consejo de Europa: *Forum*, n.º 4/1979.

## PIETRO PRINI

Nacido en Belgirate (Novara), Italia, en el año 1915. Participó en la organización de la Exposición *Florenia y Toscana de los Médicis en la Europa del siglo XVI* (realizada en Florenia del 15 de marzo al 28 de setiembre de 1980). Profesor titular de historia de la filosofía en la Universidad de Roma, donde es director de la Escuela Superior de Perfeccionamiento en Filosofía. Antiguo presidente de sección del Consejo Superior de la Educación Nacional. Antiguo presidente de la Sociedad Italiana de Filosofía. Ha publicado numerosos ensayos de filosofía y de historia de la filosofía, de los cuales algunos han sido traducidos al inglés, al español y al francés (*Historia del existencialismo*, Roma, 3a. ed. 1976; *Gabriel Marcel y la metodología de lo inverificable*, Roma, 3a. ed. 1978; *Plotino y la génesis del humanismo interior*, Roma, 2a. ed. 1976; *Discurso y situación*, Roma, 2a. ed. 1976; *La paradoja de Icaro*, Roma, 1976). Es director del *Giornali di Metafisica*.

## TOMMASO DE CHIARO

Nacido en Roma en 1933. Licenciado en historia del arte moderno, bajo la dirección del profesor Giulio C. Argan. Profesor de historia del arte en los institutos secundarios superiores, ha colaborado con el equipo del presidente de la 16.<sup>a</sup> Exposición europea de Florenia (15 marzo-28 setiembre de 1980). Entre sus publicaciones: *Decoración y ornamentación*, Roma 1972; *Pontormo retratista*, Roma 1972; *Claes Oldenberg y la iconografía de lo banal*, Roma 1980.

La civilización europea moderna se originó en una crisis profunda que parece haber invadido Europa alrededor de 1520, año de la muerte de Rafael (la cual se produjo poco después de la de Leonardo) y de los *Manifiestos de la Reforma* de Lutero, al cabo de una década que había visto aparecer *El Príncipe* de Maquiavelo y la *Utopía* de Tomás Moro. En Florenia, una nueva generación de artistas tales como Pontormo, Rosso y Bronzino, vivió la inquietud de un cierto "desencanto" frente a la belleza y la armonía, a la tensión y la serenidad de un arte en que se habían expresado, de manera insuperable, el sentido de la vida y el ideal educativo de una milagrosa síntesis humanista de la civilización antigua y del cristianismo.

En realidad, ya en el comienzo de esa síntesis, se ocultaban las raíces de dicha inquietud, que se fue acentuando debido a la dureza de una época en la que lo empírico y lo irracional se impusieron, de una manera cada vez más inexorable, en muchos aspectos de la vida pública y privada.

Las luchas políticas se hicieron más ásperas en medio de confusas ambiciones de poderío y de astutas contiendas cotidianas. Los ejércitos extranjeros devastaban Italia. Se quebraban los equilibrios demográficos, económicos y financieros: el exagerado aumento de los precios y las desmesuradas medidas fiscales provocaban el progresivo empobrecimiento de la masa de los asalariados, es decir, de más de la mitad de la población activa de Europa. El principado de los Médicis no fue una de las fuerzas motrices de la Europa del siglo XVI. Ya había otras potencias más importantes que se disputaban el predominio en la política, en la economía y en el progreso civil. Pero la Florenia y la Toscana de los Médicis constituyen una especie de paradigma donde es posible ver en acción la articulación de ese nuevo vínculo entre el arte, la cultura y la sociedad, que va configurando el estado europeo moderno. Como dijera Benvenuto Cellini, la Florenia y la Toscana del principado de los Médicis ya no estaban en condiciones de crear algo semejante a la "escuela del mundo" que habían tenido a principios de siglo; ahora, más bien, se convierten en Europa, anticipan la Europa moderna.

Así, el manierismo fue una forma de ruptura antirrenacentista con el pasado, que se fue imponiendo rápidamente en la obra de la nueva generación de pintores toscanos. Nació del conocimiento seguro y sutil de la separación que existe entre el arte y la vida; el espíritu y la materia; el hombre y la naturaleza. El nuevo estilo no pretendió hacer una síntesis ni optar por una u otra de las dos alternativas; se trataba tan sólo de la toma de conciencia de su irreductible carácter conflictivo.

A través de las innumerables formas de sus configuraciones extrañas, acrobáticas, imprevisibles, problemáticas y paradójicas, podría decirse que se trataba de la intuición estética de la contingencia de lo real, de la no legalidad, de su inestabilidad. Tal intuición vive y anuncia una forma de experiencia donde la Tierra ya no es más el centro del mundo, donde el hombre ya no es el soberano de la tierra, ni el espíritu, lo que guía y controla las pasiones: son las tres revoluciones (la cosmológica, la biológica y la psicológica) en las que se desarrollará, fragmentándose, la cultura europea moderna.

Lo que ese estilo vivió en las contradicciones de la vida y en las deformaciones o juegos irónicos y caricaturescos del arte es, en definitiva, según la expresión de Arnold Hauser, la "crisis de una visión del ser concebido como unidad central". De allí surgió la idea de que la cultura moderna es una formación de "campos separados", de autonomía de las formas, de especializaciones de las disciplinas, de "división del trabajo". La reconstitución de la síntesis y de la idea de "centro" será su problema de fondo que, ciertamente, no se ha resuelto hasta el día de hoy.

Extendiéndose en Italia y en Europa al teatro, la música, la literatura y la filosofía, el manierismo se manifestó cada vez más como un grandioso esfuerzo de reconocimiento de esa conciencia de la separación de la que nació y con la que fue caracterizándose dicha cultura. Durante el siglo XVI se expresó de la manera más elevada en las pinturas de Parmigiano, Tintoretto, Brueghel y el Greco, en el teatro de Shakespeare, en la epopeya de Cervantes y en el pensamiento, tan diferente, de Bruno y de Montaigne.

Pero en el núcleo de la nueva conciencia europea, a la vida del arte se

añadieron pronto la escandalizadora doctrina maquiavélica de la autonomía de la política, el desgarramiento fideísta de la doctrina luterana de la gracia sin mérito, o la tendencia hacia la rigidez institucional y autoritaria en las relaciones entre el Estado y los ciudadanos, entre la Iglesia y los creyentes.

La Europa moderna nació, pues, entre los años veinte del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII, en medio de las inmensas perturbaciones de esas divisiones de una "conciencia desdichada", de la que la Florencia y la Toscana del principado de los Médicis ofrecen un modelo pletórico de sentido.

### *Arte, cultura y sociedad: una visión multidisciplinaria*

Tal ha sido el motivo inspirador que hizo que los organizadores de la exposición la constituyeran esencialmente como una manifestación multidisciplinaria, con el propósito de documentar las relaciones entre el modelo de los Médicis y Europa en tres planos, más sincrónicos que diacrónicos: el del arte, el de la cultura y el de la sociedad. La exposición se dividió en nueve muestras. Las cuatro primeras se dedicaron al arte, obviamente el tema más importante: *La primacía del dibujo*, en el Palazzo Strozzi; *Palazzo Vecchio: mecenato y colecciones de los Médicis*, en el Palazzo Vecchio; *Poder y espacio*, en el Forte di Belvedere; *El escenario del príncipe*, en el Palazzo Medici Riccardi. A la cultura se consagraron tres muestras: *El renacer de la ciencia* en la Biblioteca Laurenziana, *Astrología, magia, alquimia* en el Istituto e Museo di Storia della Scienza, y *Edición y sociedad* en Orsanmichele. Finalmente, en lo que se refiere a los problemas políticos, económicos y religiosos de la sociedad posrenacentista, se organizaron dos muestras de carácter sobre todo archivístico: *La corte, el mar, los mercaderes* en Orsanmichele, y *La comunidad cristiana, florentina y toscana en la dialéctica religiosa del siglo XVI*, en la iglesia de Santo Stefano al Ponte.<sup>2</sup>

Se expusieron unos 3 500 objetos, de los cuales aproximadamente 2 700 provenían de Florencia, Toscana e Italia, y unos 800 de países europeos tales como Reino Unido, Francia, España, República Federal de Alemania, Austria, Suecia, Noruega, Santa Sede, Suiza, Portugal, Bélgica, Países Bajos, Dinamarca, Polonia, Checoslovaquia, y de países no europeos tales como los Estados Unidos de América y México. La exposición gozó de los beneficios del convenio firmado entre los países del Consejo de Europa, según el cual los gastos de transporte y seguro de las obras prestadas correrían por cuenta de los mismos. De otro modo hubiera resultado imposible reunir una cantidad tan importante de elementos expositivos. La distribución de las obras en tantas salas y la articulación sistemática de los temas constituyeron, sin duda alguna, una novedad en la serie de exposiciones organizadas hasta el día de hoy por el Consejo de Europa.

### *Unidad de un sistema disperso*

En una presentación museográfica de tal magnitud se corría el peligro de que se produjera una dispersión, tanto desde el punto de vista cognoscitivo como en lo relativo a la organización. Se evitó ese peligro gracias a la construcción de una imagen conceptual de toda la exposición, sostenida por un hilo conductor que trataré de describir aquí sumariamente. Al pasar de una muestra a la otra, el visitante, al menos el visitante sin prisa, pudo darse cuenta de que no se hallaba frente a una acumulación de informaciones convencionales y de estímulos emotivos apenas episódicos, sino que más bien iniciaba el descubrimiento de un mundo en el que le era posible vislumbrar el origen de su propio mundo actual, tal como cuando afloran lejanas impresiones desde el inconsciente. Incluso los que no podían o no querían disfrutar de la espléndida colección constituida por los cinco volúmenes del catálogo,<sup>3</sup> podían utilizar una guía breve y también las informaciones audiovisuales, en cuatro idiomas, ofrecidas con gran pericia técnica por el laboratorio de la *Enciclopedia Italiana* para ilustrar los grandes temas de cada una de las muestras en las sedes respectivas.

Un problema de difícil solución y que en realidad sólo fue resuelto en

2. Los organizadores de cada una de las exposiciones mencionadas fueron, respectivamente, Luciano Berti, Paola Barocchi, Franco Borsi, Ludovico Zorzi, Paola Galluzzi, Paola Zambelli, Leandro Perini, Giuseppe Pansini y Arnaldo D'Addario.

3. Los cinco volúmenes del catálogo estuvieron a disposición del público desde los primeros días de la exposición. Los primeros cuatro volúmenes fueron publicados por Editorial Electra, de Milán, y por las editoriales florentinas Centro D, Alinari y Scala: I. *La primacía del dibujo*; II. *Palazzo Vecchio: mecenato y colecciones de los Médicis*; III. *Poder y espacio* y *El escenario del príncipe*; IV. *La corte, el mar, los mercaderes*, *El renacer de la ciencia*, *Edición y sociedad*, *Astrología, magia, alquimia*. El quinto volumen, *La comunidad cristiana florentina y toscana en la dialéctica religiosa del siglo XVI*, fue publicado por Editore Becocci en Florencia.

algunas de la muestras fue el del idioma de los carteles e indicaciones, que en algunas de ellas, esencialmente didácticas, como la de Forte di Belvedere o las de Orsanmichele, eran especialmente numerosas e importantes para la comprensión de los objetos. De manera similar a lo que había ocurrido por ejemplo, en la 15.ª Exposición del Consejo de Europa, realizada en Berlín en 1977, donde la utilización exclusiva del idioma alemán en los amplios carteles de presentación constituía una dificultad real para el visitante extranjero corriente, también en algunas secciones de la exposición florentina se sintió esa incomodidad y a veces fue señalada por el público. Lo extenso de las leyendas impidió que quedara espacio para una posible presentación por lo menos en inglés. Era una especie de dilema: o bien sacrificar la claridad y la riqueza de la explicación, o bien renunciar a la traducción. Por cierto que esta dificultad merece ser estudiada para que se halle una solución mejor en las próximas exposiciones del Consejo de Europa.

En cuanto al segundo peligro, relativo a la organización y al aspecto museográfico, ciertamente podría haber sido grave, tanto para el visitante como para el organizador, en una ciudad de vastas dimensiones como Londres, París o Roma, pero prácticamente no se hizo sentir en Florencia. Más aún, la ocasión permitió que en un radio de pocos centenares de metros (excluyendo la subida al Forte di Belvedere, espléndida desde el punto de vista panorámico), el propio centro histórico florentino se convirtiera en parte integrante de la exposición, donde Florencia, ciudad única en el mundo, era el objeto más cargado de sentido. La ubicación de las diversas secciones expositivas en los palacios históricos de la ciudad, además de disminuir ciertas complicaciones en materia de organización, puso de relieve la pertenencia histórica común de los recintos y de los objetos expuestos.

### *Ideologías y críticas del poder*

Resultaría por cierto apresurado y superficial designar la exposición simplemente como la exposición del manierismo (cosa que, por otra parte, ya ocurrió en 1956),<sup>4</sup> aún cuando el manierismo constituyese el aspecto más típico y marcado de esa atmósfera cultural. Fue precisamente el rótulo de manierista el que, con carácter de código, demostró la conveniencia de establecer una doble articulación en la lectura de esa unidad global propuesta en la exposición: por una parte la "ideología del poder" y, por la otra, la "crítica del poder".

En la muestra consagrada a la *Primacía del dibujo*, la línea serpenteante, la estilización neogótica de las figuras, la eliminación de la perspectiva y la preferencia de un fondo plano y oscuro, en la palia de San Miguel Visdomini, de 1518, presentaron a un Pontormo liberado finalmente de la influencia de los *sfumato* de Leonardo,<sup>5</sup> y de la atmósfera vaporosa y aun monumental de Andrea del Sarto. El distanciamiento del clasicismo renacentista, por lo tanto, adquiere un significado primordial en ese fenómeno de inquietud religiosa y moral que, partiendo del puritanismo de Savonarola, y atravesando el clasicismo problemático de Miguel Ángel, se acerca a la metafísica de Pontormo. Pero en Bronzino, tal como se puede apreciar en el retrato de Martelli, el dibujo se convierte en vehículo de una elegancia sofisticada, en reflejo documental del mundo de la corte, al punto de llegar a ser el modelo para el grabado de los retratos de los Médicis, expuestos en la muestra archivística de Orsanmichele.

Es indispensable aludir ahora a la muestra del Palazzo Vecchio sobre el mecenato de los Médicis, que, a través de los tapices de la serie de José, realizados entre 1546 y 1552, junto con otros productos profusamente expuestos de la manufactura florentina y flamenca, confirma de manera acabada esa convergencia de movimientos excéntricos y complicados, de aristocracia e intelectualismo, conjuntamente con la ornamentación y el mobiliario de la corte.

Incluso Pontormo, como lo había hecho Rosso Fiorentino (de 1532 a 1535) en Fontainebleau, parece moderar, en algunos de los dibujos expuestos, su áspera tensión crítica, en un breve trazado técnico.

Por voluntad expresa de Cosme I, en Florencia el arte se subordina al poder y desaparece el resto de espiritualidad ansiosa y rebelde que Miguel Ángel había

La convergencia de movimientos complicados: detalle de un tapiz, Palazzo Vecchio. (Foto: Scala Editrice, Florencia)



4. La segunda exposición del Consejo de Europa, realizada en Amsterdam en 1956, fue *Los tiempos del manierismo, desde Miguel Ángel hasta El Greco*.

5. *Sfumato*: Leonardo da Vinci y Giorgione fueron los exponentes más renombrados de esta forma "perfecta" de pintura, que lograba "transiciones suaves e imperceptibles entre los tonos de los colores, como el humo que se disuelve en el aire" (*Oxford Companion to Art*). [Red.]

transmitido a sus continuadores más inmediatos. Dos ejemplos de tal situación, en la muestra del Palazzo Vecchio, son el dibujo de Ammannati para la fuente de Neptuno, y el de Giambologna para la fuente del jardín de los Boboli.

En diversos contextos, de toda la exposición resultó evidente la superación del concepto de artista genio en provecho del de técnico de las imágenes, constructor de aparatos escénicos y de monumentos ceremoniales. En la Florencia de los grandes duques, la rica arquitectura de lo efímero es por cierto también la expresión de un poder que busca los signos del propio prestigio en las supraestructuras de las redes diplomáticas y de la gloria militar, algo que es imposible de imaginar en el contexto histórico actual, donde, en cambio, era manifiesta la incapacidad de la pequeña Toscana para mantenerse a la par de los grandes estados nacionales en un contexto europeo de problemas económicos y políticos que la trascendían. Así también se explica el componente de exquisito hedonismo que marca a la Florencia de los Médicis, y la mutación fundamental de estructura y de función que sufren las mismas tipologías tradicionales de la arquitectura y de las artes plásticas en una nueva iconología del espacio urbano. Las estatuas perdieron amplitud, solidez y monumentalidad, los volúmenes cedieron a los ritmos lineales y a las superficies delicadas de los bronce dorados o de los mármoles lisos, tal como pudo observarse en algunos sectores de la muestra del Forte di Belvedere.

El valor decorativo de la escultura vuelve a hallarse en estrecha complementariedad con la arquitectura. La escultura es para la ciudad lo que los muebles para una casa: en forma de friso o de arabesco, con contornos suavemente ondulados o agitados en la vibración capilar de una materia más pintoresca que plástica. Por lo tanto, resultó realmente oportuna la exhibición en el Palazzo Vecchio de una escultura de caracteres neohelenísticos cada vez más minuciosa y detallada en los temas, desde el *Angelote con delfín* de Verrocchio hasta el *Esopo* de Tribolo, e igualmente frágil y preciosa en los materiales, desde la terracota hasta el mármol coloreado, la plata, el bronce dorado. El vasto fenómeno del mecenato, en la misma función dispensadora de prestigio, se vincula con el coleccionismo: el acopio precioso de esculturas etruscas, que antes de 1560 precede al de la griega y la romana, no oculta el intento de legitimar la profundidad histórica de la Toscana-Etruria. Desde este punto de vista resulta justificada la decisión de exponer en la Sala dei Cinquecento el *David-Apolo* de Miguel Ángel, a pesar de que hubiera sido destinado originariamente para Baccio Valori, enemigo de Cosme I.

El visitante confirma una vez más el carácter decorativo de la escultura manierista en la parte de la exposición *Poder y espacio* que se intitulara *Lo efímero y el jardín: el teatro de la ciudad y el teatro de la naturaleza*. Aquí se exhiben las tipologías de la villa, el jardín y la fuente, espacios reservados a la privacidad del príncipe y de la corte, diseñados como una especie de caprichosa e imaginativa escenografía, como se puede ver del testimonio de varios grabados de proyectos para desfiles triunfales de los soberanos por las calles de la ciudad.

## Arte y alquimia

El retorno a las propias fuentes de la escultura florentina del Renacimiento, a Ghiberti y a Donatello, gracias a una feliz intuición del organizador, permitió mostrar de qué manera, a una distancia de poco más de un siglo, el pasaje al poder privado implicó un desplazamiento, en materia de función más que de valor, dentro de la técnica escultórica: la irrupción de la materia en la figuración y su convergencia en el fenómeno alquímico.<sup>6</sup>

En el Palazzo Vecchio se demostró esa transformación con muchos ejemplos seleccionados cuidadosamente, cuyo epicentro simbólico y cuya referencia iconológica, también en relación con el arte de las mansiones y los jardines, fue el *studiolo* de Francisco I.

En el *studiolo*, situado en el centro del palacio como oscura morada de los elementos y lugar esotérico de aislamiento, los materiales preciosos, los lapislázulis, las porcelanas, los oros esmaltados, et ónice, los cristales, las piedras duras

6. "El ebanista, el orfebre, el tallador de diamantes, el escultor, incluso el arquitecto cuando decora, tienen la obsesión casi alquímica de transformar, de metamorfosear", observaba Battisti.

El epicentro simbólico del poder: *Studiolo*  
del Duque Francisco en el Palazzo Vecchio.  
(Foto: Scala Editrice, Florencia)

Sala dei Cinquecento, Palazzo Vecchio.  
(Foto: Scala Editrice, Florencia)

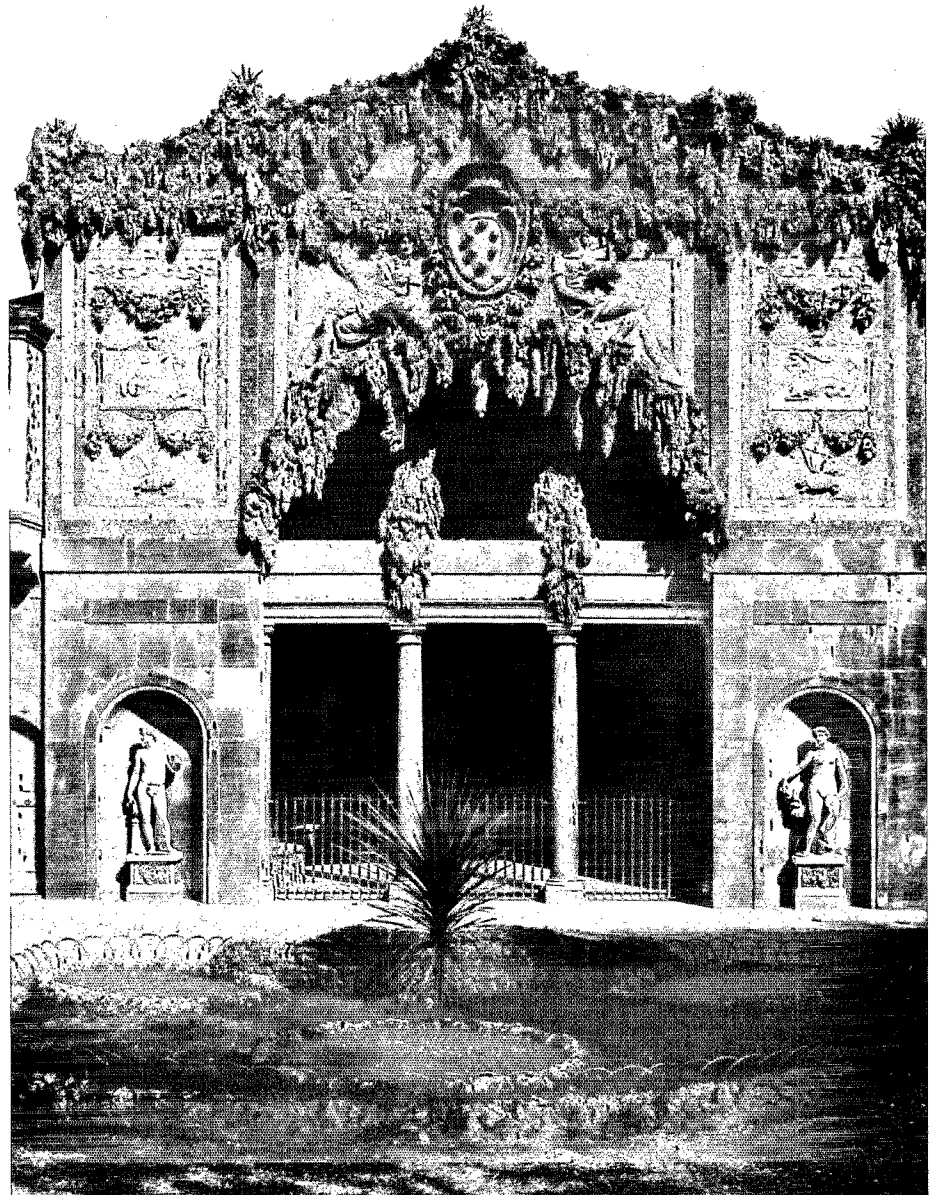


(uno de los capítulos más ricos y sugestivos de la exposición) aparecen en su esplendor secreto, portadores de un sentido arcano e indescifrable de la vida prisionera de las fuerzas ocultas. Es la dimensión solipsista y saturnina la que nos remite al tema de la relación melancolía-alquimia, ejemplificado en algunas estampas de Durero, expuestas en la muestra *Astrología, magia y alquimia* (en el Istituto e Museo di Storia della Scienza), tales como *Melancolía I*, símbolo de la introversión del artista, y la *Bruja sobre el macho cabrío*, cabalgata al revés, juego de azar, apuesta contra la naturaleza que habrá de superarse y sublimarse tanto en el procedimiento alquímico como en el arte.

En el bronce de Giambologna para la fuente del Laberinto en la Petraia, Florencia aparece representada enjugando de sus cabellos el agua del Arno y del Folterone. El agua es el símbolo de la vida (como en la Venus de Botticelli): tal es la alegoría celebradora de la ciudad. Pero la animación orgánica, con una vasta utilización de figuraciones zoomorfas (peces, delfines, monstruos marinos) está presente en muchas otras obras, sobre todo de Tribolo y de Montorsoli.



Arte y alquimia: el tema del descenso a las profundidades de la tierra, con las grutas y las cavernas. Fachada e interior de la gran gruta en los jardines Boboli, obra de Bernardo Buontalenti. (Foto: Scala Editrice, Florencia)



7. Como lo señala Marcello Fagiolo en el catálogo, "el redescubrimiento de la gruta en el siglo XVI, más allá de la moda festiva, volvió a sacar arquetipos significativos vinculados con la matriz germinal, la Madre tierra y el núcleo secreto de la materia (la Venus cósmica en la última cámara de la gran gruta del jardín de los Boboli), que se revela al cabo de un itinerario ctónico de muerte y resurrección, vigilados por los amenazadores guardianes de la entrada (Polifemo y los gigantes de los Orti Oricellari) y cubierto con pruebas iniciáticas (la gruta de Pratolino que se derrumba)".

8. Un extraordinario trabajo de Sir Roy Strong, actual director del Museo de Victoria y Alberto, en Londres, documenta ampliamente estas ocasiones festivas, destinadas a exaltar la grandeza de las dinastías reinantes. Este libro, titulado *Splendor at court — Renaissance spectacle and the theater of power* (Boston, Houghton Mifflin Company, 1973), señala que "el surgimiento gradual de los Médicis como dinastía gobernante se debió mucho a una política artística deliberada, que se exteriorizaba en los largos ciclos de frescos, en los palacios y mansiones glorificando acontecimientos en la historia de la familia, en la construcción de monumentos públicos y estatuas en su honor, y en la organización de espléndidas fiestas, en las cuales todo acontecimiento en la vida de la familia Médicis era presentado como si fuera de importancia universal" (p. 170). Para la entrada de Cristina de Lorena, el primer arco de triunfo "mostraba la fundación de Florencia por el triunvirato imperial de Augusto, Antonio y Lépido, la segunda fundación por Carlomagno, la unión de Florencia y Fiésole que habría de conducir al apogeo, todo esto en un lienzo de Alejandro Allori que representa Florencia y sus comunas dependientes. La ciudad estaba engalanada con un hábito regio, similar a los usados por los grandes duques, y su manto, bordado con el escudo de los Médicis" (*op. cit.*, p. 175). El segundo arco presentaba trabajos sobre la grandeza de los Médicis. [Red.]

Al tema vital, ascendente y dinámico del agua se opone el tema descendente, "ctónico", de la gruta y la caverna, con la correspondiente contraposición sensorial de lo liso y lo rugoso, cuyo efecto, más que racional, es directo y de participación.<sup>7</sup>

### *Esplendor en la corte*

En el grandioso aparato decorativo de la arquitectura de los Médicis del siglo XVI se desarrollan con amplitud dos géneros: los recorridos triunfales y el teatro, que durante todo el siglo XV apenas estaban presentes. En las muestras del Palazzo Medici Riccardi (*El escenario del príncipe*) y del Forte di Belvedere (*Poder y espacio*) puede observarse el estilo de las pomposas y narcisistas autocelebraciones.

Más que el arco de triunfo según la tipología romana, que constituía un elemento complejo, símbolo de prestigio y valor, en que se inscribían las figuraciones de un relato histórico, ahora predominan las fachadas enmarcadas por pilastras y cornisas, coronadas por nichos con las insignias de la familia, sobrecargadas de alusiones alegóricas y conmemorativas, como las que fueran erigidas para los esponsales de Ferdinando de Médicis y Cristina de Lorena, en 1589<sup>8</sup>, o en ocasión de la visita de Carlos V a Italia, en 1536, cuando Floren-



cia le diera una espléndida bienvenida, expresando así la sumisión total al poder supremo (*Dominus Mundi*). Para ello no se titubeó en modificar el trazado urbano, y fue así como se demolieron casas e iglesias, se abrieron calles y plazas, se restauraron ciertos edificios y se aislaron otros, todo para señalar la ruta que debía tomar el visitante imperial.

De igual modo que en lo relativo a la mansión y el jardín, el pasaje de la mitad del siglo xv a la mitad del siglo xvi marca un cambio radical en el recinto teatral. El paisaje del *bortus conclusus*<sup>9</sup> muestra una paulatina predominancia de la escena, primero como elemento del espacio lúdico, luego como espacio teatral propiamente dicho. Desde la segunda transformación del *bortus* del palacio de los Médicis de Via Larga en 1539, con motivo de los esponsales de Cosme I y Eleonora de Toledo, dicho espacio equipado con plateas, asientos y gradas para los espectadores, se tornó cada vez más específico en el sentido moderno, gracias a su funcionalidad autónoma. El teatro deja de ser privado, reservado y familiar para abrirse a un esparcimiento más amplio con el objeto de fortalecer el prestigio político, o tal vez, más exactamente, como una invitación no demasiado disimulada hacia lo imaginario y lo espectacular para aquellos que podrían sentir la tentación de oponerse a dicho prestigio.

En la base de este nuevo destino del teatro, hay una verdadera revolución en materia de técnica de la escena, efectuada por Vasari en el teatro de la Sala dei Cinquecento, que resultaba fantasmagórica por los efectos de luz que aumentaban desde el fondo de la sala hacia el escenario, y que se caracterizaba sobre todo por una innovación técnica de mucha importancia: los *periaktoi*, prismas rodantes que permitían rápidos cambios de escena.

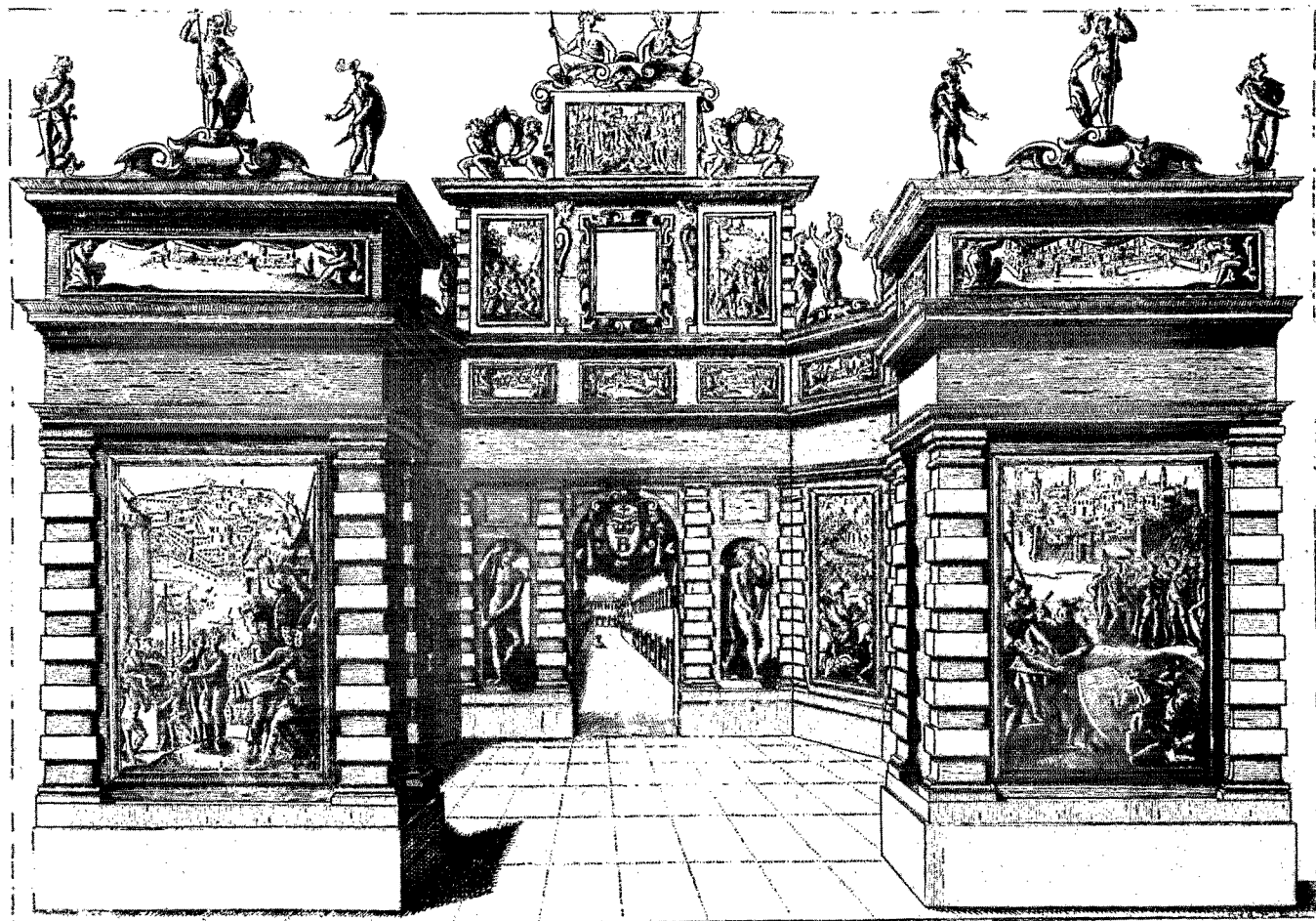
La muestra consagrada al *Escenario del príncipe* documentó profusamente el paso de la escena fija propia de Bastiano da Sangallo a la escena más flexible propia de Vasari y, por medio de diversos dibujos, ilustró la perspectiva escénica con dos puntos de fuga, a manera de dos triángulos situados en posiciones opuestas, que imitaban la bifurcación de las calles de Florencia. En efecto, esta relación obra como un nuevo plan escenográfico, exigido por la ampliación de la tipología del espectáculo, que ya no es sólo literario y musical, sino también acción (el torneo, la caza, la carrera de cuadrigas). El teatro pasó del espacio cerrado al abierto, a la plaza, como la de Santa Croce, representada en dos tapices del Palazzo Vecchio, que ilustran respectivamente un partido de pelota y la celebración de un torneo sarracénico.

Esa extensión del lugar teatral dentro de la ciudad se acentúa con la propia ciudad como teatro o ilusión, tal como lo demuestra la teatralidad implícita de las fachadas del siglo xvi (por ejemplo, la del Palazzo Pitti en los jardines Boboli) y de los *sfondati* horizontales que cumplen la función de paisaje, es decir, de “espectáculo de la naturaleza”, tal como las zonas verdes en forma de semicírculo de Ammannati, que derivan de la tipología del hipódromo.

La mezcla de lo artificial y lo natural, ya mencionada, tanto en los temas zoomórficos que invaden la escultura y las artes aplicadas, como en la cultura de los materiales, presente en todos los aspectos del arte, incluso en la pintura, bajo el denominador común de una matriz alquímica, se confirma, por consiguiente, en el espacio de la ciudad-espectáculo y del teatro.

La exuberancia plena, sobre todo en lo relativo a la obra de Vasari y de Buontalenti, de esa arquitectura de la “ficción” y del “como si” del nuevo teatro de la corte, constituye la espléndida aurora del teatro moderno y la expresión ejemplar de la política de los Médicis en lo que podríamos llamar la sociedad del espectáculo. En la Florencia y la Toscana de los grandes duques, donde los Médicis habían suprimido las antiguas libertades de las que aún se gozaba durante la época de su primer dominio cortesano, esos elementos dejan mucho espacio a lo lúdico y a lo espectacular, a las fiestas, a las procesiones, a los cortejos a través de las calles de la ciudad, regulados por ceremoniales fastuosos y rigurosos. Por lo menos es un mérito de los Médicis el haber establecido esa relación estrecha entre el espectáculo y el arte, cosa que no ocurrió bajo otras muchas formas bárbaras de tiranía.

9. El renacimiento italiano cambió el concepto del jardín (*bortus*). Los artistas se aplicaron a circundar las elegantes residencias de los ricos con fuentes, escalinatas de piedra, terrazas con balaustrada, todo situado en el marco de un paraíso encantado. Se buscaba sobre todo la ostentación pública, aunque los interiores fuesen pequeños, cerrados, y los jardines privados —*bortus conclusus*— no eran sino la continuación de los *bortus inclusus* medievales. En este contexto florentino, el paisaje del jardín se convirtió de “un tema de ascetismo religioso entre las superficialidades mundanas y aristocráticas típicas de esa cultura caballeresca, en un lugar de deleite que resultaba de la presencia de glorietas floridas, de plantas fragantes y de manantiales de agua” (Elvira Garbero, *Catálogo*, p. 309).



Exposición pública de la política cultural de los Médicis: el mítico progreso de la historia florentina. Arco de la ciudad de Florencia para la entrada de Cristina de Lorena en 1589. (Foto: Warburg Institute, Londres)

### *El poder y "las dos culturas"*

El mundo manierista del siglo XVI de los Médicis reflejó la oposición, o en cierta forma la *concordia discors* de dos culturas irreductibles, al menos en apariencia: la cultura hermética de los astrólogos, magos y alquimistas, y el nuevo espíritu científico, que se va afirmando, penosa pero firmemente, a lo largo de todo el siglo. Ambas fueron documentadas en las muestras de la Biblioteca Laurenziana y del Istituto e Museo di Storia della Scienza. La "concordia" entre ambas culturas reside en la necesidad de descubrir los "secretos" de la naturaleza, que se ha tornado extraña, y de sus fuerzas ocultas, para dominarlas o para defenderse de las mismas.

La edad del manierismo vivió de la oposición dialéctica de esas dos culturas: la cultura científica que privilegiaba el intelecto matemático y la cultura hermética que, en cambio, se apoyaba en el conocimiento participativo, es decir, en el mundo de las vivencias que sólo puede manifestarse y esconderse en el fondo inagotable de las palabras y los símbolos. Alejamiento y cercanía, claridad y oscuridad.

El alejamiento es el valor del intelecto matemático, es decir, de la ciencia moderna; la oscuridad de las "ciencias ocultas" constituye el precio de la cercanía, es decir, del árbol de la vida. Para resolver, o por lo menos para superar en cierta forma la oposición, surge y se impone paulatinamente el pasaje de una dimensión del conocimiento y de la especulación pura, característica del siglo XV, a una dimensión técnica, operativa y experimental: un pasaje de la



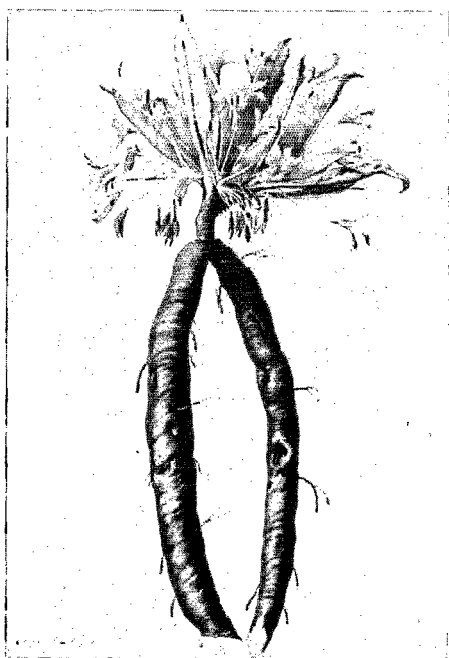
anatomía a la cirugía, de la *ars gymnastica* a la medicina, de la geometría y el cálculo a esa “técnica” de la construcción que está profusamente documentada (y que es una de las más interesantes de toda la exposición) en el arte de los tratados desde Francesco y Giorgio Martini hasta Leonardo y tantos otros, en la cartografía y en la óptica, que alcanzara su punto culminante en el telescopio de Galileo. En esa especie de enciclopedia expuesta en la sala de la Laurenziana, los ricos catálogos de plantas, hierbas y animales (son espléndidos los dibujos de plantas y animales realizados por Ligozzi), con los que nacen la botánica y la zoología modernas, están orientados hacia una tecnología de la farmacopea y de la terapia.

*La genealogía de los Aei*, dibujo de Giorgio Vasari para la carroza de una mascarada alegórica, Florencia, 1565. Departamento de dibujos y grabados de la Galería de los Uffizi. (Foto: Scala Editrice, Florencia)

### *La estructura social, económica y política*

No es por casualidad que el horizonte de la nueva tecnología se haya abierto en el contexto social, económico y político de Florencia, la Toscana y la Europa de la segunda parte del siglo XVI. El mundo del arte y el de la cultura se apoyan en la necesidad de una racionalización general de las estructuras organizativas y productivas que están en relación con las frecuentes mutaciones del orden político. Los Médicis realizaron un reacondicionamiento general del sistema vial, marítimo y terrestre, alteraron el curso del Arno, reestructuraron la ciudad y el puerto de Liorna a efectos de la comunicación internacional, reaprovisionaron fortificaciones que deseaban conservar como las de Basso y del Forte di Belvedere y demolieron otras como las de Radicofani, Montepulciano y Corto-

► *Visitación*, Pontormo. Carmignano, Parroquia de San Michele Vismomini. (Foto: Scala Editrice, Florencia)



Un precursor de la botánica moderna: Jacopo Ligozzi, dibujo científico. Departamento de dibujos y grabados de la Galería de los Uffizi. (Foto: Scala Editrice, Florencia)

10. El primer arquitecto militar de Cosme I, Giovanni Battista Belluzzi, insistió en la "relación que debía existir entre la maquinaria de fortaleza y la maquinaria de artillería", excluyendo rigurosamente todo elemento de tipo ornamental. Según él, "había nacido una nueva raza de técnicos especializados, de ingenieros militares", de "soldados formados según las nuevas necesidades del arte militar moderno" (Francesco Gurrieri, "Arquitectura de las fortalezas, de Toscana a Europa", *Catálogo*, p. 62).

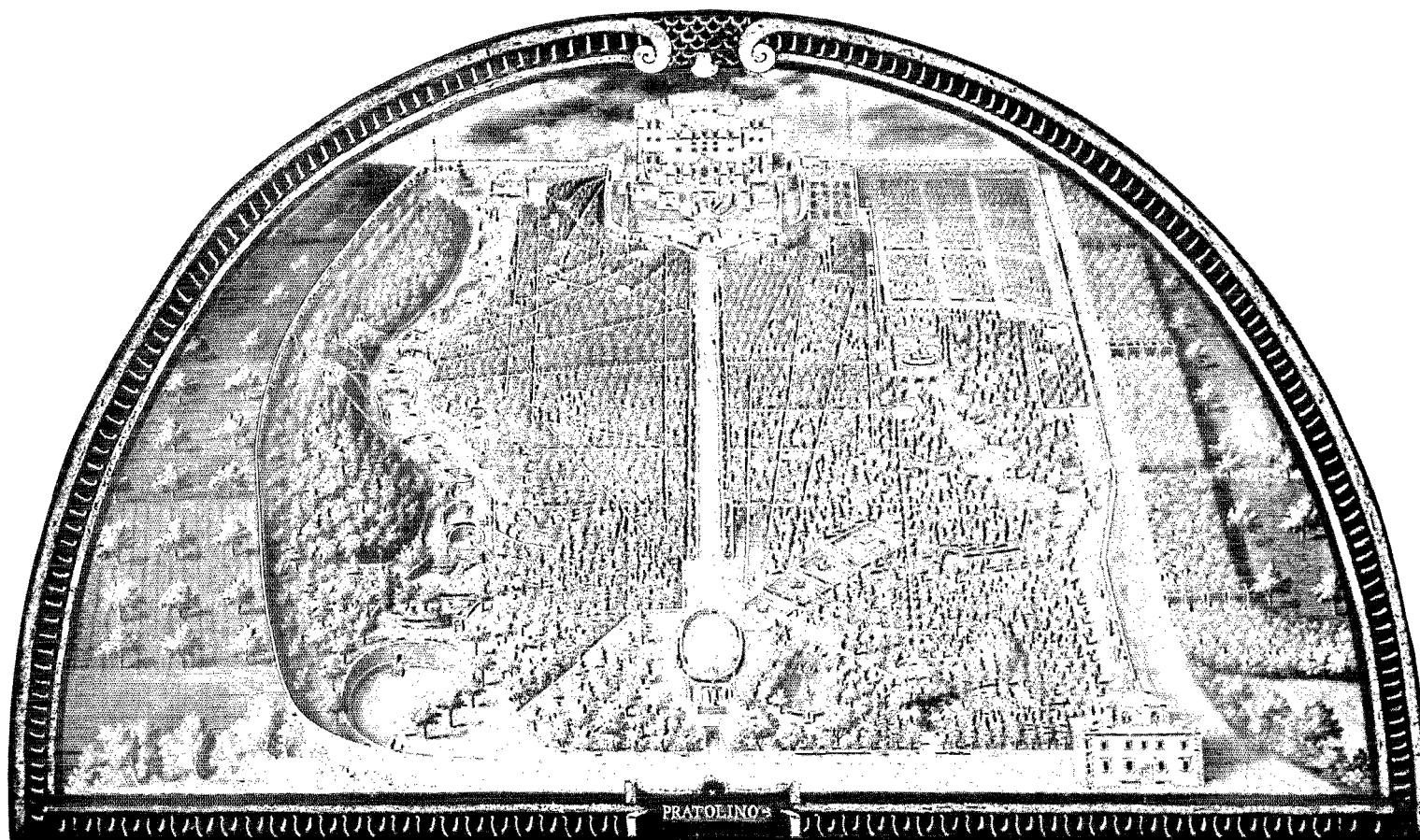
na, tal como se pudo ver en el *Album Warren* expuesto en la muestra de *Poder y espacio*.<sup>10</sup>

El marco de la historia política y diplomática, económica y social, pudo verse a través de la muestra titulada *La corte, el mar, los mercaderes*. Esta inmensa colección de valiosos manuscritos comienza con el diploma de Ferdinando da Silva de junio de 1535, confirmado solemnemente por el de Carlos V en septiembre del mismo año, en el que se legaliza que Cosme suceda al duque Alejandro: acto que engendra un largo recorrido de historia florentina y toscana, y que está caracterizado por una verdadera sujeción al dominio imperial. La serie documental sobre los episodios más importantes de dicha sujeción fue completada con indicaciones preciosas, no sólo sobre las vicisitudes de sus relaciones con Francia, sino también sobre la consolidación progresiva y firme del reino de Inglaterra, a pesar del poderío español e, indirectamente, de la propia Florencia de los Médicis. Pero también en este caso el aspecto iconográfico constituyó un vínculo intrínseco entre el testimonio documental y el arte, y, por lo tanto, se justifica plenamente que esta muestra esté junto con las demás de la exposición. Pruebas más que convincentes de ello fueron la rica colección de medallas, los retratos de penetrante fuerza pictórica, como los de Pío V y de Cosme I, los cuadros históricos, a menudo con ciertos matices hagiográficos, como los de Vasari, Possignano y Allori, los grabados, a veces de un denso verismo, como el de la batalla de Lepanto por Chrieger, otras veces con acentos visionarios, como los del ciclo conmemorativo de Ferdinando I, realizados por Callot. Gracias a la presencia de altos valores gráficos e ilustrativos ocurrió lo mismo en la segunda muestra de Orsanmichele, dedicada al tema *Edición y sociedad*, que presentó una reconstrucción ideal de la biblioteca del príncipe en el siglo XVI de los Médicis conjuntamente con otros temas de la historia del libro, en un marco de exquisita técnica escenográfica, obra del arquitecto Gio Pomodoro.

Por último, el tema religioso —otro aspecto, y no el menos importante, del tema social— fue ilustrado con documentos de archivo abundantes y oportunos, y con una luminosa elección de expresiones artísticas —desde la *Pietà* de Miguel Ángel, de Santa Maria del Fiore, hasta la *Visitazione* de Pontormo y los crucifijos de Giambologna— en la muestra titulada *La comunidad cristiana, florentina y toscana en la dialéctica religiosa del siglo XVI*, en la iglesia de Santo Stefano al Ponte. En la tenue relación de convergencia y divergencia entre cultura y poder, el tema resulta particularmente complejo en la Florencia del siglo XVI y se presenta con un marcado carácter de alternativas enfrentadas: desde los residuos *piagnoni* (lamentadores), por una parte, hasta las confluencias artísticas por la otra; desde las iniciativas de los grandes duques encaminadas a sostener los aspectos autoritarios de la Contrarreforma, hasta las actividades caritativas de solidaridad popular de las órdenes religiosas nuevas y antiguas, así como de las asociaciones o confraternidades laicas. Hay una censura del poder y una exigencia de conducta moral, como las que se advierten en el *Diario* de Ardití y en los *Diálogos* de Brucioli, que condenan el mundo de Cosme I y los signos de involución decadente de la dinastía de los Médicis, pero al mismo tiempo hay una carta significativa del mismo Cosme I al cardenal Giulio Ascanio Sforza di Santa Fiora, con fecha 26 de agosto de 1558, en la que se reprueba el relajamiento de las costumbres eclesiásticas. La majestad de la corte en la fastuosidad y esplendor del arte se une a la de la institución eclesiástica gracias al desarrollo, estimulado por el gran duque, de la solemnidad del aparato litúrgico y al boato cada vez mayor de los ornamentos sagrados en el Duomo y en las iglesias principales de Florencia.

Los Médicis también alentaron por medio de un decreto específico de Cosme, del 28 de noviembre de 1564, la aplicación de las decisiones del Concilio de Trento tanto en el plano de la renovación de la devoción, como más tarde, en el de la instrucción catequística. Pero también en este caso la ideología del poder se manifiesta "en la vigilancia policial ejercida por un régimen tan duro como el de los Médicis, dispuesto a ver en las expresiones de disensión religiosa la temida manifestación del disenso político" (Arnaldo D'Addario). El elevado número de sentencias de la Inquisición, documentadas en esta





El jardín toscano, asociación extravagante de reglas y de caprichos: "lunette" con una vista de Pratolino, obra de Giusto Utens. Museo de Firenze Com'era, Florencia. (Foto: Scala Editrice, Florencia)

recopilación de archivos, constituye un ejemplo claro y demostrativo de todo ello. Como por otra parte también lo es, y en un horizonte inspirado de una manera muy distinta, la documentación sobre la renovada vitalidad religiosa de muchos sectores de la comunidad florentina y toscana.

### *Florencia en Europa*

Las finalidades específicas de la exposición no se habrían alcanzado si no se hubiese presentado el horizonte europeo en que se situó el arte del siglo XVI de los Médicis. En efecto, esta presentación puso en evidencia no sólo la influencia florentina y toscana en Europa, sino también los intercambios recíprocos. Por ejemplo, en lo relativo a España, en la obra de escultores como Jacopo Fiorentino y Pietro Torregiani se ve claramente la influencia de características locales, desde la emoción popular y un poco teatral del primero hasta los moldeados de estructura formal y verismo esencial del segundo. Por otra parte, el palacio de Carlos V, en Granada, está "articulado como una variación sobre temas de Bramante", según las palabras de Roberto Pane, y revela su dependencia de las normas toscanas. (En los problemas de su construcción tal vez tampoco se olvidaron las opiniones expresadas de la Academia Florentina del Diseño, consultada explícitamente en 1567 por los expertos de la corte de España). También fue significativa la documentación en lo concerniente a la enorme influencia italiana en Francia, al punto que, según André Chastel, en ese momento comienza en Francia la historia del arte moderno: nos referimos a la serie de artistas italianos que fueron llamados por la corte francesa y a la realización de la gran galería de Francisco I en Fontainebleau, "dentro del espíritu de una unión inextricable entre las artes hermanas, la pintura, la escultura y la arquitectura". Sobre todo Rosso Fiorentino y Primaticcio constituyeron una escuela en materia de manierismo europeo, por la gran originalidad decorativa de sus grotescos en estuco coloreado.

El jardín a la italiana es imitado en todo el imperio, como lo demuestran las hermosas fotos de la Grottenhöf en la Residencia de Munich, y del Neugebäude,

para cuya construcción el emperador había llamado a numerosos artistas italianos, entre otros Giovanni Salustio Peruzzi, Tiburzio Spannocchi y Giovanni Gargioli. La visión del *hortus Palatinus* de Heidelberg, en su repartición cuadrangular y en el recorte de las matas extrañamente apoyadas contra la montaña cubierta de bosques, recuerda la asociación extravagante entre la regla y el capricho que caracterizaba a Pratolino, mientras los *graffiti* y los grotescos del patio del castillo de Ambras, en Austria, indican la difusión del manierismo italiano teorizado por Vasari.

### Metodología

Sobre todo en una exposición como ésta resultaba necesario elegir una metodología que permitiera la lectura de un conglomerado geográfico y humano en todos sus aspectos. En las muestras se dedicó un gran espacio al grabado, con un objetivo específico: más que como técnica artística con un fin en sí misma, se lo presentó como un instrumento de reproducción y vehículo de transmisión social de las imágenes, y se destacó el significado comunicativo y lingüístico del fenómeno artístico. Se destacó el brillo de los caracteres formales urbanísticos, arquitectónicos y plásticos desde Florencia hacia Toscana. El contexto europeo fue mostrado con el fin de ofrecer visualmente el amplio espectro histórico-geográfico de los temas ilustrados en el mundo de los Médicis. Particularmente en lo relativo a la presencia monumental y viviente del arte en Florencia, se quiso que la muestra dejase una huella histórica y se le restituyó al Palazzo Vecchio su función esencial de “contenedor” de obras de arte, la misma función que le había sido atribuida por los grandes duques. Es obvio que ello implicó una serie de trabajos cuidadosos y de gran responsabilidad museográfica, además de pacientes y minuciosas investigaciones en los archivos. Así se recuperó un número considerable de tapices preciosos, que fueron confiados a un laboratorio de restauración que se creara expresamente durante la fase de preparación de la exposición.<sup>11</sup> Se planteaba un problema particular por la inaccesibilidad de muchos sectores del Palazzo Vecchio, ocupados por oficinas de la administración municipal y algunos otros organismos públicos. Después de varias investigaciones en los archivos, se hicieron sugerencias que fueron recibidas con generosidad por las autoridades municipales y ello permitió la reconstrucción de la Sala dei Cinquecento tal como era a fines del siglo XVI.

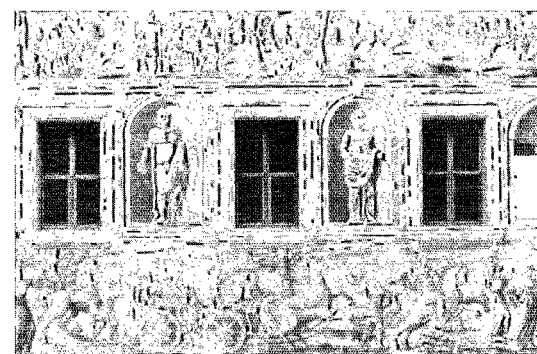
Las otras sedes de las muestras también plantearon problemas particulares. En el Palazzo Strozzi fue necesario instalar nuevamente un equipo contra incendios, lo que se realizó de acuerdo a los proyectos tecnológicos de los mejores expertos italianos en la materia. En otros palacios los ambientes más expuestos a las variaciones térmicas y lumínicas exigieron la instalación de aparatos reguladores y un constante control especializado.

Una tarea de suma importancia, dada la afluencia excepcional de los visitantes, hizo necesaria la vigilancia constante. La designación de un número considerable de guardianes —unos 185 sin contar los que ya trabajaban habitualmente en algunas sedes—, para asegurar su presencia en todos los ángulos de las salas de exposición, constituyó uno de los mayores gastos del comité de organización. Pero no fue inútil, porque ninguna exposición y ninguna de las casi 3 500 piezas expuestas sufrió daños o perjuicios durante el período de más de seis meses en que la exposición estuvo abierta al público, no obstante una afluencia de visitantes —entre los cuales, muchas escuelas— que en algunas semanas llegó a un promedio casi inconcebible de 15 000 por día.

### Un éxito enorme

El comité de organización tampoco había osado prever ni esperar un número tan elevado de visitantes —que llegaron a constituir una verdadera multitud, sobre todo en los primeros tres meses y en los últimos cuarenta días— porque desde el comienzo se había resistido a los recursos fáciles de divulgación, o como suele decirse aleatoriamente, de promoción masiva, y se había elegido el camino de un estricto criterio científico en la organización de la exposición. El

Difusión del manierismo italiano: *graffiti* y pinturas grotescas en el patio del castillo de Ambras, Austria. (Foto: Scala Editrice, Florencia)



11. Como lo indica Paola Barocchi en el catálogo, fue posible reconstituir, “no sólo la composición de series famosas, como la *Historia de José*, de Bronzino, o las series grotescas de Bachiacca, sino la situación y el destino originales. De esta manera se pudo elaborar un inventario de los tapices existentes en la corte de los Médicis en el siglo XVI, y esto permitió que se recobraran valiosas piezas, que aún en la actualidad se encuentran en lugares variados (la mayoría en edificios representativos, como prefecturas y embajadas)”.

público —aproximadamente un millón y medio de visitantes según los cálculos más estrictos— respondió evidentemente de manera positiva. Constituyó la cifra más alta alcanzada por las exposiciones del Consejo de Europa. Después de tantas formas de degradación de la cultura, a través de la curiosidad que favorece la evasión, o de la propaganda ideológica, el público, hoy más que nunca, quiere que se respete su inteligencia.

La exposición despertó un enorme interés también en la prensa, especializada o no, y en los grandes medios de difusión radiofónica y televisiva de nuestro país y de muchos otros en todo el mundo. La recopilación de las fotocopias de aproximadamente un millar de artículos aparecidos en la prensa, compuso ya dos gruesos volúmenes, y eran sólo referentes a la primera parte de la muestra. La ceremonia de apertura, en presencia del presidente de la República Italiana y de las más altas autoridades del Consejo de Europa y de las comunidades europeas, fue transmitida en Eurovisión. La RAI (Radiotelevisión italiana) transmitió en todas sus redes y canales informaciones y comentarios sobre los temas de nuestras exposiciones. Las radioemisoras y los canales de televisión italianos privados, y las principales redes nacionales europeas transmitieron y vendieron a muchos países diversos programas importantes sobre la muestra.

Pero ciertamente, los resultados más concretos en el plano científico son los que derivaron de la vasta variedad de investigaciones realizadas durante la larga fase de preparación por un gran número de expertos, a menudo bastante jóvenes. Los cinco volúmenes del catálogo, resultado de esas investigaciones y de otras para las cuales ésta significó una nueva etapa o un paso concreto adelante, constituyen una contribución de valor excepcional para el progreso de los estudios sobre el siglo XVI de los Médicis y de Europa, y sobre el nacimiento de la cultura moderna. Los especialistas no podrán dejar de tenerlos en cuenta y los eruditos hallarán en ellos una mina de informaciones y de ideas llenas de interés.

Numerosas instituciones culturales en Florencia, en Italia y en el extranjero, aprovecharon la ocasión ofrecida por la exposición para fomentar ciclos de conferencias, presentaciones y seminarios especializados sobre los diversos temas relacionados con ella o propuestos por ella. Para algunas muestras se han abierto perspectivas halagüeñas en lo relativo a su exhibición permanente en importantes museos italianos, europeos y norteamericanos, mientras que todavía resuena el eco mundial que tuvo el Seminario Internacional de Estudios, organizado por el comité sobre el mismo tema general de la exposición.<sup>12</sup> No menos interés despertó entre los especialistas la convención-seminario organizada por el Istituto di Storia dell'Architettura e di Restauro de la Universidad de Florencia, el cual preparó, especialmente para las escuelas italianas y europeas, una obra en tres pequeños volúmenes, compuesta de diapositivas seleccionadas entre las obras expuestas con un comentario en italiano y en inglés.

No debemos dejar de referirnos a la influencia que la exposición ejerció en el campo editorial. En los anaqueles de las librerías florentinas e italianas aparecieron de manera rápida e inteligente numerosas reediciones y nuevas publicaciones de obras importantes sobre el mundo de los Médicis. En Italia, en forma intuitiva y espontánea, muchas personas hablan de 1980 como del año de los Médicis. No se trató de la celebración de un aniversario o de un centenario previsto en el calendario de las grandes fechas de la liturgia cultural y de su ceremonial más o menos reiterativo. Fue el resultado de una idea que se convirtió en proyecto de una vasta colaboración para que la cultura se extendiese como fundamento civil de los individuos y de las naciones. No creo que resulte inmodesto pensar que el Consejo de Europa y las fuerzas políticas, sociales y religiosas que éste logró movilizar en torno de esa idea hallarán en los resultados de la exposición un motivo concreto de reconocimiento y de impulso para su propia función histórica.

[Traducido del italiano]

12. Las actas del Seminario de Estudio aparecerán en 1981.



*El retorno  
y la restitución de los  
bienes culturales*

Detalle del mango de un espantamoscas  
(islas de la Sociedad), perteneciente a la  
colección Hooper.  
(Foto: Museo de Tahití y de las Islas)



## El Comité Intergubernamental: mecanismos para un nuevo diálogo

SALAH STÉTIÉ

Escritor libanés, poeta y diplomático, nacido en Beirut en 1929. Licenciado *ès-lettres* de la Universidad de París; asistió también a la *École des Hautes Études*, *École du Louvre*. Profesor de francés y de literatura comparada en escuelas secundarias e institutos universitarios del Líbano. Redactor en Jefe de *L'Orient Littéraire*, un semanario cultural; presidente de la sección libanesa de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Consejero cultural en embajadas libanesas de Europa occidental (1962-66). Desde 1966 es delegado permanente del Líbano ante la Unesco. Ha realizado numerosos estudios y artículos sobre el arte y la poesía contemporánea. Autor de varios libros de ensayo y de poesía. Presidente electo del "Comité Intergubernamental para fomentar el retorno de los bienes culturales a sus países de origen o su restitución en caso de apropiación ilícita", en 1980.

*Uno de los números de Museum (vol. XXXI, n.º 1, 1979), fue enteramente dedicado al problema del retorno y la restitución de los bienes culturales. El Comité intergubernamental para fomentar el retorno de los bienes culturales a sus países de origen o su restitución en caso de apropiación ilícita celebró su primera sesión en París, del 5 al 9 de mayo de 1980, despertando un interés considerable. La reunión contó no sólo con la asistencia de diecinueve representantes de los veinte países que revisten el carácter de miembros, sino también con la de observadores provenientes de treinta y siete Estados Miembros de la Unesco, y de las organizaciones intergubernamentales y no gubernamentales (entre las cuales se encontraba el ICOM). El otoño pasado, cuando el Comité rindiera su informe a la 21.ª reunión de la Conferencia General de la Unesco, reunida en Belgrado, el escritor, poeta y diplomático libanés Salah Stétié, que ocupaba la presidencia de dicho Comité, hizo una extraordinaria presentación ante la asamblea de delegados de las conclusiones intrincadas y cargadas de emoción a que se había llegado. La líneas que siguen son una versión condensada de sus palabras.*

*Museum espera poder continuar informando a sus lectores sobre la evolución de este tema, que concierne fundamentalmente a los profesionales del museo de todo el mundo. Su colaboración es por lo tanto indispensable para "crear un clima de comprensión mutua y de solidaridad internacional", como lo establece el Comité en una de sus recomendaciones, cuyo texto figura al final del presente artículo.*

### *Algunas lecciones extraídas de la primera reunión*

Uno de los puntos esenciales destacados por los países desposeídos del tercer mundo fue la circunstancia de que dichos países, en la mayoría de los casos, carecen de la información indispensable sobre los objetos testimonio de su cultura que se encuentran dispersos por todo el mundo, en colecciones públicas y privadas. Por ello, una de las principales reivindicaciones se refiere a la elaboración de inventarios destinados a identificar y clasificar estos bienes. Esta tarea debería poder realizarse con la colaboración de especialistas del país o de los países interesados y con la ayuda de organizaciones no gubernamentales expertas en la materia, como es el caso del ICOM.

Igualmente se ha puesto de manifiesto la necesidad de una contribución internacional, en aras de crear las mejores condiciones para la recepción de estos bienes, sobre todo en los países que carecen por completo de ellas, y la conveniencia de agotar los esfuerzos posibles para formar, en estos países, a los especialistas necesarios que se encarguen, bajo todos los aspectos, de los bienes culturales valiosos que se encuentran en el país o que deban ser devueltos al mismo.

Los estados poseedores de bienes culturales procedentes de otros países plantean a menudo la objeción siguiente: las legislaciones nacionales no los autorizan a ejercer presiones sobre los poseedores privados de bienes culturales; así se encuentra que grandes museos, como por ejemplo el Museo Británico, no dependen de las autoridades nacionales, y, por consiguiente, no se hallan sujetos a las decisiones del Estado o a las políticas que éste pone en marcha. Esta objeción es evidentemente pertinente y puede ser esgrimida para obstaculizar, desde el principio, cualquier reclamación y todo proceso de restitución; es por ello que el Comité ha solicitado a los estados que se encuentran en esta situación, comenzar a tomar medidas para adaptar sus legislaciones nacionales y reglamentos en la materia, con miras a buscar una solución al problema.

Igualmente el Comité ha insistido en la importancia de reforzar y mejorar la legislación y los reglamentos destinados a impedir el tráfico ilícito de bienes culturales, el cual, desgraciadamente, continúa ejerciéndose en gran escala en todo el mundo. Paralelamente con estas medidas, debería iniciarse una campaña de sensibilización del público sobre la importancia de la propiedad cultural; este proceso de toma de conciencia podría ser una contribución apreciable en aras de liquidar el tráfico ilícito de tales bienes.

Debo mencionar aquí que un Estado Miembro del Comité, apoyado por otros Estados Miembros, estimó que, aun cuando se reconocía la primacía del principio de restitución y de retorno de los bienes culturales, convendría prever el establecimiento de un principio conexo, en cierta manera subsidiario: el de la compensación; o dicho de otro modo, que todas las veces que, por una razón u otra, no pueda tomarse el camino de la restitución, el estado requirente debería poder obtener del estado poseedor, que ha adquirido ese bien ilícitamente, una compensación consistente en otro bien cultural perteneciente a la tradición de este último estado; el valor cultural de este bien, más que el material, debería ser equivalente al del objeto retenido. No obstante ello, la mayoría de los Estados Miembros del Comité consideraron que, por hallarse en su fase preliminar el procedimiento internacional relativo a la restitución de los bienes culturales, era conveniente insistir prioritariamente en la confirmación del principio de restitución y tratar de evitar, aunque se hiciera con la mejor intención, todo lo que pudiera crear el riesgo de debilitar este principio.

### *Algunas conclusiones generales a los fines de la discusión en la Conferencia General de la Unesco*

Nuestras deliberaciones han sido extremadamente útiles en la medida en que han logrado

derribar la terrible barrera de la desconfianza existente entre los dos campos. Sin tener la ingenuidad de creer que de la noche a la mañana todos los grandes museos del mundo van a deshacerse de sus tesoros, acumulados con paciencia a través de los siglos, en favor de los creadores y poseedores iniciales de esos tesoros, yo espero vivamente que este comienzo de diálogo habrá servido para suprimir reticencias extrañas e injustificadas. El problema se plantea actualmente con toda claridad y se ha creado un mecanismo para facilitar su solución de una manera o de otra. Quizás estemos presenciando el nacimiento de un nuevo estado de espíritu, vinculado al respeto de la identidad cultural y de la necesidad de preservar, en los otros, la naturaleza de esa identidad. He dicho, y no temo repetirlo, que el problema de la restitución y del retorno de los bienes culturales es una de las preocupaciones cruciales con que tropieza el tercer mundo y una forma de expresión primordial de la conciencia nacional de la mayoría de entre nosotros. Es un punto que, en el ámbito internacional, corre el riesgo de adoptar rápidamente un cariz agudo y peligroso si no tratamos valientemente, dando prueba de generosidad y de imaginación, de buscarle solución adecuada. En este punto, señor presidente, quisiera dirigirme, con su venia, a los países poseedores de la casi totalidad de los bienes culturales del tercer mundo y que, por ello, disponen de todos los medios adecuados, para hacerles un llamamiento solemne en nombre del Comité intergubernamental: he hablado de generosidad y de imaginación; más aún, esos países deben tomar una conciencia más clara y una apreciación más equilibrada y más justa, más comprensiva en el sentido etimológico de la palabra, de la situación material y moral de la que ellos son los principales causantes y, también, los únicos beneficiarios. Es menester en esta esfera, que afecta en lo más íntimo la identidad cultural, evitar colocarnos en una situación de callejón sin salida en la que todos perderíamos mucho. Y permítase ahora al presidente del Comité intergubernamental salir por unos momentos de la reserva que le impone su función para responder a tres objeciones frecuentemente formuladas por los países desarrollados para justificar el *statu quo*:

La primera de las objeciones que se presentan a las peticiones del tercer mundo es de tipo técnico y consiste en afirmar que los objetos conservados en los países desarrollados se ven rodeados de cuidados vigilantes y constantes, propios a la calidad de las condiciones de conservación, al abrigo de los deterioros de que hubiesen podido ser víctimas en sus países de origen, a menudo menos dotados que los países desarrollados para hacer frente a las amenazas que pesan sobre dichos objetos. Ciertamente, hay mucho de verdad en este argumento, pero no podemos lamentar menos que las potencias ayer predominantes no hayan tratado de crear esas mismas condiciones de conservación y protección técnicas en el lugar mismo de origen del objeto, creando en tal lugar la

estructura o estructuras de abrigo indispensables y formando allí mismo al personal calificado para la conservación y mantenimiento. Paralelamente, podemos preguntarnos cuál es el fundamento de una postura que, precisamente, priva a los derechohabientes de su propio patrimonio, so pretexto de una incapacidad provisional que sería posible y relativamente fácil remediar, en aquellos lugares en que tal incapacidad existe, en el marco de una ayuda bilateral o internacional por intermedio de la Unesco en particular. Las soluciones humanas y técnicas existen: basta solamente desearlas y aplicarlas siempre que sea necesario, previendo que su costo no es más que el precio pagado por unos para que otros, que estuvieron durante tanto tiempo privados de esos bienes, puedan volver a ser ellos mismos.

Otro de los argumentos esgrimidos sostiene que un objeto valioso, representativo de una de las tradiciones culturales del tercer mundo, se encuentra revalorizado y puede ser mejor apreciado por la opinión pública si se encuentra expuesto en uno de los grandes museos mundiales; según afirman los defensores de esta tesis, el desplazamiento de la pieza lejos de su lugar de origen y su conservación en las condiciones descritas, constituyen un servicio más grande, en términos universales, a la civilización que la engendró y son un medio de asegurar, a nivel mundial, el reconocimiento de la identidad cultural así ilustrada. Éste es, sin duda, un argumento sólido, si no fuera que justamente la definición que se ha dado de los objetos cuyo retorno y restitución se pide —por grave y limitativa que esta definición pueda parecer— prevé que esta recuperación sea destinada a favorecer, ante todo, una mejor toma de conciencia de una identidad cultural en tanto que tal y no porque previamente esa identidad haya sido reconocida y apreciada por otros. Por otra parte, ¿cómo olvidar el patético llamamiento de algunos delegados, como por ejemplo, el de Papua Nueva Guinea, que nos ha expuesto su amargura al ver que los objetos sagrados del culto de su pueblo, impregnados de un profundo significado religioso, son utilizados con fines etnológicos o de delectación estética, fines que en todo caso son, según su parecer, esotéricos y muy inferiores a su vocación espiritual?

Un tercer argumento, en mi opinión uno de los más importantes y del que es preciso tomar nota, es el de la incapacidad en que se encuentran muchas legislaciones nacionales para garantizar el retorno o la restitución de los bienes culturales, fuera de los límites estrictos del Convenio relativo al tráfico ilícito de dichos bienes, si se tiene en cuenta que tal Convenio no tiene efectos retroactivos. Pero si debiéramos atenernos exclusivamente a los términos de ese Convenio, en tal caso no veo, francamente, la razón de ser del Comité intergubernamental. Si se tratara exclusivamente de aplicar

las disposiciones de dicho Convenio entre las partes signatarias y de buena fe, no habría salvo casos excepcionales riesgo de litigio, ni por consiguiente de arbitraje. Y puesto que según la opinión de sus miembros el Comité intergubernamental es, esencialmente, un comité de arbitraje y de buenos oficios, su mandato sobrepasa por ello el marco del aludido Convenio. La esfera de acción de este Comité comprende el retorno y la restitución de bienes culturales que son efectivamente protegidos por la legislación nacional; no obstante ello, es preciso obtener que los países retiren esos bienes del marco de esa legislación, en nombre de principios que son superiores a ella. En otras palabras, y aquí es donde surge el riesgo de conflicto, se trata de otorgar un privilegio al derecho cultural y moral de los unos frente al derecho puramente jurídico de los otros.

El Comité tiene una gran labor ante sí. Su trabajo, lo repito una vez más, es sólo de persuasión; en caso extremo puede servirse de la presión moral. No olvidemos, señores y señoras, que el Comité no dispone de divisiones blindadas, como tampoco dispone de ellas el Director General de la Unesco. El único blindaje que nos da fuerza a todos nosotros, que tanto nos preocupamos por este problema de equidad internacional y de la imantación cultural, es el de nuestra integridad intelectual y moral; el de nuestra preocupación por servir, de la mejor manera posible, al diálogo intercultural; el de nuestra entera fidelidad a la conservación y salvaguardia de nuestra personalidad más profunda que, a nuestro parecer, es inalienable.

Éstas son, señor presidente, las observaciones que deseaba formular. Algunas de ellas y algunas de mis esperanzas parecen quiméricas a algunos, en particular las relativas a una distribución más justa de los bienes culturales considerados como testimonios espirituales por cada uno de nosotros, de su identidad más profunda, es decir, en último extremo, de su razón de ser, ya que nuestras razones de hoy y de mañana son y serán las hijas de nuestras razones de ayer. ¿Yerro al depositar mi confianza en una mejor toma de conciencia de la responsabilidad internacional en esta esfera? No lo creo y, utopía por utopía, quisiera apostar en favor de la utopía más generosa y creer que la práctica de la restitución y del retorno de los bienes culturales se convertirá un día en una de las normas de la vida internacional, fundada en el respeto por todos los hombres y en la consideración del carácter único de cada individuo. ¿Utopía? Si examinamos bien las cosas, ¿no era la propia Unesco hace cincuenta años una utopía?

[Traducido del francés]

## Recomendaciones del Comité Intergubernamental

La 21ª sesión de la Conferencia General de la Unesco, reunida en Belgrado durante los meses de septiembre y octubre de 1980, aprobó las recomendaciones que transcribimos seguidamente, e invitó al Director General a poner en efecto los procedimientos descritos en ellas:

- I El Comité considera que es esencial y urgente que los países que deseen constituir colecciones representativas de su patrimonio cultural, establezcan de manera sistemática un inventario de los bienes que existen todavía en su territorio y de los bienes que se encuentran en el extranjero. El establecimiento de dichos inventarios podría hacerse en colaboración con organizaciones no gubernamentales como el ICOM, y utilizando la cooperación técnica de la Unesco, particularmente dentro del marco del Programa de Participación o de cualquier otro programa que permita esa cooperación. Con esos inventarios se podrían identificar las lagunas así como los bienes señalados en el artículo 3 de los Estatutos con miras a una posible acción de retorno o restitución.
- El Comité invita a todos los países que tengan los medios de establecer tales inventarios a que participen en una cooperación bilateral o multilateral para su realización.
- II El Comité, profundamente preocupado por la persistencia del tráfico ilícito de bienes culturales que continúa empobreciendo el patrimonio cultural de todos

los pueblos, estima que cada Estado debería tomar inmediatamente las medidas que puedan poner término a las transferencias ilícitas. Los instrumentos jurídicos deberían ser reforzados en el plano nacional y los Estados que aún no lo han hecho, deberían ratificar la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales, de 1970. Los reglamentos y el control de aduanas deberían ser reforzados. Se deberían establecer servicios policiales especializados. Se debería establecer un control al nivel de los comerciantes de arte. El Comité recomienda que la Secretaría continúe cooperando con todas las organizaciones gubernamentales y no gubernamentales que puedan contribuir a la lucha contra el tráfico ilícito.

- III El Comité estima que para crear un clima de comprensión mutua y de solidaridad internacional, indispensables a la realización de sus objetivos, se deberían realizar campañas de información pública, en los países que reclaman el retorno o la restitución de bienes culturales, para que toda la población tenga conciencia de la importancia de la protección y de la conservación de su patrimonio artístico e histórico, y en los países a los que se dirigen aquellas peticiones con miras a hacer comprender la justificación de dichas peticiones y para disipar los malen-

tendidos que puedan aún existir al respecto.

- IV El Comité estima necesario que se establezca un formulario tipo que permita normalizar las informaciones relativas a peticiones de retorno o de restitución, como también para las observaciones formuladas por los Estados Miembros a las que se dirigen esas peticiones. La Secretaría debería preparar un proyecto de formulario y someterlo a la aprobación de los miembros del Comité y enviarlo a todos los Estados Miembros y Miembros Asociados de la Unesco. La redacción definitiva del formulario debería ser aprobada por el Comité en su segunda reunión, que definiría al mismo tiempo las modalidades de su utilización.
- V El Comité recomienda que cuando un ofrecimiento o una petición relativa al retorno o la restitución de bienes culturales sea objeto de contactos bilaterales, los Estados de que se trate deberían informar, lo más rápidamente posible y por conducto de la Secretaría, a los miembros del Comité, como también a cualquier otro Estado Miembro interesado de los progresos realizados.
- VI Dada la escasez relativa de financiamiento posible en la esfera del desarrollo de los museos, el Comité expresa el deseo de que todas las formas de cooperación técnica, cualesquiera sean sus fuentes, sean coordinadas por el Estado Miembro de que se trate con miras a obtener el máximo impacto.
- VII El Comité toma nota de las propuestas del Director General para el fomento del retorno o la restitución de bienes culturales a sus países de origen tal como figuran en el documento 21 C/5 y, a la luz del artículo 4.5 de sus atribuciones, hace suyas esas propuestas.

## El Museo de Tahití y de las Islas: hacia una política y una práctica realistas

*Las autoridades políticas electas de la Polinesia francesa, conscientes de la necesidad de una institución pública destinada a poner en ejecución la política cultural del Territorio, decidieron, en 1975, la creación del Museo de Tahití y de las Islas con sede en Papeete. La financiación y administración del museo caen dentro de las responsabilidades del Territorio, mientras que el gobierno francés, por intermedio del director del museo, proporciona una asistencia técnica provisoria. La directora actualmente en funciones, Anne Lavondès, ha desplegado esfuerzos enormes para formar las colecciones del museo, sobre todo en lo que se refiere a la repatriación de objetos originarios de Tahití. Hay en curso, actualmente, negociaciones con los museos de Fran-*

*cia, con el fin de obtener el préstamo o el depósito de objetos provenientes de la zona del Pacífico. Por el momento, dejaremos la descripción del Museo de Tahití y de las Islas para un próximo número y en cambio compartiremos con Anne Lavondès algunas de las lecciones prácticas que ella ha extraído de su experiencia personal.*

A pesar de los constantes llamados lanzados por la Unesco a partir de 1976 y de los trabajos llevados a cabo por el ICOM en vías de lograr el retorno y la devolución del patrimonio cultural, la naturaleza de las respuestas recibidas nos muestran la inutilidad de continuar la formulación de pedidos que, aunque

ANNE LAVONDÈS

Licenciada en letras clásicas, diploma de posgrado y doctorado en etnología. En 1960 y 1961 organizó una exposición permanente sobre el arte tradicional malgache en Tananarive (República de Madagascar) y formó colecciones de piezas para la Universidad de Madagascar. Agente técnica en etnología en la Oficina de la Investigación Científica y Técnica de Ultramar (ORSTOM, París y Centro de Papeete) desde 1963. Asistente técnica del antiguo Museo de Papeete, luego conservadora del Museo de Tahití y de las Islas cuando éste fuera creado en 1975. Directora de este museo a partir de 1976 y responsable de la organización de las salas abiertas al público, de la conservación y de la administración. Ha escrito artículos sobre el arte y la cultura material en la Polinesia Oriental y ha confeccionado inventarios y hecho descripciones sobre los objetos de Polinesia conservados en diversos museos, especialmente en Francia.

bien intencionados, no conducen a resultados positivos y nos obliga en cambio a analizar la situación de una manera más lúcida y práctica. Ha sido obrando de este modo que ciertos museos pequeños, como es el caso del Museo de Tahití, han obtenido una buena respuesta a sus requerimientos.

Lo que más nos ha impresionado es la indiferencia, intencional o no, que muestran los países poseedores de numerosos museos, en los que con frecuencia hay depósitos llenos de objetos apilados, con relación a la existencia de museos pequeños, sobre todo en las zonas tropicales, que se hallan a menudo completamente desprovistos. En este sentido se hace imperiosa la urgencia de hacer conocer estos museos oscuros y olvidados, así como las importantes razones de su existencia y el estado real de sus necesidades. No olvidemos tampoco la actitud de importantes museos que hace algún tiempo —que, esperamos, pertenece totalmente al pasado— lograron sacar objetos etnográficos y arqueológicos de países que hoy pretenden no conocer.

Hay otros factores que intervienen para obstaculizar el retorno del patrimonio cultural; la reticencia es mayor en lo que concierne a los museos más antiguos, y por tanto, más ricos en objetos, como si la tradición privilegiara la tarea de conservación más que la de mostrar los objetos de arte y hacerlos accesibles a un público más amplio. Esto hace que a veces sea más eficaz dirigirse a los museos menos célebres, o a aquéllos en los cuales las colecciones de objetos etnográficos "exóticos" son en cierta manera marginales.

En algunos países, como en Francia, las colecciones públicas tienen el carácter de inalienables, es decir, que no pueden ser donadas, vendidas o canjeadas. Se acepta, en cambio, que sean prestadas o dadas en depósito por un largo periodo.

#### *Algunas condiciones previas para el préstamo o depósito*

Corresponde al museo requirente el aportar las pruebas sobre su fiabilidad y aptitudes, en todos los planos, para ser depositario de objetos tan preciados. La experiencia ha demostrado que esto no es tan fácil, ya que pocos aceptan las informaciones difundidas por medio de publicaciones, aun cuando el museo ofrezca buenas condiciones para la conservación. Yo misma he constatado en numerosas oportunidades, no obstante toda la información que yo hubiese podido aportar, que los directores de museo o los coleccionistas privados empezaron a considerar la posibilidad de hacer préstamos al Museo de Tahití y de las Islas recién después de haberlo visitado personalmente.

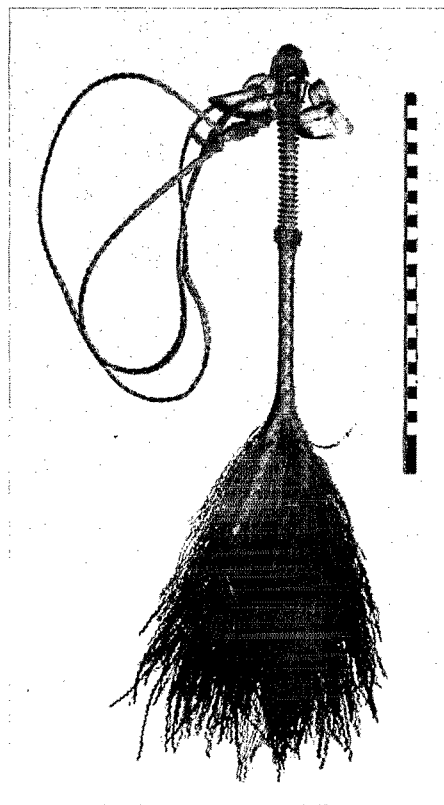
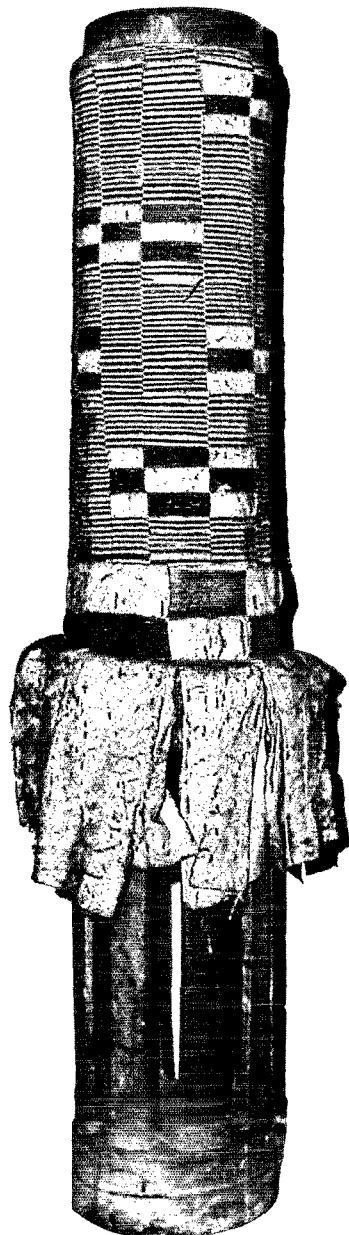
Una vez que el museo requirente ha aportado las pruebas necesarias, debe hacer una enunciación exacta de sus deseos. En los tiempos actuales sería totalmente irrealista e ilusorio suponer que los museos van a proporcionar una lista de sus posesiones y a realizar ofrecimientos a partir de estas listas, si bien hay algunas honrosas excepciones a la regla. Yo

misma me he encargado de confeccionar inventarios de los objetos originarios de Polinesia que se encuentran en diversos museos, especialmente en Francia. Además de sus fotografías o dibujos, estos inventarios contienen por regla general la identificación, la localización, la descripción y las dimensiones del objeto, así como todo lo que he podido encontrar fácilmente sobre su historia. Esta documentación puede ser completada ulteriormente. Estos inventarios, de los cuales varios han sido publicados, son considerados como un trabajo preliminar muy importante, no sólo para contribuir al inventario general de los bienes culturales sino para conocer dónde se encuentran las colecciones provenientes de Polinesia.

Estoy convencida de que uno de los derechos fundamentales de los directores de museos en vías de constitución o de expansión es el de saber dónde y cómo se conservan los objetos originarios de su región. Al mismo tiempo, es perfectamente legítimo que consideren a sus actuales poseedores como responsables y garantes de la buena conservación de

estas piezas. Este aspecto, muy importante, no siempre es enfatizado como corresponde; en efecto, la experiencia nos demuestra que la circunstancia de encontrarse en un museo europeo o norteamericano no significa necesariamente que el objeto esté conservado de una manera apropiada; se puede, en cambio, citar muchos ejemplos que demuestran lo contrario y afirmar con certeza que ciertos objetos gozarían de una mayor seguridad en sus países de origen. Ha llegado entonces el momento, si no es demasiado tarde, de que los países ricos tomen conciencia de este problema, que también les concierne, y sean tan rigurosos respecto de sus propias condiciones de conservación, como lo son con relación a los países requirentes. Si no cuentan con la capacidad para proteger los objetos en peligro, su deber es de exportarlos libremente.

Si se excluyen los grandes museos etnográficos, que en general disponen de una información adecuada, es bastante difícil encontrar una documentación que permita de una manera aceptable la identificación y localización



MUSEO DE TAHITÍ Y DE LAS ISLAS. Espantamoscas proveniente también de las islas Marquesas, realizado en madera y fibra de coco; a su lado, pendientes de madreperla. Ambos objetos fueron dados en depósito por el Museo de Bellas Artes de Lille. (Foto: Museo de Bellas Artes de Lille)

Tambor proveniente de las islas Marquesas, dado en depósito por el Museo de Bellas Artes de Lille (Francia). Recubierto en madera, con tapa y cordones de adorno realizados en fibras de coco trenzadas. (Foto: Museo de Bellas Artes de Lille)

de los objetos de Polinesia, por lo que el equipo de científicos del museo requirente puede aportar una ayuda eficaz en la tarea de completar esta documentación. Así, por ejemplo, las listas descriptivas de objetos de Polinesia confeccionadas por el Museo de Tahití y de las Islas fueron remitidas con prioridad, juntamente con las fotos correspondientes, a los museos propietarios de los objetos de que tratan. Esto proporciona un medio —posiblemente interesante del punto de vista psicológico— para no presentarse desde el principio en el papel de pedigrüño en los preliminares de las negociaciones. Los trabajos de inventario ofrecen igualmente numerosas oportunidades para un intercambio de información fructífero con los directores y el personal de los museos; por esta vía, ellos comprenden mejor las dificultades de los pequeños museos en proceso de constitución de sus colecciones. Quiero aprovechar aquí para agradecer a todos los directores que me han prestado su colaboración tan valiosa cada vez que he realizado estas tareas.

El examen de las colecciones directamente en los museos, y no sólo a través de resúmenes listados, permite orientar mejor la elección y hacer pedidos razonables. En el comienzo, evitamos solicitar los objetos muy conocidos o aquellas piezas que revestían una importancia significativa para el museo que las poseía. La mayoría de los objetos que solicitamos, no siempre con éxito, se encontraban en depósitos y a veces el director del museo era incapaz de indicar su procedencia, por lo que fue necesario que yo los reconociera como originarios de Polinesia: también hubo casos de piezas que habían sido prácticamente descartadas, siendo que en realidad tenían un gran valor.

La historia de los museos europeos y de la etnografía, largo tiempo considerada como una parte de las ciencias naturales, explica que estos objetos llamados "exóticos" fueran recogidos durante expediciones científicas o por viajeros aislados y que aquellos que no fueron reagrupados en los grandes museos etnográficos se encuentren dispersos por todas partes; así, no es extraño encontrarlos en los museos de historia natural, que no son realmente el lugar que les corresponde.

La creciente especialización de los museos de nuestro tiempo ha dado como resultado que muchos objetos exóticos queden relegados en los depósitos, por la simple razón de desentonar con las colecciones de etnografía regional europea o con las exposiciones de cuadros, sobre todo en los museos que tienden a dedicarse exclusivamente a las bellas artes.

He constatado que si se trata de pedir la restitución de objetos, más vale concentrarse en los que se encuentran relegados en los depósitos, que en las bellas piezas en exposición, con las cuales el museo propietario ha creado vínculos prácticamente indisolubles; suele suceder, sin embargo, que los conservadores de museo se interesen súbitamente aun en las piezas relegadas por el solo hecho de que alguien las haya solicitado.

Pero localizar estas colecciones marginales

no es tarea fácil, ya que con frecuencia no se las conoce, lo que implica tiempo y un trabajo minucioso. En este sentido la Sra. Laroche, del Museo del Hombre de París, ha llevado a cabo la elogiosa labor de detectar las colecciones oceánicas existentes en Francia; su trabajo me sirvió de punto de partida para mis propias investigaciones.

### *Los diversos procedimientos utilizados*

Mis investigaciones para el Museo de Tahití y de las Islas tenían por objetivo principal conseguir el retorno a Polinesia de piezas que de otro modo sus habitantes tendrían pocas posibilidades de apreciar. Al mismo tiempo trataba de llenar progresivamente las enormes lagunas de nuestro museo. Comparto la opinión de J. Specht en el sentido de que "sería necesario interesarse un poco más en los objetos de uso corriente, sobre todos en aquellos que sirven para ilustrar los aspectos económicos o técnicos de los diversos patrimonios culturales" (*Museum*, vol. XXXI, n.º 1, 1979). Pero, para el caso de Polinesia, la dificultad surge del hecho de que los navegantes o los misioneros raramente recogían objetos corrientes. Por ejemplo, es casi imposible en la actualidad encontrar un canaete antiguo de Tahití, a pesar de lo usual que este objeto pudiera parecernos; al mismo tiempo, el museo de Tahití y de las Islas ha recibido en depósito por tiempo ilimitado, y prácticamente sin haberlos solicitado, unos hermosos canaetes de los llamados "ceremoniales", completamente esculpidos, provenientes de las islas Australes. Se trata de un préstamo que debemos al Museo de la Marina de París y por el cual estamos muy agradecidos, tanto a su antiguo director, Luc Marie Bayle, como al actual, comandante F. Bellec.

En este momento el Museo de Tahití y de las Islas tiene también en exposición treinta y siete objetos antiguos polinesios, bastante fuera de lo común y que provienen del Museo de Bellas Artes de Lille (Francia). Ellos nos han sido dados en depósito por dos años, bajo contrato, por lo que queremos expresar nuestra gratitud a Hervé Oursel, director del Museo de Lille, al Consejo de la Ciudad de Lille y al Sr. Landais, director de los Museos de Francia, por su comprensión y gentileza. Desearíamos agradecer también a TENETE, la asociación ecuménica local, que ha entregado al museo, en depósito ilimitado, algunos hermosos objetos que habían recibido en donación de la Casa Generalista de Padres de Picpus, en Roma, y de la Sociedad de Misiones Evangélicas de París.

Como hemos visto, la única forma de conseguir piezas provenientes de las colecciones públicas de Francia es a través de préstamos o depósitos, ya sean por un tiempo limitado o ilimitado. Este procedimiento, sin embargo, nos parece el más conveniente, ya que ofrece numerosas ventajas; entre ellas, que no se priva abruptamente al museo de objetos que, en ciertos casos, ha guardado desde largo tiempo; por otro lado, tranquiliza a los depositantes, que tienen siempre la posibilidad de controlar

si las piezas son conservadas en buenas condiciones y les permite, eventualmente, apreciar los efectos del cambio de clima sobre las mismas; al mismo tiempo, también tranquiliza a los directores de los museos que reciben los objetos, que tienen la posibilidad de reexpedir algunos de ellos antes del vencimiento del contrato, si esto se hace necesario para su protección; por último, permite a los pequeños museos, sin muchos recursos, mostrar a su público local una gran parte de su patrimonio, y esto, gracias a depósitos renovables que no ocasionan gastos importantes. Por supuesto, sería de una gran ayuda para estos museos pequeños que los países que otorgan los préstamos tuvieran también la generosidad de hacerse cargo de los gastos de transporte y de seguros, o bien que estos gastos fueran soportados por organismos internacionales como la Unesco.

Se puede considerar esta solución de los préstamos y depósitos como un término medio entre "todo o nada", y, en principio, debería satisfacer a todas las partes, al mismo tiempo que bajo un aspecto técnico proporciona elementos para verificar cuáles son las condiciones climáticas más convenientes para la conservación y exposición de los objetos.

### *La exportación ilícita*

"Tranquilizar" es, en cierta manera, la palabra clave que guía la política que estamos tratando de poner en práctica y que se aplica también a otro problema, el de la exportación ilícita. Si una legislación apropiada es altamente necesaria, no debemos olvidar tampoco la importancia de una buena información; hemos pasado años tratando de convencer a los coleccionistas locales que no tenemos intenciones de despojarlos de sus objetos, argumento éste inventado por los visitantes de paso, a fin de decidirlos a su venta ("es mejor venderlos antes de que se los confisquen"). Una de la actitudes que hemos adoptado es la de ayudar a estos coleccionistas proporcionándoles inventarios descriptivos y fotografías de sus colecciones. En estos últimos años muchos de ellos han preferido dar sus colecciones en depósito al museo, como una medida de seguridad. En ocasión de todo depósito, por más insignificante que sea, se establece un contrato y el propietario recibe, al mismo tiempo, un inventario descriptivo ilustrado de las colecciones depositadas. Estas piezas a veces son incorporadas a las exposiciones permanentes o al menos son presentadas en las exposiciones temporarias. Otros coleccionistas, deseosos en cambio de vender sus objetos, los han ofrecido en primer término al Museo de Tahití y de las Islas; éste también, en general, da prioridad a los vendedores locales, siempre que sus precios sean razonables.

A partir de 1920, numerosas expediciones científicas visitaron sucesivamente los diferentes archipiélagos de Polinesia y los investigadores exportaron, con el fin de hacer estudios, una cantidad de objetos arqueológicos y de documentos (como, por ejemplo, las listas

donde los polinesios hacían constar las genealogías). No solamente sucede que los resultados de estos estudios raramente llegan a Tahití, sino que además es casi imposible conseguir luego la restitución de los objetos sacados o de los documentos originales. Como ejemplo citaré cuál fue la respuesta a una carta por la que yo pedía al Museo Americano de Historia Natural de Nueva York de enviarnos, al menos en préstamo, algunos objetos, y en particular ciertas piezas de alfarería encontradas en las excavaciones realizadas en las islas Marquesas y que yo consideraba esenciales para dar al público polinesio algunas ideas sobre su prehistoria. Dicha institución, por una carta que data de 1979, me respondió sin ambages: "Me temo que no podremos acordarle lo que Ud. solicita (...). Este departamento ha decidido una política que va en contra del préstamo de los materiales previamente ilustrados."

La curiosa paradoja de esta situación es que estas piezas, solicitadas en préstamo y con toda cortesía, pertenecen legítima y legalmente al Territorio de la Polinesia Francesa. Con demasiada frecuencia los objetos, después del estudio, son restituidos parcialmente y esto depende de la decisión unilateral de los organismos de investigación extranjeros.

Sin que sea mi propósito volver a insistir sobre la lucha que hay que llevar adelante para conseguir el retorno de esta categoría de patrimonio cultural, esperamos que se hayan terminado los tiempos en los que, aun sobre el plano científico, los países pobres eran considerados solamente un terreno apto para la explotación, donde todo se toma sin darles nunca nada; consideremos esas épocas sólo como un mal recuerdo<sup>1</sup>.

### *Una política prudente en cuanto a las adquisiciones*

Otro aspecto de la política seguida por el Museo de Tahití y de las Islas es su posición en lo que se refiere a las adquisiciones. Es conocido que los objetos etnográficos y las obras de arte de Polinesia son extremadamente caras, y esto nos obliga, una vez más, a hacer una selección. Cuando se trata de subastas realizadas fuera del Territorio, en general preferimos adquirir varios objetos etnográficos, que nos servirán para llenar las lagunas de nuestra colección, antes que una pieza única y espectacular, que agotaría nuestros fondos. Para nosotros, lo ideal es tratar directamente con los propietarios de las colecciones que serán puestas en venta. De esta manera es más fácil de concretar la adquisición, siempre que demos las suficientes garantías, no sólo en cuanto al pago, sino respecto de las condiciones de seguridad que el museo ofrece para la conservación y presentación de los objetos. Merecen destacarse aquí los esfuerzos realizados por el Territorio que, gracias a la lucidez de los representantes electos, autorizó al museo a hacer empréstitos para comprar sucesivamente dos partes de la colección Hooper, la primera consistente en piezas originarias de las islas de la Sociedad y la segunda de objetos provenientes de las islas Marquesas

y Australes. Se pudo realizar estas adquisiciones contando con la comprensión de los propietarios de la colección, en particular Kenneth Hooper y Steven Phelps y de su representante, Hermione Waterfield.

Durante las ventas en subasta suele suceder también que logremos inspirar suficiente confianza a los propietarios de objetos para que éstos acepten depositar algunas piezas en el museo. Algunos propietarios han tomado ellos mismos la iniciativa, sobre todo, si ya conocían el museo por haberlo visitado.

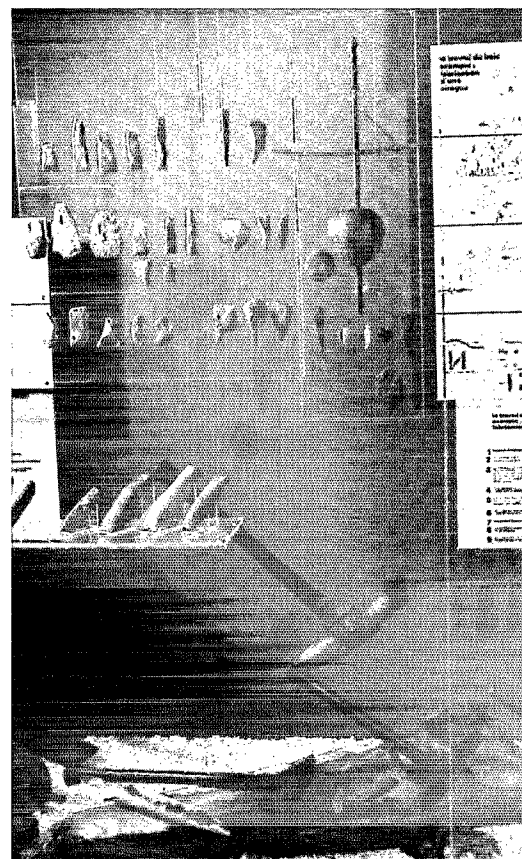
En cuanto a las bellas piezas que no estamos en condiciones de adquirir y cuyo préstamo sería difícil, uno de los medios de mostrarlas a los habitantes del Territorio consistiría en hacer muy buenas copias de ellas. Me parecería también justo que sean los museos en posesión de esas piezas quienes ofrezcan copias a los museos interesados, en cumplimiento de programas que duren varios años.

### *Una última propuesta de tipo práctico*

Me gustaría terminar haciendo una propuesta para los museos pequeños que cuentan con escasos recursos, que al menos en una primera etapa me parece acertada. Es posible organizar una presentación interesante de la cultura local, de manera económica y con pocos riesgos, consistente en exponer mapas, fotografías, dibujos, paneles explicativos, muestrarios de historia natural, objetos arqueológicos, copias de objetos etnográficos, etc., de una manera dinámica y atrayente. Tomaré el ejemplo del pequeño Museo de la Isla de Pascua, que ofrece, tanto a los moradores de la isla como a los turistas de paso, un panorama de este lugar fascinante, por desgracia olvidado con frecuencia en los congresos internacionales. Paralelamente, estos museos deberían concentrar todos sus esfuerzos en la instalación de un local para exposiciones temporarias, concebido según las normas museográficas internacionales y dotado de las condiciones de seguridad que lo hagan apto para recibir, en préstamo o en depósito a largo término, objetos auténticos provenientes de otros museos. Estas exposiciones estarían, ante todo, dedicadas a la población local, quienes, al fin, podrían descubrir su propio patrimonio.

No quisiera que las indicaciones precedentes sean tomadas como un esquema rígido o como una enunciación de recomendaciones definitivas; en este mismo momento se están elaborando proyectos que proponen otros tipos de procedimientos. Lo que he querido demostrar aquí es que, en lo que se refiere al tema del retorno y restitución de bienes culturales, como sucede en otros casos, no sólo basta la imaginación sino que hace falta realismo y mucha constancia.

[Traducido del francés]



Hachas de las islas de la Sociedad, parte integrante de la colección Hooper, adquirida por el museo. Es probable que la más grande haya sido encontrada por el propio capitán Cook. (Foto: Museo de Tahiti y de las Islas)

1. Cf. *Estudio sobre las políticas actuales en materia de excavaciones arqueológicas; sugerencias para la conservación de los objetos en los países en que se han descubierto*, publicado por la Unesco en 1978, en colaboración con el Consejo Internacional para los Estudios Filosóficos y Humanísticos (ICPHS) y el Consejo Internacional de Museos. Documento de la Unesco CC/MD/40, disponible bajo pedido en Unesco/Centro de Documentación del ICOM, 1 rue Miollis, 75015 París.

## Tribuna libre



MALAMA MELEISEA

Nació en Samoa Occidental. Graduado en la Universidad de Papua Nueva Guinea. Ex-jefe asistente del Departamento de Samoa Occidental para la Juventud, los Deportes y la Cultura. Consultante de la Unesco en historia oral para el proyecto de estudios sobre las culturas oceánicas; coordinador del proyecto para proceder a la escritura de la historia oral de Samoa Occidental. Actualmente prepara un doctorado en historia en la Universidad Macquarie, en Australia, y es lector de historia y ciencias políticas en la Universidad del Pacífico Sud.

### *"La cultura es algo que no se puede comer": algunas reflexiones sobre la salvaguardia de la cultura y el desarrollo en Oceanía<sup>1</sup>*

Yo crecí en una aldea de la costa sur de la isla de Upulu, en Samoa Occidental; la primera vez que vi la ciudad y que viajé en un vehículo motorizado tenía alrededor de nueve años, en una oportunidad en que un ómnibus me llevó por una ruta larga y accidentada rumbo a Apia. Tanto la ruta como el ómnibus eran dos novedades que habían sido introducidas en nuestra región cuando yo era un niño de corta edad. Mis recuerdos más lejanos son dos experiencias que creo que muy pocos niños samoanos pueden vivir hoy en día y esto me apena por ellos.

La primera se remonta a la época en que yo vivía como hijo adoptivo de una hermana de mi abuela. Mis padres habían tenido dieciséis hijos, de los cuales yo era el cuarto, y mi hermano menor y yo habíamos sido enviados a vivir con ella. Nosotros hacíamos los mandados y dábamos compañía, y en retribución ella nos alimentaba con mangos y mariscos que recogía, sin olvidar hacernos compartir la buena comida que sus parientes le enviaban.

Era una mujer prudente y experimentada. Cada noche, antes de dormir, nos contaba un *fagogo*, narraciones extraídas de la historia y de las tradiciones de nuestra aldea y de nuestra familia, que ella adaptaba a nuestros oídos infantiles. Si hoy yo mismo puedo contarlos a mis hijos, es gracias a ella, que me hizo conocerlos.

Después que ella murió, mi hermano y yo trasladamos nuestras esteras a la casa de mis padres, situada a 200 metros cruzando la aldea. Dado que mis padres tenían múltiples actividades públicas y que en casa éramos muy numerosos, tuvimos que trabajar duramente, ya en nuestra huerta, ya recogiendo mariscos, ya cocinando y cuidando a nuestros hermanos menores y al hogar familiar.

Un día se me permitió acompañar una de las expediciones, tradicionales en Samoa, para la pesca del bonito. El hermano mayor de mi padre y otros jefes de la aldea eran pescadores experimentados: conocían el arte de fabricar

anzuelos de conchas y de caparzones de tortuga, preparar carnadas y hacer canoas pesqueras; sabían cómo navegar en el océano y dominaban todas las antiguas técnicas samoanas de pesca.

En aquella oportunidad nos alejamos de los arrecifes, internándonos en el océano hasta un momento en que lo único que veíamos de la costa eran las cumbres de la montaña; formábamos una flota de ocho canoas, cada una de las cuales transportaba un hombre y un niño.

Luego de haber cercado un banco de bonitos y haber hecho buena pesca, emprendimos el regreso, cayendo ya el sol. Nos detuvimos afuera de los escollos y compartimos uno de los pescados, mientras los pescadores veteranos se ocupaban en distribuir ceremoniosamente el producto de la pesca entre los jefes de familia de la aldea.

Si bien los cuentos de mi tía-abuela y mi excursión pesquera son sólo dos de los muchos recuerdos que guardo de mi niñez, los menciono porque hoy en día casi nadie relata estos cuentos y porque las partidas de pesca del bonito en canoa han sido remplazadas por barcos pesqueros comerciales, mucho más mecanizados. Durante el transcurso de mi vida en la aldea he visto desaparecer casi completamente toda esa sabiduría y habilidad que había sido adquirida en siglos.

Mis padres me enviaron a la escuela porque, como casi todos los de su generación, querían que tuviésemos una educación *papalagi* (occidental); estaban seguros que con esto nos ofrecían una vida mejor en el futuro. Ella nos condujo por cierto a una vida diferente, aunque no sabría decir si mejor.

El programa de la escuela debía adaptarse al tipo de trabajo y a la destreza que se esperaba de los niños samoanos. En este sentido era una suerte vivir en una aldea gobernada principalmente por leyes consuetudinarias, en la cual todas las viviendas eran de diseño y materiales tradicionales si se exceptúan nuestras dos iglesias y las casas de los pastores. La escuela se

1. Las opiniones expresadas en este artículo son el resumen de un mensaje presentado por el autor en una reciente consulta de especialistas sobre las formas y medios para la salvaguardia del patrimonio cultural en la región del Pacífico (diciembre de 1980), organizada por el ICOM por cuenta de la Unesco en Papeete, Tahití. (Véase también el artículo de Anne Lavondès, "El Museo de Tahití y de las Islas" en la sección "El retorno y la restitución de los bienes culturales".)



encontraba cerca y así fue como pude aprender muchas de las costumbres tradicionales y habilidades de mis mayores, aunque no alcanzara sus niveles. El aprendizaje es considerado en Samoa como un proceso que dura toda la vida y que no se interrumpe por ir a la escuela o trabajar a la ciudad. Se me había enseñado a respetar nuestras costumbres, tradiciones y conocimientos, y a considerarlos de una importancia primordial. La educación *papalagi*, que yo asimilaba penosamente al mismo tiempo, nunca fue considerada un sustituto sino solamente como algo adicional. Mi padre era uno de los pocos pioneros en nuestra región que había recibido una educación occidental. Ello no parecía crearle conflictos entre los antiguos y los nuevos modos, por lo cual yo esperaba que a mí me sucedería lo mismo.

Ahora que ya he hablado un poco sobre mi propia experiencia, haré una primera propuesta. La mayoría de los de mi generación hemos crecido bajo un gobierno democrático, en un estado políticamente independiente. Para algunas de las otras islas, esto vino más tarde, o se lo aguarda todavía; todos nosotros esperamos que el gobierno que elegimos nos dé "desarrollo": alimento importado, ayuda para los proyectos, educación occidental o en el extranjero, expertos de otros países y muchas otras quimeras. Si después de un periodo prudente de ejercicio nuestros gobernantes no nos dan lo que soñamos, no volveremos a elegirlos. Los gobernantes de la oposición deberán hacer frente a las mismas expectativas por parte de sus electores. Para permanecer en el poder, los gobernantes darán prioridad a las actividades de ayuda y fomento que tienen por objeto mejorar las condiciones materiales del pueblo. Cuando la gente habla de "condiciones materiales mejoradas", quiere significar parecidas a las de los países desarrollados. Una persona corriente será de la opinión que la cultura no es una parte del desarrollo, que es algo que ella ya tiene. Algunos, inclusive, sienten que tienen demasiada y que ella es un obstáculo para el enriquecimiento material: la cultura es algo que no se puede comer. Siguiendo este razonamiento, un gobierno que dé gran prioridad a los pedidos de ayuda de ese algo llamado cultura, será criticado. La única excepción será si el proyecto cultural forma parte de la infraestructura de una industria nacional del turismo.

Mi segunda propuesta es que la cultura no puede ser preservada solamente por los museos, las aldeas modelos y los estudios etnográficos o por el estilo. Nosotros hablamos aquí de cultura como un aspecto de la historia. En tanto que historiador, pienso que la historia es muy importante y estoy en favor de toda medida que sirva para registrar nuestro pasado y para conservar sus objetos materiales. La historia es una parte esencial de la cultura; la pérdida de las tradiciones orales, de los objetos trabajados, de los documentos sobre acontecimientos pasados, del arte y de la música, sólo pueden dar como resultado el empobrecimiento espiritual de una nación.

Pero no será tratando de que la gente recree

e imite el pasado que se conseguirá la preservación de la cultura. La historia es la herencia y la tradición sobre las cuales la cultura viviente crece y se desarrolla de una manera creativa. El acceso a los modelos y formas culturales primitivas, y un buen conocimiento de los mismos, es importante a fin de asegurar la continuidad y el desarrollo de una tradición cultural que da sentido a la vida del pueblo: es allí donde son esenciales los museos, archivos, colecciones documentadas de las tradiciones orales, literatura y bibliotecas. Ellos pueden dar las bases para la conservación de una cultura viviente y única para cada nación de las islas del Pacífico.

Mis dos proposiciones pueden, entonces, resumirse así: los gobernantes no dan prioridad a los proyectos y programas culturales porque éstos no son percibidos como formando parte del desarrollo económico; y la carencia de centros culturales y de museos priva a los habitantes de las islas del Pacífico de un patrimonio necesario para asegurar una continuidad cultural creativa.

La mayoría de los museos que existen actualmente en la región fueron establecidos por gobiernos coloniales y sus detractores critican sobre todo la circunstancia de que, en su mayor parte, se encuentran localizados en las ciudades capitales; por ende la gente común no se siente atraída por ellos, ya sea porque esta gente desconoce su existencia o sus fines, ya porque viven lejos de ellos o simplemente porque no les interesan. Inclusive algunas críticas sugieren que los colonialistas los fundaron como una especie de compensación por lo que habían destruido. Yo respondería que, a pesar de todas las críticas, al menos estos museos existen, están ahí, formando sus colecciones de materiales históricos, emprendiendo o fomentando investigaciones culturales y, en algunos casos, promoviendo el trabajo de los artistas locales y artesanos, a la vez que ayudan a crearles un mercado.

En mi opinión, la solución ideal para nuestra región sería la noción de un centro cultural de actividades múltiples, tal como lo propusiera Albert Wendt para Samoa Occidental. Esta idea comprendería un museo y archivos con vínculos estrechos con la biblioteca nacional; incluiría, al mismo tiempo, un centro de representaciones artísticas, talleres de artesanía y un centro de exposiciones. Con excepción de los edificios del museo y de los archivos, el centro utilizaría construcciones tradicionales. Este museo nacional para los países de las islas del Pacífico, en nuestra idea, mantendría relaciones especiales con el sistema educativo del país y funcionaría como una fuente de enseñanza para instruir a los niños sobre su historia y su patrimonio cultural. El museo alojaría una colección permanente de objetos de arte que ilustren sobre toda la cultura material del pueblo en las épocas precedentes. Contendría una exposición de historia natural y cubriría la prehistoria de Oceanía, e ilustraría también las relaciones entre las diversas culturas del Pacífico. Tanto la cultura oral como la material serían puestas de relieve con programas destina-

dos a registrar y conservar la historia y las tradiciones orales, las coplas, canciones y la oratoria.

Para concluir, me gustaría destacar un problema adicional en relación a la conservación de la cultura y el desarrollo, y para ello volveré a mi punto de partida. Siendo que mi propia aldea se había convertido en la sede administrativa de nuestro distrito, se la eligió para una amplia serie de estudios. Geógrafos, agrónomos, economistas, antropólogos y otro tipo de investigadores realizaron, cada uno desde la perspectiva de su disciplina, un enfoque de cada aspecto particular de esta comunidad de cerca de 300 personas. El economista puede concentrarse en los ingresos y los recursos económicos de la aldea, el agrónomo puede hablar de los variados proyectos de desarrollo económico, el antropólogo puede tratar las estructuras sociales, pero como estos trabajos fueron realizados aisladamente, ellos no pueden dar una explicación sobre el acaecimiento de una verdadera decadencia global en lo económico, en lo social y en lo cultural, una decadencia que he visto producirse desde mi niñez. Posiblemente el enfoque académico por medio de disciplinas separadas es apropiado para sociedades más complejas, pero en el Pacífico no podemos separar lo económico y lo social de las cosas que forman nuestro medio ambiente. Las causas y los efectos del cambio son de carácter cultural.

Yo me opongo, en nuestra región, a un concepto de la cultura que sólo se concentra en las artes. Nuestra cultura es todo lo que hacemos y pensamos, y visto así, "algo que se puede comer". Nuestra cultura es eso que puede posibilitarnos tener más confianza y más respeto hacia nosotros mismos. Por tanto, si tenemos la intención de preservar nuestras fuentes históricas y de proteger y desarrollar nuestra cultura viviente, no podemos darnos el lujo de especializaciones estancas. Nuestros centros culturales y nuestros museos tendrán que tratar, de una manera conjunta, los aspectos sociales, económicos, tecnológicos, políticos, históricos y ambientales de nuestras culturas y considerarlos entrelazados como las fibras de una esterilla, para lograr un todo.

[Traducido del inglés]

# Intercambio de ideas

*En tanto que único medio de verdadero carácter internacional, para la información y reflexión sobre los museos del mundo entero, ¿no debería ser Museum, también, una tribuna para el intercambio directo de puntos de vista entre los profesionales del museo? En reiteradas ocasiones la Redacción invitó a los lectores a enviar sus comentarios críticos, sus sugerencias, etc., pero es sólo ahora —quizás como un resultado del aumento de la difusión de la revista entre los profesionales del museo a través del mundo— que comenzamos a recibir este tipo de contribución. Publicamos a continuación las cartas recibidas de un lector interesado, esperando que muchas más nos llegarán.*

*En septiembre de 1980 Jean Yves Veillard, conservador del Musée de Bretagne (Museo de Bretaña), de Rennes, nos envió la siguiente carta:*

“En su editorial, Georges Henri Rivière expresó el deseo de que *Museum* estimulara las reac-

ciones por parte de los lectores (vol. XXXII, n.º 1/2. “Museos e interdisciplinariedad”).

Me gustaría compartir con ustedes mi reacción frente a esta edición, o mejor, frente a todos los números de *Museum* que presentan nuevas creaciones en el dominio museográfico. De la misma manera que al fin de un artículo se incluye una biografía del autor, encuentro que sería deseable una fórmula técnica que permitiera juzgar el aspecto operacional de estas creaciones y establecer comparaciones (inversiones, presupuesto de la operación, cantidad de personal). Si bien unos pocos autores formulan, al pasar, algunas indicaciones (por ejemplo, Gunther Viohl), el resto no dice nada sobre un aspecto que, luego de haberse fijado la línea ideológica, es el que va a determinar si el museo será grande o pequeño, lujoso o sencillo. Habiendo visitado el Musée International de l'Horlogerie en La Chaux-de-Fonds, me gustaría mucho conocer el resu-

men de costos entre los diferentes rubros (la edificación, el equipo, el diseño gráfico de la concepción, etc.). Yo sé que se me podrían formular objeciones de tipo diplomático en lo que se refiere a la verdad sobre comparaciones numéricas, pero, en una revista como *Museum* la diplomacia debería ser relegada al desván.” Con mi mayor consideración,

Jean-Yves VEILLARD  
Conservador del Musée de Bretagne, Rennes, Francia

Agradecemos al Sr. Veillard por su sugerencia altamente pertinente y le solicitamos si él podría sugerir un resumen detallado de costos, una especie de cuadro analítico para la fórmula técnica que él requería. En octubre de 1980 nos envió el siguiente cuadro analítico, especificando que necesita ser completado y mejorado.

## FICHA TÉCNICA

	Nuevo edificio	Renovación del antiguo edificio
COSTOS TOTALES		
COSTOS DE CONSTRUCCIÓN		
Albañilería y mampostería		
Carpintería		
Pintura y pisos		
Techado		
Instalación eléctrica		
Calefacción		
Seguridad		
COSTOS DEL EQUIPAMIENTO MUSEOGRÁFICO		
Vitrinas, pedestales, colgantes		
Iluminación		
Gráficos (murales, mapas, etc.)		
Aparatos audiovisuales		
SUPERFICIE TOTAL DEL ESPACIO		
Recepción y actividades conexas		
Exposición		
Depósito		
Espacios técnicos		
Oficinas		
PRESUPUESTO ANUAL		
Inversiones		
Presupuesto operativo		
Adquisiciones		
Varios		
PERSONAL		
Administrativo		
Científico		
De seguridad		
Técnico		