

# *Museum*

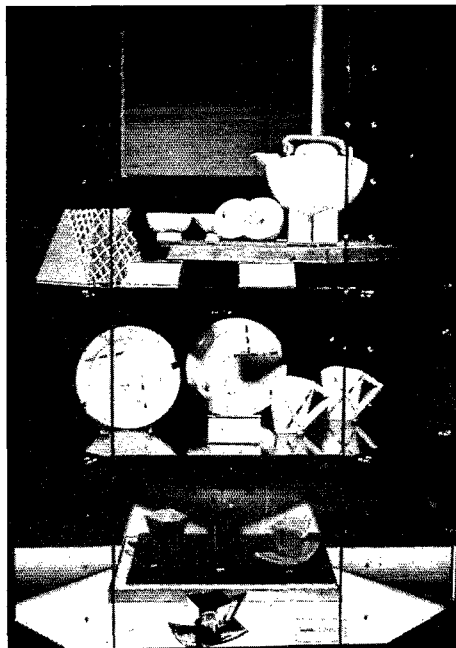
No 157 (Vol XL, n° 1, 1988)

## **Museos y artesanía**

# ***museum***

*Museum*, sucesora de *Mousetion*, 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.

N.º 157, 1988



***Cubierta:***

*Nuestra taza de té*, exposición y venta de artesanía norteamericana contemporánea: teteras, tazas, cucharas. Tienda de la Renwick Gallery, Smithsonian Institution, Washington D.C., Estados Unidos, 1985.



***Cubierta posterior:***

Cocina tradicional del sur de la India, decorada con símbolos kolam, portadores de felicidad. Esta decoración, hecha con polvos de arroz, se reserva para ocasiones especiales; a veces se realiza una versión menos elaborada después de la limpieza diaria de la cocina.

**Redactor:**

Redactora adjunta: Marie-Josée Thiel  
Ayudante de redacción: Christine Wilkinson  
Diseño gráfico: George Ducret

**COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN**

Om Prakash Agrawal, India  
Azedine Bachaouch, Túnez  
Craig C. Black, Estados Unidos de América  
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, Brasil  
Patrick D. Cardon, secretario general del ICOM, *ex-officio*  
Gaël de Guichen, ICCROM  
Alpha Oumar Konaré, Malí  
Jean-Pierre Mohen, Francia  
Luis Monreal, España  
Syeung-gil Paik, República de Corea  
Michel Parent, ICOMOS  
Lise Skjøth, Dinamarca  
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

Los autores son responsables de la elección y presentación de los datos contenidos en sus artículos y de las opiniones vertidas en ellos, las cuales no coinciden forzosamente con las de la Unesco ni comprometen a la Organización.

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

***Correspondencia:***

Redactor, *Museum*,  
Unesco, 7 Place de Fontenoy  
75700 París, Francia

***Suscripciones:***

Servicio de Venta  
de Revistas (UPP/V)  
Unesco  
1, rue Miollis  
75015 París, Francia

© Unesco 1988

Impreso en los Países Bajos por  
Smeets Offset (NBI) bv, 's-Hertogenbosch

Precio del ejemplar: 48 francos franceses.  
Suscripción anual (4 números o números  
dobles correspondientes): 156 francos  
franceses.

---

# Museos y artesanía

H. Ganslmayr	<i>Museos y artesanía</i> 2
S. V. Obeyesekere	<i>El papel de un museo de artesanía en la comercialización y promoción de objetos artesanales: la experiencia de Lakpabana</i> 10
J. J. Peltonen	<i>La función de los museos de artes aplicadas</i> 18
K. S. Borrus	<i>La artesanía en las tiendas de los museos</i> 22
S. P. Huyler	<i>Mecenazgo y artesanía: hacia una nueva concepción de la selección y la presentación</i> 28

---

## RÚBRICA

S. Inglis	<i>¿El aislamiento de la artesanía llega tal vez a su fin?</i> 34
P. H. Ela	<i>Por el desarrollo de la artesanía en el mundo</i> 39

---

## ESTUDIOS DE CASOS Y PROYECTOS

E. Gewinner	<i>El Museo de Instrumentos Musicales de Markneukirchen</i> 43
J. Jain	<i>El Museo de Artesanía de Nueva Delhi</i> 48
D. Thiagarajan	<i>Dakshinachitra, un museo para las artes y tradiciones populares del sur de la India</i> 52
L. Horne	<i>La etnoarqueología en el museo: cómo vincular el pasado al presente</i> 57

---

## CRÓNICA DE LA FMAM

<i>Flash</i> 62
<i>¿Están los museos y los Amigos de los Museos a la altura de las circunstancias?</i> 62

---

### Créditos de las fotos:

Cubierta: Smithsonian Institution.  
1-12: © S. V. Obeyesekere; 13, 16, 17: Rauno Träskelin, Museum of Applied Arts, Helsinki; 18-24a, b: Smithsonian Institution; 25-31: © Stephen P. Huyler; 32: Beauchemin, Canadian Museum of Civilization; 33: Kedl, Canadian Museum of Civilization; 34: Claus, Canadian Museum of Civilization; 35, 36: Foster, Canadian Museum of Civilization; 37: Garner, Canadian Museum of Civilization; 38: Raynard, Canadian Museum of Civilization; 40, 45-48: ADN-Zentralbild; 41-44: Stephan; 49-60: Crafts Museum, New Delhi; 61-67: © Government Museum, Madras; 68-69: The University Museum, University of Pennsylvania; 70, 72-74: Lee Horne; 71a, b, c, d: Felice Macera and MASCA, University Museum, University of Pennsylvania.

ISSN 0304-5002

*Museum* (Unesco, París)

n.º 157, vol. XL, n.º 1, 1988

# Museos y

## Herbert Ganslmayr

Nació en 1937. Realizó estudios de etnología, egiptología e historia antigua en Munich y Basilea. Se doctoró en 1965. De 1965 a 1968 fue profesor de etnología en la Universidad de Munich. De 1969 a 1971 llevó a cabo diversos trabajos de campo en el sur de Nigeria. De 1971 a 1975 fue conservador del Departamento de Etnografía del Übersee-Museum de Bremen, República Federal de Alemania, museo del cual es director desde 1975. Entre 1974 y 1980 fue presidente del Comité Internacional de Museos de Etnografía. Presidente del Comité Consultivo del ICOM entre 1980 y 1986, desde entonces es miembro de su Consejo Ejecutivo.

Al hablar de los museos y la artesanía surge de inmediato el problema que plantea su definición. Definir qué es un museo puede parecer sencillo: es un lugar donde se reúnen y conservan objetos no necesariamente antiguos y donde se exhibe al menos una pequeña parte de ellos. Sin embargo, todavía se asocia a los museos con el pasado y el polvo, porque el público no ha comprendido aún de manera cabal hasta qué punto contribuyen a solucionar los problemas actuales y a prevenir los que se nos plantearán mañana. Más adelante volveré a tratar esta definición ampliada del museo.<sup>1</sup>

Por otra parte, me es muy difícil definir la artesanía o el objeto artesanal. Como director de un museo integrado de etnografía e historia natural y especialista en antropología cultural africana, me veo constantemente enfrentado a los problemas que plantea exhibir, como obras de arte, objetos que en su contexto tradicional no fueron nunca considerados como tales, ya que en el África no se concebía el arte como en Europa o en ciertas regiones del Asia. En la actualidad, sin embargo, esos objetos son considerados obras de arte.

Yo me ocupo en particular de la artesanía rural proveniente de las aldeas africanas. ¿Cómo considerarla? ¿Se trata sólo de artesanía utilitaria o de artesanía creativa, de artesanía técnica o de artesanía artística? ¿Podría incluirla dentro de la misma categoría en la que se agrupa la producción artesanal de una ciudad europea como Bremen, donde se encuentra mi museo y donde tiene lugar todos los años la exposición de la Arbeitsgemeinschaft der Kunsthandwerker Bremens (Asociación de Artesanos de Bremen, o más exactamente, de Artesanos Artistas

de Bremen)? En esta exposición se presentan piezas sobresalientes. ¿Obras de arte? ¿Dónde trazar la frontera?

No creo estar en condiciones de definir la artesanía o las artes manuales y tampoco de establecer líneas divisorias. Si los participantes en la Consulta de Expertos sobre la Preservación y el Desarrollo de la Artesanía en el Mundo Contemporáneo, organizada en agosto de 1984 bajo los auspicios de la Unesco en la Universidad Cândido Méndes de Río de Janeiro, no lograron resolver este problema, más vale dejarlo de lado por el momento. Una última observación, sin embargo: en lo que respecta a la artesanía o a las artes manuales, no es posible limitarse a la definición bastante restringida que se emplea en la República Federal de Alemania, por ejemplo, donde, por una parte, para acceder a los distintos oficios artesanales es necesario haber recibido una formación de varios años avalada por un certificado de maestría, y donde, por la otra, se exige una capacitación complementaria en estética, modelado y ornamentación para poder pretender la calificación de artista artesano o artesano de arte.

El problema que se plantea en la República Federal de Alemania es el de establecer la distinción entre el artesano de arte y el artista, y no entre el artesano de arte y el que fabrica objetos utilitarios.

Puesto que aquí trataremos largamente de los museos y la artesanía en los llamados países en desarrollo y dado que el tema de la conferencia es "el papel de la artesanía en el proceso de desarrollo", los términos "artesanía" y "artesanos" deberán entenderse con el significado de artesanías y artesanos (y artesanas) de las zonas urbanas y rurales de los países llamados en desarrollo. La definición

1. Este texto es la transcripción de una comunicación presentada en la Conferencia Internacional de Artesanía organizada por el Consejo Mundial de la Artesanía y celebrada en Yakarta en agosto de 1985. Se ha mantenido el estilo característico de una exposición oral.

# artesanía

aplicable en Europa o en los países industrializados no siempre se ajusta a todos los casos. A mi juicio, corresponde al WCC (Consejo Mundial de la Artesanía) hallar el modo de reunir a todos los interesados y de hacerlos actuar de consuno, sin ninguna forma de predominio ideológico o financiero de un grupo sobre los otros.

La acentuación de la función sociopolítica de los museos, que se observa tanto en los países industrializados como en los países en desarrollo, altera también el orden de prioridades asignado a sus actividades. Las exposiciones han adquirido mayor importancia y el papel que desempeñan respecto de la educación escolar y extraescolar se ha redefinido y fortalecido, la cual ha llevado a la creación de servicios educativos de diversa índole.

Hoy en día, el debate acerca de la función de los museos en la sociedad está casi cerrado: la importancia del museo resulta ya indiscutible, aunque varíe según las estructuras de cada país.

En los países industrializados, los museos no cumplen la misma función que en los países en desarrollo, aunque algunos de sus elementos constitutivos fundamentales se mantengan inalterables. Hasta cierto punto, los museos de los países en desarrollo no realizan las mismas actividades que los de los países industrializados, o tal vez quepa decir que se concentran más en algunas tareas. Una de las más importantes, dado que forma parte del proceso de construcción nacional, es la conservación y presentación del patrimonio cultural de la comunidad de manera que se ponga claramente de manifiesto la unidad nacional subyacente en su aparente diversidad. La identidad cultural de una nación se funda

en gran medida en su patrimonio cultural. Cuando se carece de fuentes históricas escritas, los museos se convierten en archivos, al menos en lo que respecta a los testimonios materiales de su pasado cultural.

De esta manera, los museos han llegado a ser suertes de bancos de datos encargados de conservar materiales susceptibles de ser utilizados en una gran diversidad de investigaciones. Es a este nivel que los museos irán adquiriendo una importancia particular, sobre todo en lo que respecta a las artes y la artesanía. En sus reservas y en sus salas de exposición los museos guardan objetos que revelan técnicas o procedimientos a menudo olvidados y sobre los cuales no existe ninguna documentación escrita. Estas técnicas y procedimientos se elaboraron en un momento dado, con fines específicos y en condiciones geográficas, económicas, ecológicas y culturales determinadas. Los objetos que los materializan contribuyen a que una nación o una minoría étnica encuentre su identidad, ya que forman parte de su acervo cultural. Constituyen auxiliares indispensables para quienes deseen trazar la historia social o cultural de un pueblo. Más aún: resultan de suma importancia en el debate sobre la tecnología apropiada.

Por "técnicas apropiadas" no debe entenderse técnicas más primitivas, sino técnicas que se adecúan a las condiciones geográficas, socioculturales, ecológicas y económicas de una región determinada. No es éste ni el lugar ni el momento para examinar en detalle el tema de la tecnología apropiada. Sin embargo quisiera aclarar que no se trata de instar a nadie a emplear una técnica determinada que se cree más conveniente, como sucedía en la

época colonial y sucede aún en muchos casos en virtud de lo que se ha dado en llamar programas de ayuda para el desarrollo. Sólo al cabo de investigaciones conjuntas realizadas en pie de igualdad se podrán encontrar las soluciones que correspondan específicamente a situaciones concretas y sólo sobre esa base se podrá proponer su aplicación. Sólo la discusión con los interesados permitirá decidir si conviene o no introducir una técnica determinada. ¿Cuál es entonces la función que debe desempeñar el museo en este campo?

Los museos pueden contribuir a recuperar técnicas tradicionales ya olvidadas —de tejido, por ejemplo— que pueden reconstituirse a partir de los especímenes depositados en sus reservas. Los museos pueden también contribuir a mejorar algunas técnicas, como sucedió con el molino de agua tradicional de aspas verticales utilizado en el Himalaya, que fue substituido por otro de concepción similar oriundo de Rumania con aspas en forma de cuchara, que recogen mejor el agua y hacen que la rueda gire con mayor velocidad. Los campesinos comprendieron las ventajas del modelo rumano cuando vieron funcionar los dos tipos de molino representados a escala reducida. Estos molinos se usan ahora no sólo para irrigar los campos y moler maíz o arroz, sino también para accionar pequeños bancos de carpintería.

El mejor ejemplo de lo que los museos pueden hacer en este sentido es el que da el Consejo Nacional de Museos de Ciencia de la India que, además de sus grandes museos, administra pequeños centros regionales implantados en zonas desfavorecidas como el distrito de Purulia en Bengala Occidental. Allí el museo regional

trata de perfeccionar las técnicas tradicionales para responder a las necesidades definidas con la participación de la población interesada, o de introducir otras consideradas adecuadas según las investigaciones llevadas a cabo en los grandes museos. El primer proyecto puesto en práctica en el distrito de Purulia tuvo tanto éxito que la Comisión Nacional de Planificación de la India brinda ahora su apoyo financiero a las actividades del museo.

¿Por qué el museo, más que otra institución? La singularidad de los museos estriba sobre todo en el hecho de poseer originales, generalmente de tres dimensiones, que impresionan al público por su estética y su autenticidad y suelen atraer más que los libros, la radio o la televisión. No es raro que se establezca un diálogo particular entre el objeto y el visitante. Al atractivo del original de tres dimensiones se agrega la presentación del objeto en un marco adecuado, que toma en cuenta incluso la manera en que se supone será percibido por algunos grupos a los que va particularmente dirigida la exposición. Este enfoque didáctico se ve complementado por las actividades especiales que organizan los especialistas en educación de los museos con el fin de hacer que el visitante comprenda el mensaje contenido en cada una de las piezas expuestas. El museo proporciona no sólo espacios para la presentación de objetos, sino también espacios de interacción y comunicación, que reclaman la participación activa del visitante. Porque no son sólo los especialistas del museo los que organizan las actividades educativas: el visitante también tiene a veces la oportunidad de participar en proyectos museológicos, ayudando, por ejemplo, a preparar y presentar una exposición. Un museo de este tipo deja de ser un museo tradicional. Se convierte más bien en un centro cultural, en un centro de animación dotado de dos elementos característicos del museo: los objetos tridimensionales y las exposiciones.

¿Qué papel han desempeñado hasta ahora los museos con respecto a la artesanía? ¿Qué función deberían cumplir en el futuro? Como veremos, existe una gran diferencia entre los museos de artesanía o de artes aplicadas de los países industrializados y los museos de artesanía de los llamados países en desarrollo. Dado que el tema de esta conferencia es "el papel de la artesanía en el proceso de desarrollo", nuestro trabajo se centrará particularmente en estos últimos.

En Europa, los museos se fundaron con

el propósito preciso de documentar y preservar —incluso a veces de rescatar— técnicas y objetos amenazados de desaparición. Estos museos debían igualmente presentar colecciones de piezas que servirían de modelo para contribuir al desarrollo ulterior de la artesanía. A manera de ilustración, citaré aquí un ejemplo tomado de la historia de la República Federal de Alemania. En 1870, la Cámara de Comercio de Bremen dirigió a las autoridades municipales una carta en la que se quejaba de que los productos de los artesanos ajenos a la ciudad se vendían más que los de los artesanos locales, y por eso proponía que se creara una institución "que ofreciera a los artesanos de Bremen ideas y modelos". En 1873 se fundó el Instituto Técnico de Oficios y, en 1884, el Museo de Artes Aplicadas que en 1922 se fusionó con el Museo Focke, hoy Museo Estatal del Arte y la Historia Cultural de Bremen. Las actividades del antiguo Museo de Artes Aplicadas eran, en primera instancia, de índole educativa. Su propósito era asegurar la formación de los artesanos y el perfeccionamiento de quienes —diseñadores industriales, fundidores, etc.— deseaban mejorar su competencia artística para aprovecharla en el ejercicio de su actividad profesional, comercial o industrial. La colección del museo, que reúne gran número de piezas que "por su forma general o por algunos de sus detalles merecen destacarse y reproducirse, o incluso retomarse en obras de arte modernas o servir de inspiración para la creación de nuevos productos y nuevos elementos decorativos", fue utilizada en primer lugar con fines didácticos. La colección debía además "fomentar la capacidad del público para formarse criterios independientes, fundados en el conocimiento de los estilos y los cánones estéticos que le permitieran juzgar en cuestiones relativas a las artes aplicadas y afinar su gusto artístico". En el museo había también una oficina que ponía a disposición de los artesanos modelos originales. En las exposiciones se presentaban también los proyectos elaborados por los pasantes y aprendices junto con objetos de valor reconocido.

La fundación del Museo de Artes Aplicadas de Francfort obedeció a razones similares: "La idea de que los oficios artesanales debían ser rescatados y alentados nació al comprobarse que las piezas únicas elaboradas por artesanos eran suplantadas cada vez más por productos hechos a máquina, con la consiguiente pérdida de calidad." Fue así que en 1877 se fundó este museo y el colegio técnico superior

asociado. En muchas otras ciudades se constituyeron colecciones de prototipos, como por ejemplo en 1880 en Krefeld —en el marco de la Escuela Profesional de Tejeduría y Tefido, más tarde convertida en Museo Alemán del Tejido— o en Pforzheim, donde a fines del siglo XIX se creó la Colección de Modelos Históricos de Ornamentación para la Industria de Pforzheim.

Todas estas instituciones (museos de artes aplicadas, museos municipales o regionales de historia del arte o de la cultura, museos consagrados a la historia y la cultura locales) continúan coleccionando todavía esos testimonios del pasado, para hacernos conocer mejor la vida y la cultura de otros tiempos y mostrarnos la evolución y el contexto de la creación artística. Además de contribuir a ampliar el horizonte intelectual de los visitantes, estos testimonios del pasado continúan utilizándose también para la formación de los artesanos. Así sucede, por ejemplo, en el Museo Alemán del Tejido, donde se ha puesto el acento en la función educativa de la institución.

En la actualidad no resulta nada raro que los objetos artesanales contemporáneos (utilitarios, creativos o artísticos) se presenten en los museos. Por una parte, éstos desean exhibir los últimos adelantos en la materia y, por otra, quieren dirigir la atención de los visitantes hacia la obra de algunos artesanos o artistas e incluso incitarlos a adquirir, lo cual no puede sino redundar en beneficio de los creadores y contribuir a la supervivencia de la artesanía. También pueden organizarse diversas actividades complementarias de las exposiciones, como por ejemplo talleres de artistas y conferencias y debates que permitan a los visitantes familiarizarse con los creadores y su trabajo. La solución ideal sería instalar en el museo talleres permanentes para los artistas. Pese a sus límites, las actividades museológicas educativas que procuran explicar y demostrar algunas técnicas artísticas contribuyen también a despertar el interés del visitante por las artes y oficios y le enseñan a discernir la calidad, aunque existe el peligro de que degeneren en un diletantismo romántico "que impida toda expresión profunda de la sensibilidad y de la personalidad individual".<sup>2</sup> Estos aspectos negativos podrían contrarrestarse con la ayuda de especialistas en educación, dotados de formación y experiencia adecuadas.

Las ventas pueden estimularse por medio de exposiciones especiales como las que organiza para Navidad el Museo de Artes Aplicadas de Hamburgo, y tam-

bién a través de las tiendas de los museos. Sin embargo, este tipo de promoción suscita hoy algunas reservas. Si bien se señala que, ciertamente, esas actividades no pueden dejar de tener un efecto positivo sobre el visitante, cabe preguntarse si el museo no debería preocuparse ante todo por presentar la evolución de la artesanía y sus innovaciones, sin pretender influir en el gusto del público (regla que por otra parte podría ser ilusoria, dado el papel que desempeñan las buenas exposiciones en la conformación del gusto del público). El museo debería ser algo así como un catalizador entre los artesanos o artistas y el público, una suerte de mecenas que patrocine a los artistas por medio de compras directas, encargos de instalación o decoración del museo o, simplemente, favoreciendo sus contactos con el público. Los museos regionales pueden contribuir activamente a promover la artesanía, sobre todo en las zonas donde hay pocos artesanos o artistas. Pero hay algo más que los museos pueden hacer en beneficio de los artesanos: a través de exposiciones que ilustren la especificidad de su situación económica y social, los museos podrían ayudar a que el público comprendiera mejor la evolución del papel de los artesanos en la sociedad.

Tras estas observaciones sobre las relaciones positivas entre los museos y la artesanía, quisiera mencionar un aspecto que en más de una ocasión se ha prestado a la controversia. Los museos llaman la atención del público sobre ciertos objetos, realzándolos o bien encerrándolos en vitrinas cuidadosamente iluminadas, con lo cual no logran sino sacralizarlos y convertirlos en intocables. Pero la piezas de artesanía son objetos prácticos, funcionales, y esta observación vale para toda la artesanía, no sólo para los productos utilitarios. Exhibidos de esa manera, error que han cometido y cometen todavía muchos museos, se los disocia de su aspecto funcional y se los reduce a la condición de meros objetos de arte, de arte por el arte. Esto sucede no sólo en los museos etnográficos, sino también en muchos dedicados al arte europeo.

Antes de pasar a examinar la función que los museos de artesanía pueden cumplir en los llamados países en desarrollo, deseo referirme al papel de los museos (etnográficos, en particular) de los países industrializados en lo que respecta a la artesanía de África, América Latina y ciertas regiones de Asia. Una de las tareas fundamentales de estos museos es luchar contra los prejuicios existentes respecto de otras culturas y de sus creadores.

Por eso deben presentar los objetos artesanales originarios de esos países de manera que se comprenda plenamente su importancia y su valor y puedan ser admirados por su interés estético y su significación económica y social. Estos museos pueden orientar el gusto y la actitud adquisitiva de sus visitantes. Después que el Hamburgische Museum für Völkerkunde organizara una exposición de cerámica española que reservaba un lugar destacado a la producción originaria de localidades donde los artesanos trabajan todavía según los procedimientos tradicionales, se observó un aumento notable del turismo en esos lugares.

Los museos de artesanía de los países industrializados desempeñan en general el mismo papel que sus homólogos de los llamados países en desarrollo. Sin embargo, no debemos perder de vista que en estos últimos los museos no tienen el mismo grado de especialización: muy a menudo, en una misma institución encontramos reagrupados distintos tipos de museos, cuando no se trata de un museo nacional que, en el mejor de los casos, presenta obras de arte o piezas etnológicas en una sección adjunta a la de ciencias naturales.

Debido a la importancia particular de la artesanía en los llamados países en desarrollo y a los problemas específicos que plantea su preservación y desarrollo, los museos tienen allí otra tarea suplementaria que cumplir. ¿Cuál puede ser esa tarea?

Al comparar este papel tal como lo evocamos aquí con el que Jacques Anquetil les asigna en su ensayo,<sup>3</sup> la diferencia salta a la vista. Según la concepción de este autor con respecto a las tareas de un museo, la finalidad específica de los museos de artesanía es despertar el interés del visitante y alentar y fomentar las artes aplicadas mediante la adquisición de piezas y, sobre todo, la organización de exposiciones. La preservación y el fomento de la artesanía tienen dos vertientes diferentes: en primer lugar, conservar la artesanía y las artes aplicadas como tales, es decir, los productos; en segundo lugar, mejorar las condiciones de vida de los artesanos y los artistas, e incluso crear las condiciones que les permitan subsistir. Por lo tanto, ésta deberá ser una empresa de desarrollo integral, es decir, una empresa cultural, económica y social.

Un hecho ha quedado establecido de manera irrefutable: la artesanía y las artes aplicadas —utilitarias, creadoras o artísticas— son manifestaciones de la identidad cultural de un grupo o nación

2. Jacques Anquetil, *CREA Report*, n.º 17, p. 34 (París, Unesco, División de Desarrollo Cultural).

3. Jacques Anquetil, *op. cit.*

que no sólo transmiten los valores culturales del pasado sino que, al mismo tiempo, revelan el talento creador individual del artesano y del artista. A menudo se contraponen la obra artesanal al producto industrial, con lo que se corre el riesgo de dar de la artesanía y de las artes aplicadas una imagen idealizada muy alejada de la realidad. Esta tendencia suele ser la expresión del descontento ante la situación del mundo actual y de la añoranza de "los buenos tiempos" o, incluso, el signo de una cierta incapacidad para enfrentar los problemas de nuestra época. Vivir mirando hacia atrás impide encontrar lo nuevo. Jacques Anquetil ve en esta actitud retrógrada y conservadora una de las causas de la decadencia de la artesanía y de las artes aplicadas. Se conservan objetos desprovistos de significado y de función. La autenticidad, la creatividad y la originalidad se pierden. La producción artesanal no pasa entonces de ser una actividad terapéutica.

El proceso que conduce al "arte turístico" es similar, aunque las causas y las consecuencias sean diferentes. Al definir el arte turístico se lo contraponen siempre al arte tradicional, en el que se incluye también la artesanía. El arte tradicional tenía una función en la sociedad y para la sociedad, en virtud de la cual la estética de los objetos, es decir, su adecuación al sentido estético de la sociedad, cobraba importancia. Si por una evolución interna o por influencias externas se modifica la función de un objeto, este objeto dejará de producirse, a menos que se le atribuya una nueva función. Pero si hay demanda por parte de los coleccionistas, de los museos o de los turistas, los objetos continúan produciéndose, simplemente porque constituyen una fuente de ingresos. Los objetos cambiarán entonces según el gusto del comprador, y hasta se inventarán otros, como sucedió con las tallas de los kambas en Kenya o con las de los orang aslis en Malasia.

La expresión "arte turístico" tiene casi siempre una connotación peyorativa. Con frecuencia se lo considera sinónimo de "arte degenerado", sobre todo cuando no es fácil distinguirlo del kitsch. Las aldeas turísticas muy a menudo dan la impresión de zoológicos donde se exhiben artesanos. Pero ¿cómo culparlos por producir arte turístico cuando en muchos casos ése es el único medio de subsistencia que les queda? Incluso abundan ejemplos en que la artesanía y las artes aplicadas han renacido gracias al turismo, como ha sucedido en España, Túnez, México y Samoa Occidental. El desprecio in-

dignado y arrogante no es la única ni la mejor manera de abordar el problema que plantea el arte turístico. Puesto que éste constituye en todo el mundo una importante fuente de ingresos, deben tomarse al respecto medidas equilibradas: por una parte es necesario mejorar la calidad y exigir el respeto de ciertas normas, sin dejar de tomar en cuenta al mismo tiempo el gusto de los consumidores, ya que de no ser así se acabaría la venta. Por otra parte, el gusto de los turistas no constituye un imperativo categórico e inalterable: puede modificarse, orientarse, modelarse, como explicaré más adelante.

Además de los aspectos culturales, los factores sociales constituyen otros tantos argumentos en favor de la preservación y el desarrollo de la artesanía y las artes aplicadas, ya que, como se dijo antes, está en juego la supervivencia de seres humanos. Sin embargo, el beneficio económico y social que los artesanos y artistas obtienen del turismo no es el único argumento que fundamenta los esfuerzos encaminados a fomentar la artesanía y las artes aplicadas: también están las consecuencias económicas de esos esfuerzos de promoción sobre el desarrollo de una región o de un país.

La demanda en el mercado internacional de piezas de artesanía y artes aplicadas crece sin cesar. En 1984 fue evaluada en más de 2.600 millones de dólares. Las exportaciones de los países miembros de la ASEAN ascienden en la actualidad a los cien millones de dólares anuales y han permitido crear empleos para un millón de personas en cada uno de esos países. De esta manera, la artesanía y las artes aplicadas se han convertido en un factor económico importante, con la ventaja adicional de que requieren mucha mano de obra y pocas inversiones. Se calcula que entre 15% y 20% de la población activa de los países en desarrollo está empleada en ese sector, y que entre 30% y 50% de los ingresos de la población rural proviene de la venta de objetos artesanales. Estas cifras toman en cuenta también los productos realizados con materiales de recuperación que, según estimaciones autorizadas, en el Pakistán, por ejemplo, representan entre el 15% y el 29% del PIB real. Sin embargo, estas cifras sólo pueden ser aproximadas, ya que gran parte de esa actividad pertenece al sector no estructurado de la economía y, por lo tanto, no aparece reflejada en las estadísticas oficiales, sin olvidar que algunos pequeños productores no declaran sus operaciones para evadir las imposiciones fiscales y, en consecuencia,



no inciden en los estudios evaluativos.

Tras el fracaso de las estrategias de desarrollo concebidas en los países industrializados —como la industrialización unilateral o el efecto llamado “de goteo”—, se están estudiando otras fórmulas destinadas a brindar una ayuda eficaz, sobre todo a la artesanía en pequeña escala y, lo que a veces es lo mismo, a los sectores no estructurados de la economía. Se ha preconizado la aplicación de diferentes criterios para medir la calidad de los esfuerzos de desarrollo, cuya finalidad debería ser más bien satisfacer la demanda y al mismo tiempo crear empleos y generar fuentes de ingresos. Sin embargo, actualmente se insiste en el hecho de que eso no puede lograrse sin la cooperación de los interesados, es decir, sin la firme determinación de los artesanos de hacer todo lo que esté a su alcance por ayudarse a sí mismos, y, sobre todo, sin su plena capacidad de expresión. El crecimiento económico, como corolario de la industrialización, ha dejado de ser una preocupación de primer orden.

El estímulo y la promoción de la artesanía pueden desempeñar un papel de envergadura en la expansión económica de un país: el desarrollo de las artesanías puede producir divisas al ser exportadas o contribuir a ahorrarlas, al substituirse algunos productos importados por bienes de producción local, y puede también crear nuevas oportunidades de empleo que, a su vez, contribuirán a mejorar las estructuras económicas y sociales del país.

Con el fin de fomentar la artesanía se han propuesto diversas medidas que van desde la capacitación de los artesanos (incluida una mayor difusión de información acerca de las técnicas y su posible mejoramiento) hasta la prestación de asistencia para mantener las normas de calidad, comercializar los productos y establecer las infraestructuras adecuadas. Por mi parte sólo deseo destacar la necesidad imperiosa de que todas las propuestas en favor del desarrollo de la artesanía y de las artes aplicadas se adapten a las condiciones regionales, tanto económicas como ecológicas y socioculturales.

Aunque no puedo demorarme aquí en una descripción detallada de las medidas que podrían adoptarse para promover la artesanía, desearía referirme a algunos aspectos de interés para los museos.

Todo el sector cultural al que me he estado refiriendo da por sentado que el patrimonio cultural se reúne, conserva y exhibe como tal en los museos. Sólo ellos ofrecen al visitante la posibilidad de tomar conciencia de las tradiciones cultura-

les y de las evoluciones producidas en la materia. Unas y otras constituyen factores decisivos en la génesis de la identidad cultural de un pueblo. La artesanía y las artes aplicadas ocupan un lugar de privilegio, no sólo porque forman parte del patrimonio cultural, con todos sus valores, sino también porque desempeñan un papel fundamental en la cultura viva de la sociedad, ya que conservan su autenticidad y originalidad en un mundo tecnificado que se aleja cada vez más de sus raíces. Al describir la artesanía del Sudeste asiático, Jacques Anquetil definía esta función en los siguientes términos: “El desarrollo de las artes aplicadas les permitió recuperar su espacio interior, el de sus valores morales y culturales, el de la confianza en sí mismos, el de su dignidad, en una palabra: el espacio de su identidad.”<sup>4</sup>

Dejando al margen a aquellos cuya actividad se centra exclusivamente en la mera presentación de objetos, los museos brindan también al visitante diversas informaciones acerca del contexto sociocultural, económico y ecológico de la actividad artesanal. Los museos revelan las condiciones en que algunos objetos fueron creados y utilizados, y ponen en evidencia el hecho de que las culturas no son estáticas sino evolutivas. Una vez que el visitante se ha compenetrado de esta idea, la artesanía no puede ya aparecer como un vestigio del pasado. Por el contrario: al considerarla con realismo comenzará a pensar en la manera de preservarla o de adaptarla a las condiciones de un medio en constante evolución.

Una de las razones que se han esgrimido para explicar la decadencia de la artesanía es el desdén que inspira el trabajo manual y el desconocimiento de los valores humanos y espirituales que entraña la creación de un objeto, a lo que se agrega una incapacidad cada vez mayor para apreciar las obras de arte. Esto sucede tanto en los países industrializados como en los países en desarrollo. De ahí que sea necesario intensificar las actividades educativas tendientes a desarrollar el sentido estético, campo en el que los museos pueden cumplir una labor significativa, dado el papel que desempeñan en la educación formal y no formal.

Además de su acción en el ámbito cultural, los museos de los países en desarrollo podrían —como lo han hecho ya algunos países industrializados— tratar de mejorar el prestigio social de los artesanos, destacando su importante papel en la vida cultural y en la preservación de los valores tradicionales y su contribución al desarrollo económico regional o nacional.

En este sentido querría volver sobre un punto al que ya aludí anteriormente: el papel de los museos como espacios de comunicación y participación. J. Anquetil menciona en su ensayo el Centre Méditerranéen de l'Artisanat Créateur, fundado por el gobierno francés, cuyas finalidades describe en los siguientes términos: “Sus objetivos principales son arrancar la artesanía creativa de su aislamiento tradicional y tratar de servir a un mismo tiempo de centro de información, intercambio, creación, reflexión, coordinación, investigación, experimentación, capacitación y difusión y, sobre todo, como un lugar de reunión de carácter interdisciplinario e intercultural en el que se respete la identidad cultural y profesional de todos y cada uno de los participantes.”

Si se toman en cuenta las tareas que los museos han asumido recientemente, es obvio que bien podrían desempeñar las funciones que cumple ese centro. Si se niegan a hacerlo, habrán perdido la oportunidad de enfrentar el verdadero desafío del momento actual. Cabe señalar que muchos ya han aceptado el reto, como es el caso de los ecomuseos y de los museos regionales.

Los nuevos campos de acción que se abren a los museos en materia de promoción de la artesanía y de las artes aplicadas no hacen sino responder a la vocación esencial del museo: ser una institución cultural. Sin embargo, existe otra forma en que los museos pueden ayudar. Para mantener un determinado nivel de calidad se requiere, como se ha señalado a menudo, un inventario de la producción artesanal, un registro completo que incluya información acerca del contexto sociocultural, económico y ecológico de los objetos. En este sentido, la información sobre el papel desempeñado por la mujer artesana se considera de particular importancia.

En mayo de 1985, durante un seminario sobre los museos regionales del África occidental celebrado en Lomé bajo los auspicios del Instituto Africano Internacional, el profesor Adande, de Benin, propugnó la creación de bancos de datos nacionales pasibles de alimentar luego un banco regional. En Malí, el Museo Nacional participa activamente en la preparación de un proyecto de colecta de datos referentes a la cultura material del país, proyecto que servirá de modelo para otros análogos en otras partes del mundo, si se logra reunir los fondos necesarios. Jacques Anquetil considera que este tipo de banco de datos sobre la artesanía podría alimentarse gradualmente hasta llegar a

incluir todos los productos culturales de la región: películas, obras de teatro, pinturas, esculturas, videofilmes, obras literarias, musicales y otras. El proyecto de inventario que se lleva a cabo en Malí podría hacer que esta idea se hiciera realidad. Un banco de datos de esta naturaleza, que abarcara una gran variedad de fenómenos culturales, permitiría a las personas interesadas tomar en consideración las características generales de una región determinada, antes de proponer medidas destinadas a promover la artesanía local.

Pero los museos pueden desempeñar un papel importante no sólo en el acopio de información sino también en la investigación, sobre todo documentando y difundiendo determinadas técnicas y formas expresivas tradicionales que puedan ser revitalizadas. Asimismo, los museos pueden contribuir a desarrollar la investigación aplicada y a mejorar y adaptar técnicas, como en el caso del molino de agua del Himalaya antes mencionado. Sin embargo, los museos no deben transformarse en simples centros de investigación. Deben ser también talleres donde en colaboración con artesanos especializados se elaboren las técnicas más adecuadas y se enseñe su aplicación.

El Consejo Nacional de Ciencias de la India, que comprende por una parte centros científicos altamente calificados y, por otra, centros científicos regionales establecidos en zonas desfavorecidas, constituye al respecto un ejemplo digno de destacarse. Su acción en favor de la comercialización de la artesanía y las artes aplicadas se ajusta a la función tradicional de los museos: la principal preocupación consiste en dar a conocer las piezas y establecer normas de calidad mediante la organización de exposiciones en los países de origen y en el extranjero.

Si se acepta la idea de que los museos deben hacerse cargo de las tareas relacionadas con el desarrollo y la preservación de la artesanía, ¿cuáles serán las consecuencias prácticas? Ante todo, ello exigiría que tanto los museos como las instituciones representativas de los artesanos tomen mayor conciencia de las tareas que deben llevarse a cabo y de los medios susceptibles para hacerlo. Concretamente, esto podría significar que el Consejo Internacional de Museos (ICOM) asumiera las recomendaciones de la Unesco en la materia, o las del Consejo Mundial de la Artesanía (WCC), e incitara a sus miembros, en especial a algunos de sus comités internacionales, a que los pusieran en práctica. Los comités interna-

cionales a los cuales se les podría solicitar cooperación son: el Comité Internacional de Museos de Etnografía, el Comité Internacional de Artes Aplicadas, el Comité Internacional de Museos Regionales y el Comité Internacional de Ecomuseos en proceso de formación.<sup>5</sup> Estos comités internacionales cuentan con grupos de trabajo que podrían llevar a cabo una labor muy concreta, en estrecha colaboración con el Consejo Mundial de la Artesanía y con las asociaciones nacionales y regionales de artesanos: podrían, por ejemplo, poner en práctica proyectos piloto relacionados con las tiendas de los museos, los talleres para artesanos, el mejoramiento de las actividades educativas o la organización de exposiciones itinerantes cuya importancia podría variar desde los pequeños conjuntos a manera de museos a escala reducida hasta costosas exposiciones de arte. Tal como se explicó anteriormente, los museos podrían también ayudar a establecer inventarios o a crear bancos de datos sobre la artesanía que podrían servir de base para actividades ulteriores. En los llamados países en desarrollo, los museos —regionales y locales en particular— podrían desempeñar un papel muy importante en la preservación y el desarrollo de la artesanía. En el debate actual sobre la función de este tipo de museos deberían incluirse cuanto antes y de la manera más decidida los problemas inherentes a la artesanía.<sup>6</sup>

[Traducido del inglés]

5. Creado después con la denominación de MINOM (Movimiento Internacional por una Nueva Museología). El MINOM se ha convertido luego en una asociación afiliada al ICOM.

6. El ICOM podría ayudar a establecer los contactos necesarios. Una cooperación efectiva requiere también una mayor sensibilización de las organizaciones gubernamentales respecto de la especificidad de la artesanía y de los museos, ya que de lo contrario éstos no contarán con el respaldo necesario. En ese sentido, la desaparecida Grace Morley, que tanto hiciera por el desarrollo de los museos en Asia, señaló, en una conferencia sobre los museos y la comunidad rural celebrada en la India, que un proyecto conjunto del Museo Nacional de Tailandia y del Departamento de Educación de Adultos destinado a ayudar a los campesinos de los alrededores de Lopburi fracasó porque los funcionarios subalternos del servicio de alfabetización de adultos no le prestaron su apoyo debido a que "no adherían al principio de la comunicación visual". Para establecer las bases de nuevas actividades, la cooperación no debe limitarse al ICOM, el Consejo Mundial de la Artesanía y la División de Desarrollo Cultural y Creación Artística de la Unesco, sino que también debe extenderse a la Federación por el Desarrollo de la Artesanía Utilitaria (FEDEAU). Esta conferencia podría formular recomendaciones en este sentido y crear las bases institucionales requeridas para la participación del Consejo Mundial de la Artesanía, tal vez bajo la forma de un grupo de trabajo.

---

## *Extracto de la Declaración de Yakarta*

Conferencia Internacional de Artesanía organizada  
por el Consejo Mundial de la Artesanía en Yakarta,  
agosto de 1985

La Comisión V convino en que los museos deben ser instituciones atractivas, incitantes y activas que ubiquen los objetos en su contexto social y que reflejen la tradición y el patrimonio de una cultura: su pasado, su presente y sus perspectivas futuras. Además de ser fuentes de información, los museos deben formar parte activa de la comunidad y estar abiertos a la participación de todos sus miembros. Los museos deben promover la artesanía y apoyar al artesano, brindando oportunidades para la organización de exposiciones locales y de intercambio, de demostraciones, talleres, seminarios y ventas, y deben favorecer la educación de los artesanos y del público.

La promoción y el bienestar del artesano deben constituir objetivos prioritarios para las organizaciones que se ocupan de la artesanía.

### *Recomendaciones*

1. Los museos deberían desempeñar un papel más importante en el proceso de desarrollo.
2. El Consejo Mundial de la Artesanía debería pedir a los museos que presten más atención a los habitantes de las zonas apartadas, para que ellos también puedan aprovechar las actividades museológicas organizadas en los centros.
3. Los museos no deberían perder de vista la gran importancia que reviste la continuidad en la preservación del patrimonio cultural. Tanto en los países en desarrollo como en los industrializados, todos los museos de artesanía, sobre todo los que poseen colecciones de objetos históricos, deberían poner de manifiesto los vínculos existentes entre ellos y los productos artesanales contemporáneos y situarlos en la perspectiva de la vida cotidiana moderna. El personal debe capacitarse para ello, a fin de que los museos sean más vivos y atrayentes. Se podrían crear tiendas para la venta de una selección de objetos artesanales contemporáneos.
4. Todos los museos, sobre todo los de los países en desarrollo, deberían dar a conocer sus colecciones publicando catálogos ilustrados que puedan ser utilizados por los estudiosos y brinden modelos a los artesanos.
5. El Consejo Mundial de la Artesanía debería solicitar que todos los proyectos de desarrollo reserven un cierto porcentaje de sus fondos a la preservación de la artesanía y al mejoramiento de las condiciones de trabajo de los artesanos.
6. En el proceso de desarrollo de las ciudades convendría tomar en cuenta los museos y las actividades artesanales tradicionales implantadas en medio urbano o rural e histórico o tradicional.
7. El Consejo Mundial de la Artesanía debería incitar a las organizaciones nacionales que se ocupan de la artesanía a asumir la responsabilidad de presentar y promover en sus museos la producción artesanal actual. En este sentido se podría prever la prestación de asistencia para la formación del personal encargado de dichas tareas.
8. El bienestar de los artesanos debería constituir un objetivo de máxima prioridad para las organizaciones que se ocupan de la artesanía.

### *Resoluciones*

- a. Se decide establecer un grupo de trabajo mixto entre el Consejo Mundial de la Artesanía y el Consejo Internacional de Museos, con el fin de fomentar la cooperación entre los museos y los artesanos.
  - b. Se decide que el Consejo Mundial de la Artesanía sirva de centro de intercambio de información sobre: i) proyectos de museos relacionados con la artesanía; ii) potenciales fuentes de financiación; iii) posibilidades de capacitación; iv) asistencia técnica y servicios de consultores.
-

## *El papel de un museo de artesanía en la comercialización y promoción de objetos artesanales: la experiencia de Lakpahana*

Sivagamie Verina Obeyesekere

Nació en 1929 en Sri Lanka. En 1952 participó en la fundación del Sri Lanka Freedom Party. En 1961 fue presidenta de la Junta Asesora para las Pequeñas Industrias, en 1962 delegada ante la Conferencia Internacional de Cooperación de Nueva Delhi (Conferencia de Mujeres de Sri Lanka) y en 1963 presidenta de la Comisión Hotelera del Consejo para el Desarrollo Turístico. En 1964 participó en la creación de Laksala (Centro Nacional de Industrias Domésticas) y fue presidenta de su Junta Asesora. Fue elegida diputada por Mirigama en 1965. En 1968 fue la primera mujer a cargo de la presidencia de la Cámara Baja del Parlamento. En 1970 fue reelecta diputada por Mirigama y se desempeñó como viceministra de Salud. En 1972 organizó y puso en marcha un programa nacional de salud familiar. En 1973 creó Lakpahana, organismo privado para el desarrollo de la artesanía, del cual fue nombrada directora. Ministra de Salud Pública en 1975 y vicepresidenta de la Asamblea de la Organización Mundial de la Salud (OMS) celebrada en Ginebra en 1977. Entre 1978 y 1980 fue consultora de las Naciones Unidas para una misión sobre las necesidades de la población en Sri Lanka. Desde 1978 ha sido delegada ante diversas conferencias del Consejo Mundial de la Artesanía celebradas en el Japón, Austria, Indonesia, India, etc. Es miembro de diversas asociaciones, en su mayor parte relacionadas con la salud pública. Es presidenta de la Asociación Nacional de Artesanos y Artífices de Sri Lanka y pertenece a los comités de numerosas organizaciones de acción social.

En la edición de 1973 del Diccionario Enciclopédico Webster, el museo se define como "un edificio o espacio donde se exponen objetos relacionados con la literatura, el arte, la ciencia, la historia o la naturaleza". Para Herbert Ganslmayr<sup>1</sup> "definir un museo puede parecer sencillo: es un lugar donde se reúnen y conservan objetos no necesariamente antiguos y donde se exhibe al menos una parte de ellos. Sin embargo todavía se asocia a los museos con el pasado y el polvo, porque el público no ha comprendido aún de manera cabal hasta qué punto contribuyen a solucionar los problemas actuales y a prevenir los que se nos plantearán mañana".

En la mayoría de los países occidentales es común encontrar en la actualidad edificios destinados a esos fines. Tal como hoy los conocemos, los museos son organizaciones altamente especializadas e integradas a las concepciones socioeconómicas, tecnológicas, filosóficas y artísticas de las naciones.

Abarcar todos los aspectos de la existencia humana en un único museo nacional sería una pretensión desmesurada: por vasto y complejo que fuera, un solo organismo no podría lograrlo jamás. Para garantizar un tratamiento exhaustivo aceptable, se impone entonces la diversificación en varios campos especializados: arqueología, religión, etnología, antropología, arte y artesanía —para no citar sino algunos— constituyen ámbitos diferenciados que requieren métodos y enfoques específicos.

La creación de museos de artesanía obedece a diversas razones, según los países: en Nepal, a los cambios sociales cada vez más rápidos que aceleraron el proceso de urbanización, lo cual a su vez se tradujo en una cierta pérdida de creati-

vidad; en México fue la inminente degradación de la artesanía tradicional causada por la producción de artículos destinados a los turistas.

En 1977 se organizó en Sri Lanka un coloquio regional sobre el papel del museo en las sociedades asiáticas en mutación, especialmente en lo que se refiere a la preservación y el fortalecimiento de las culturas tradicionales, rurales y tribales, en el que se presentaron muchas ponencias de gran interés donde se mencionaban ejemplos de excelentes museos de este tipo existentes en la región. En su comunicación la Dra. Grace Morley manifestaba que "en la India, el papel del Museo de Artesanía de Nueva Delhi, con su 'aldea' recientemente inaugurada, constituye una importante contribución en este sentido, ya que proporciona excelentes modelos antiguos para inspiración de diseñadores y artesanos, además de despertar el interés del público: las piezas de gran calidad que allí se presentan no sólo maravillan sino que también instruyen".

En Sri Lanka la artesanía tradicional está experimentando una decadencia gradual pero inexorable ante la amenazadora marea de ciencia y tecnología que avanza poco a poco, agravada por la creciente urbanización y la industrialización y por los esfuerzos por modificar el estilo de vida de la población rural. Sin embargo, gracias a su elevado nivel de alfabetización, Sri Lanka bien podría constituir la prueba de que es posible desarrollar la producción artesanal mediante la introducción de mejoras técnicas y la reducción de tareas fastidiosas.

Las artes y oficios de una nación forman parte de su patrimonio cultural, al que confieren su singularidad y su carácter propio. Dado que reflejan el estilo de vida de su pueblo, es absolutamente nece-

1. Véase más arriba el artículo de Herbert Ganslmayr, p. 2.

2. Mohamed Aziz Lahbabi, *Museum*, vol. XXVIII, n.º 3, 1976.

sario protegerlos y preservarlos para la posteridad en las múltiples formas materiales e inmateriales en que existen todavía; ésta es la función primordial de un museo de artesanía.

No hay que creer que un museo es lo que se piensa comúnmente: un lugar donde se almacenan antigüedades que de tanto en tanto son vistas por investigadores, escolares, turistas u otros visitantes ocasionales. Con mayor razón cuando se trata de un museo de artesanía. En el contexto actual, un museo, y más precisamente un museo de artesanía, no se concibe ya como un lugar en el que se acumulan bellos objetos artesanales que el paso del tiempo ha hecho obsoletos, sino más bien como un sitio en el que las piezas expuestas se disponen cuidadosamente y se presentan de manera que atraigan no sólo al conocedor sino a todo aquel que necesite comprarlas por razones prácticas o porque conjugan la belleza con la utilidad o bien porque desean poseer una réplica.

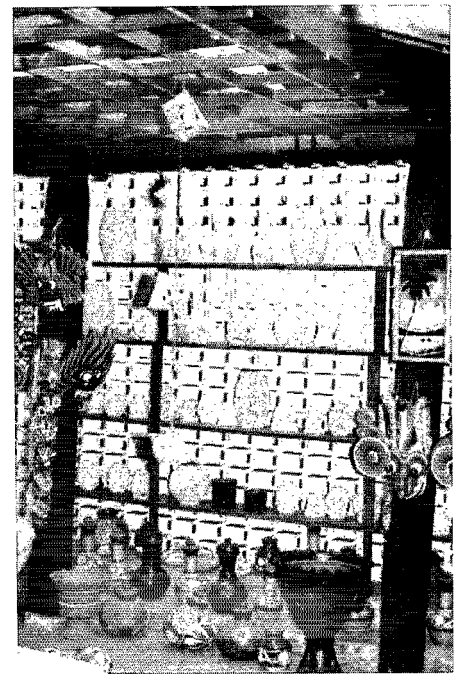
Un instituto de esta índole no debe limitarse a acopiar objetos y a explicar las formas de expresión cultural relacionadas con ellos, sino que debe ampliar su campo de acción hasta volverse un reflejo viviente de la historia de una nación a través de los siglos. Los vestigios del pasado y los logros del presente darían así una idea de los sueños, las esperanzas y las contradicciones de una nación. El museo de artesanía tiene entonces como misión ofrecer, tanto a la vista como a la mente, una imagen concreta y científica de la cultura nacional. El museo es un medio de información que rescata del olvido y salvaguarda los fundamentos de esa cultura sin menoscabar su autenticidad —tendencia que muestran en cambio otros medios como la prensa o el cine, por ejemplo— ya que permite que los objetos hablen por sí mismos.

“La cultura podría definirse como el conjunto de adquisiciones del hombre en el campo científico, técnico y artístico, gracias a lo cual el ser humano se apropia de los datos brutos de la naturaleza para transformarla y utilizarla. De ahí que el invento de la reja del arado, cuya importancia para la evolución del hombre fuera mayor que la de las pirámides, forme parte del patrimonio cultural de la humanidad. No hay otra cultura que la humana y la cultura nacional es expresión de la presencia del hombre en un medio natural concreto y de la presencia en cada uno de nosotros de un patrimonio hereditario que se inscribe en nuestra vida cotidiana. La función de un museo es llegar a ser la

memoria viviente del pueblo y para el pueblo. Por ende, el museo no deberá contener solamente pinturas, esculturas, armas y ornamentos sino todo aquello que vincula al hombre con su suelo natal y sus ancestros.”<sup>2</sup>

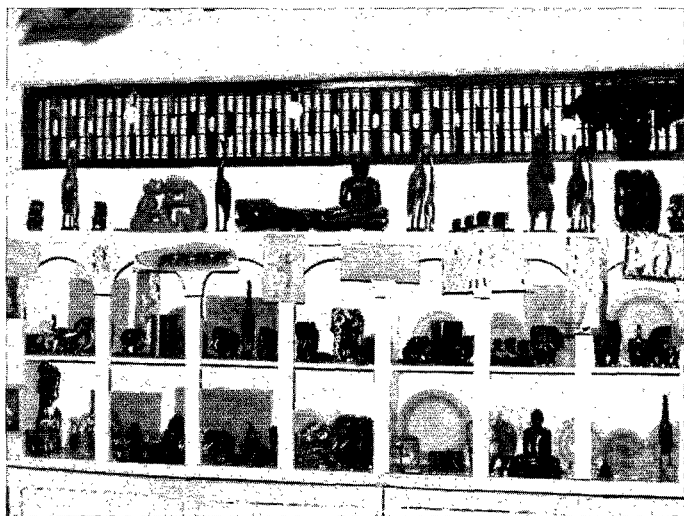
Las artesanías son muchas y muy variadas. En ellas se alían la belleza de la materia bruta y la habilidad del hombre. Esta habilidad puede ejercerse sobre la materia a través de la talla, el tejido o el modelado o mediante variaciones de estas tres técnicas de base. La materia prima puede ser metal (oro, plata, cobre, etc.), madera o arcilla, hilo o tela, incluso papel, o bien junco, caña, mimbre o paja, cuero, plumas, marfil, concha, cuerno y un sinnúmero de otros materiales. Un museo de artesanía debería poseer una amplia variedad de esta abundante miscelánea y presentarla de modo tal que el espectador descubra la artesanía en sus diversos aspectos y siga la evolución de cada oficio a través de los tiempos, para descifrar así el patrimonio de todo un pueblo. La comprensión y el reconocimiento de este aspecto de la cultura contribuirían sin duda de manera efectiva a promover la artesanía.

Para el conocedor, un museo de artesanía debería también presentar las diferentes técnicas, desde la más simple a la más compleja, utilizadas durante un determinado periodo en un país, en una cultura o en una tradición. Así por ejemplo, dispuestos de manera adecuada, los vestigios de cerámicas representativas de los distintos estadios de la alfarería, los objetos de cobre de concepción y formas variadas, las máscaras de inspiración, formas y colores diversos dan una idea de las técnicas que podrían servir de base para producir artículos destinados a cubrir las demandas actuales del mercado. La cerámica rústica de Sri Lanka, que con el transcurso del tiempo ha evolucionado hasta producir piezas de arte y artesanía de gran refinamiento, deja entrever diversas posibilidades que, adaptadas a las necesidades del mercado moderno,



1 Cerámicas de arcilla roja decoradas y otras en la etapa de bizcocho, muy frágil.

2 Cerámica modelada a mano en arcilla roja y figurillas pintadas.



3  
Tallas de maderas oscuras y claras.



4  
Piezas de cobre y plata.

han llevado a la producción de cerámicas esmaltadas de diferentes estilos abstractos contemporáneos. Estas cerámicas pueden compararse sin desmedro con las más exquisitas piezas de la alfarería clásica griega o italiana (figuras 1 y 2). El arte memorial del tallado de la piedra o la madera ha evolucionado —sin desnaturalizarse— hasta el punto de satisfacer los requisitos de un mercado que exige valor artístico en los objetos de uso práctico (figura 3). Así, pues, un museo de artesanía podría presentar la variedad de técnicas disponibles; ello permitiría identificar la más apropiada para satisfacer necesidades específicas y, sobre esta base, abrirse a mercados más amplios. Un museo de artesanía bien organizado y dirigido daría una idea de las posibilidades que ofrece un determinado patrimonio.

A través de los objetos expuestos, el museo de artesanía debería ilustrar la historia y la evolución de las técnicas, sus variaciones en función de los materiales utilizados y otras valiosas informaciones de este género. Debería hacer comprender al visitante cómo las técnicas de moldeado se modifican cuando se aplican al cobre (figura 4), la plata o bien a la arcilla; qué técnicas se utilizan para tallar la madera y para cincelar el latón, la plata, el cobre o el oro; cuáles son las técnicas de tejido aplicadas cuando se trabaja con hilo, para confeccionar encajes, o con junco y cañas para fabricar cestas y esteras, o con fibras, para hacer alfombras o tapices. El museo debería también poner en evidencia cada etapa del desarrollo de estas técnicas, según los materiales utilizados. En suma, el museo de artesanía debería mostrar la manera en que todos esos materiales “inertes” cobran “vida” entre las manos hábiles del hombre.

Para el artesano, el museo de artesanía

sería así una fuente vital de inspiración y una reserva de modelos, entre los cuales podría seleccionar algunos para igualarlos o aun mejorarlos y luego partir en otra dirección e innovar a su vez. En esta reserva el artesano podría encontrar elementos menos conocidos de un periodo dado y a partir de ellos producir nuevas obras de calidad. La revelación de que no está solo, de que por el contrario es heredero de una larga tradición que ha dejado huellas tangibles sería para él un estímulo que lo incitaría a preservar la pureza de este legado y a perfeccionar las formas mediante innovaciones medidas, calculadas para atender a las necesidades y exigencias actuales.

Los objetos artesanales son un elemento presente en ritos y ceremonias (figura 5). En ciertas culturas cobran un valor muy particular. En Sri Lanka, por ejemplo, la lámpara de aceite se emplea comúnmente para alumbrar, pero tiene además una función votiva en los ritos domésticos y en las fiestas y ceremonias, en las que se encienden sus siete y a veces hasta nueve pabilos como representación simbólica del aumento infinito de luz y saber que se produce en la comunicación generosa de los conocimientos y la sabiduría. Por este motivo, en las culturas orientales la lámpara tiene un doble valor utilitario. Este valor propicia por sí mismo el consumo local, lo cual contribuye directamente a desarrollar el mercado de la artesanía. De la misma manera, en el caso de las joyas, Sri Lanka no es el único país en reconocer su valor “utilitario” durante las ceremonias. Una boda nunca estará completa sin las joyas de plata y oro, a menudo con incrustaciones de piedras preciosas, que deben llevar la novia y los invitados, desde el más encumbrado hasta el más humilde. En cuanto a la arcilla,

ninguna ceremonia nupcial dejaría de lado la vasija donde se dispone el tradicional adorno de flores de coco, heraldos de prosperidad. La vasija se emplea también para hervir leche cuando se inaugura una casa, leche que al derramarse es símbolo de abundancia.

Fuera de las ceremonias, los objetos artesanales tienen un uso cotidiano: por ejemplo, la esterilla que se usa para dormir o sentarse y la cesta para ir de compras, o sus avatares modernos, el bolso y la estera de playa (figura 6). De hecho, los mil y un objetos de artesanía fabricados en nuestros países asiáticos tienen su origen en necesidades cotidianas. Las numerosas fiestas señaladas en el calendario son otra fuente de demanda. Con el tiempo, los objetos artesanales han adquirido también un carácter ornamental y la demanda se ha diversificado en múltiples direcciones.

Bajo la protección de reyes y nobles, la artesanía y los artesanos conocieron antaño una época floreciente. Pero el desplazamiento de la realeza y la nobleza por amos extranjeros entrañó un cambio radical en los valores sociales. Los artesanos —los *hondrews*, como los llama Robert Knox— que en la jerarquía tradicional seguían en importancia a la nobleza, quedaron relegados a un rango social mucho más bajo por la nueva élite que surgía bajo el patronazgo británico, y su trabajo fue denigrado, considerado de ínfima categoría y rebajado a una condición subalterna. Con la independencia, poco a poco nuevos valores sociales se afirman lenta pero inexorablemente y todo

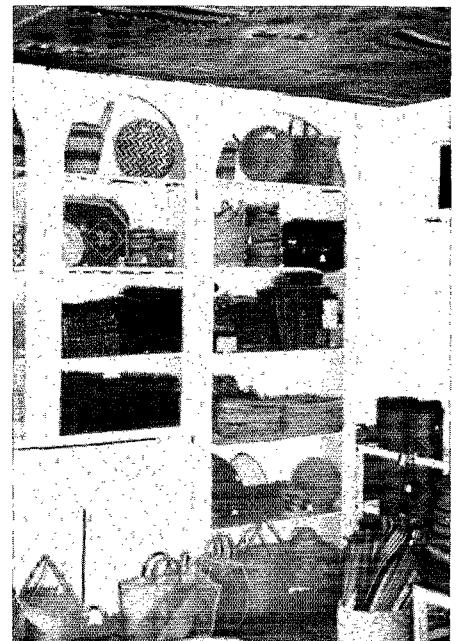
indica que los artesanos recobrarán el perdido prestigio.

Ananda K. Coomaraswamy, autor de *Mediaeval Sinhalese art*, ya en 1908 previó esta decadencia: “En Ceilán como en la India, la influencia directa e indirecta del contacto con Occidente ha sido funesta para las artes. Las dos causas más directas de este efecto nefasto han sido la destrucción de la relación privilegiada de los artesanos y el Estado como consecuencia de la ocupación británica y el desinterés sistemático de británicos y cingaleses por la tradición arquitectónica local. Otra razón, menos directa pero igualmente cierta, de la decadencia de las artes ha sido el auge del mercantilismo, ese sistema de producción basado en el trabajo de las máquinas europeas y de los hombres-máquina que en Oriente ha llevado al tejedor de aldea a abandonar su telar, al artesano sus herramientas y al labrador sus cantos, en una palabra, que ha provocado el divorcio entre el arte y el trabajo. Como dijera Blake:

‘Cuando las naciones envejecen  
las artes se entumescen  
y el comercio se arraiga en cada  
árbol.’

De este modo siniestro se estableció el comercio en Oriente.”

En estas circunstancias, un museo que se hiciera depositario de los productos artesanales y del talento de los artesanos contribuiría en gran medida a restablecer su posición social y a modificar el sentir popular hacia ellos. De esta manera se garantizaría una evolución lógica, donde lo viejo engendraría lo nuevo, que se inscri-



6  
Artículos de junco y caña, y esteras finamente trenzadas y decoradas que sirven para adornar el cielo raso.



5  
Máscaras tradicionales y máscaras *kolam* utilizadas en danzas, ritos y ceremonias populares y artículos laqueados de uso práctico.

7  
Algunos de los miembros de la Asociación Nacional de Artesanos y Artífices de Sri Lanka, custodios de múltiples técnicas tradicionales y productores de las más hermosas artesanías del país.



biría en el contexto de los cambios sociales que se producen hoy en el país.

En Asia los museos de artesanía tienen la nueva e importante responsabilidad de promoverla dentro de cada país, para despertar así un mayor interés en el extranjero.

Herbert Ganslmayr enuncia claramente algunas de estas funciones, así como los requisitos que deben cumplirse para promover la artesanía.<sup>3</sup>

Por todas estas razones, a mi juicio un museo de artesanía debería cumplir las siguientes funciones:

*Conservación:* a) reunir todos los objetos disponibles; b) constituir sistemática y progresivamente una colección de piezas antiguas y contemporáneas con el fin de estudiarlas, exponerlas y prestarlas a los artesanos; c) registrar sistemáticamente las formas, motivos y modelos utilizados en los principales tipos de artesanía. Al respecto quisiera hacer notar que continuamente se sacan de nuestros países gran número de piezas de gran valor, simplemente porque nuestros artesanos no se percatan de la importancia que tiene conservarlas.

*Contribución a un renacimiento de la artesanía.* Este aspecto reviste especial importancia. Para contribuir a renovar las artes y oficios tradicionales es necesario difundir y dar a conocer los objetos conservados en colecciones públicas y privadas, así como fomentar el aprendizaje dondequiera que existan maestros artesanos que puedan transmitir su arte. En Sri Lanka, por ejemplo, a principios de los años sesenta, cuando por primera vez se

realizaban grandes esfuerzos para reanimar y desarrollar la artesanía en nuestro país, se creó un centro llamado Laksala, destinado a fomentar la comercialización de productos artesanales. Esta iniciativa no sólo dio lugar a una renovación total de la artesanía en nuestro país, sino que además puso de relieve el hecho de que muchas artes y oficios tradicionales corrían peligro inminente de desaparición. De inmediato se lanzó un plan de salvaguarda y protección consistente en un programa de formación asegurado por maestros artesanos, previsión que ha rendido grandes dividendos, ya que el número de personas dedicadas hoy a labores artesanales —especialmente en sus manifestaciones tradicionales— ha aumentado de manera considerable.

*Préstamo de piezas.* Se deben organizar préstamos directos a los artesanos o exposiciones de fotografías y de objetos que muestren la evolución de los estilos, de modo que puedan familiarizarse con las piezas antiguas de su especialidad. Con este fin se seleccionarán muestras procedentes de su propia localidad, con objeto de mantener la pureza de los estilos locales y de las formas características de cada comunidad o región. Por ejemplo, con ocasión de una exposición nacional, Lakpahana —organismo privado para el desarrollo de la artesanía— presentó al público una muestra completa de la joyería tradicional que ha tenido como base la forma de cadena: cadenas, collares y *pad-dakam* (grandes pendientes) usados por nuestras mujeres en todas las épocas y en los que cada cadena tiene su nombre. Los visitantes pudieron así comparar joyas

modernas con otras antiguas tomadas en préstamo a colecciones privadas, y observar así cómo, aunque la calidad era buena, las normas de diseño y estilo se habían ido deteriorando en aras de consideraciones comerciales inspiradas por Occidente. Lakpahana tuvo así la oportunidad de trabajar con sus miembros de manera concertada para intentar remediar esta situación, organizando exposiciones y préstamos y ofreciendo formación a los artesanos. Rara vez los artesanos tradicionales conservan un ejemplar de cada uno de sus diseños, de modo que, en el proceso, generación tras generación se va perdiendo algo de la belleza original de las formas. Así lo mostró la experiencia de Lakpahana.

*Organización de exposiciones temporales o itinerantes.* Nunca se insistirá lo suficiente en la necesidad de organizar exposiciones de esta índole, tanto dentro como fuera del país. La ignorancia de nuestro pueblo acerca de la variedad de la artesanía de su propio país es sorprendente: desconoce incluso los materiales y las técnicas utilizadas. Es preciso pues acordar la mayor importancia a la educación del público, y en esto los museos de artesanía podrían desempeñar una verdadera labor de divulgación, muy especialmente organizando exposiciones regionales —exposiciones, no competiciones— y exposiciones itinerantes destinadas a las escuelas. Recientemente, por ejemplo, Lakpahana recibió la visita de un grupo de artesanos tailandeses acompañados por sus anfitriones de Sri Lanka. Al final del recorrido fueron estos últimos quienes se mostraron más agradecidos



por la experiencia y por todo lo que habían aprendido acerca de la artesanía de su propio país. Los emporios de artesanía también deberían coordinar con los museos ciertas actividades de investigación.

La organización de exposiciones itinerantes tanto en los países asiáticos como fuera de Asia tendría un interés excepcional para la promoción. Sé que se han ensayado con éxito en el Canadá y, recientemente, el Taller de Artesanos de Bangladesh —que ofreció a los artesanos de ese país la oportunidad de reunirse con otros de catorce países de la región— resultó una verdadera revelación sobre el carácter universal de las aspiraciones humanas.

Si estimulara la utilización de objetos artesanales haciendo que quienes los fabrican sean apreciados en su justo valor y se mostrara el arte creador en su realidad visible, el museo vivo podría contribuir de manera rotunda a promover el desarrollo endógeno.

*Información y publicidad.* En este campo los museos de artesanía tienen una responsabilidad singular. Es importante contar con una biblioteca provista de publicaciones sobre todos los aspectos de la artesanía, no sólo para uso del artesano, sino también de quienes se interesan por el tema y se dedican a estudiarlo. Pocos organismos dedicados a la comercialización disponen de tiempo para realizar las investigaciones necesarias y reunir la información pertinente. Sin embargo, si esta información se adjuntara al objeto artesanal, sus oportunidades de venta aumentarían. Las campañas publicitarias a través de la amplia red de medios de comunicación estimularía el mercado interno y la exportación y desarrollaría en el público el gusto por los artículos de confección artesanal, frente a la competencia de los productos industriales.

Cuando se conoce su historia el objeto se vuelve más real, más vivo. Los museos de artesanía podrían conceder becas, subvenciones u otras facilidades a estudiantes para que llevaran a cabo investigaciones sobre estos temas y pusieran a su disposición la información así obtenida, cuya difusión tendría un efecto positivo en la promoción y comercialización de la artesanía y contribuiría a su supervivencia.

*Ayuda financiera a los artesanos.* En el marco de sus propios programas o bien a través de organizaciones públicas o privadas, los museos de artesanía podrían hacer que se acordase ayuda técnica y financiera a los artesanos más calificados y

talentosos, a fin de permitirles mejorar su trabajo y su producción y restablecer el vínculo con las viejas tradiciones y los modelos del pasado. A su vez estos artesanos podrían ejercer influencia sobre otros incitándolos a producir objetos de calidad. Esa ayuda contribuiría también a hacerles comprender el interés que para ellos pueden tener los museos de artesanía. Ahora bien, los artesanos tienen otras necesidades financieras, más cotidianas: por ejemplo comprar materiales, herramientas y otros elementos indispensables. Si se los ayudara en este sentido a través de otros canales disponibles, se eliminarían muchas de las preocupaciones y dificultades que suelen agobiarlos.

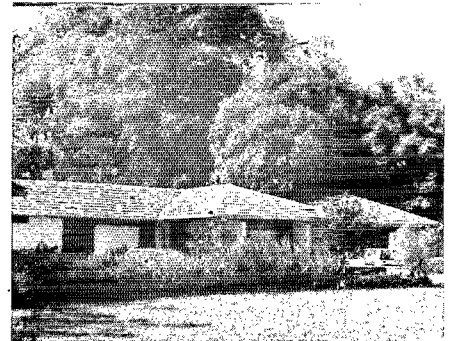
#### *Demostraciones de técnicas artesanales.*

Los museos de artesanía no tienen que ser estáticos, sino que deben cumplir una función de estímulo y constituir verdaderos centros culturales organizando demostraciones de técnicas artesanales, algo así como “de la materia bruta hasta el producto terminado”. El visitante tiene la posibilidad de participar activamente en estas demostraciones, que favorecen el intercambio y la comunicación. Se ha comprobado que el proceso educativo que se deriva de tales demostraciones es uno de los mejores medios de promover la artesanía.

En 1974 se organizó en Sri Lanka una exposición conmemorativa del aniversario de la fundación de Laksala (Centro Nacional de Industrias Domésticas) que ofreció por primera vez una demostración de gran envergadura de todas las técnicas artesanales, incluido el tejido en telares manuales. Este aspecto de la exposición fue, sin duda, el más fructífero: el público ganó en conocimientos y los artesanos en prestigio y retribución financiera. Desde entonces Lakpahana organiza sistemáticamente estas demostraciones en todas las reuniones internacionales. Los artesanos que participan en ellas ganan la admiración de los espectadores que, de hecho, a menudo desean comprar los objetos confeccionados en su presencia.

En el centro de nuestra isla, antiguamente llamado Reino de Kandy, donde todavía hoy vive y trabaja la mayor parte de los artesanos del país, se creó en 1882 la Asociación de Artesanos de Kandy. Allí se pueden ver diariamente demostraciones de algunas técnicas artesanales seleccionadas, que despiertan vivo interés entre los visitantes.

En suma, el museo de artesanía puede cobrar vida y, a través de sus actividades, crear un vínculo durable con los artesanos



8  
Lakpahana: en este marco apacible se estampillan los objetos producidos por los 400 miembros de la asociación y tanto artesanos como compradores encuentran una atención esmerada.

y sus comunidades, en un esfuerzo común para promover las artes y oficios manuales.

*Protección social de los artesanos y artesanas.* Pocos países poseen datos dignos de confianza sobre sus artesanos y, en este sentido, Sri Lanka no constituye una excepción. Es preciso subsanar con urgencia esa falta de información y para ello los museos de artesanía podrían, según los casos, tomar algunas iniciativas:

- Realizar un censo general de todas las personas que se dedican a esta actividad, ya sea a tiempo completo, a tiempo parcial o por temporadas;
- Establecer un inventario completo de las técnicas artesanales, presentes y pasadas, y de los objetos producidos;
- Realizar un estudio de los problemas de orden técnico y comercial que afectan el desarrollo del arte popular;
- Emprender estudios regionales sobre la práctica de la artesanía y sus problemas;
- Efectuar una encuesta sobre las condiciones de vida de los artesanos (vivienda, salud y condiciones de trabajo);
- Llevar a cabo acciones tendientes a mejorar el bienestar económico de los artesanos y el reconocimiento de su valiosa contribución al ingreso de divisas en el país, solicitando a los ministerios y organizaciones pertinentes que clasifiquen la artesanía en una categoría aparte y poniendo toda la información necesaria a disposición de los encargados de formular las directivas políticas,

para que se prevean créditos presupuestarios para los programas de desarrollo del sector artesanal;

Orientar y contribuir a ejecutar programas de formación e instrucción de artesanos, a fin de garantizar precios satisfactorios tanto para el productor como para el consumidor;

Propiciar la creación de premios nacionales. (Al respecto me parece pertinente citar el punto 23.8 (p. 52) del estudio de C.H. Obeyesekere *The handicraft industry in selected Asian countries.*)

### *El proceso de producción en Sri Lanka*

Las condiciones de vida y de trabajo de los artesanos son, en general, muy precarias. Por eso es importante que los poderes públicos proporcionen los medios que les garanticen el mínimo esencial: mejores salarios, cobertura social, mayor seguridad en el trabajo, vivienda adecuada y educación. Por ejemplo, un medio excelente de ofrecer cierta seguridad social a la comunidad de artesanos sería conceder pensiones a los artesanos que viven en condiciones de indigencia. La alfabetización es otra área que requiere atención. Para que haya un progreso real es fundamental alfabetizar a los artesanos.

Los jóvenes que reciben una formación artesanal, ya sea como aprendices o como pasantes inscriptos en centros públicos o privados, deben disponer simultáneamente de facilidades para mejorar su nivel de instrucción. La educación, formal

o no formal, dará a la profesión no sólo la competencia sino la dignidad, la independencia y el reconocimiento social.

Ahora bien, no basta con mejorar los ingresos y las condiciones de trabajo de los artesanos: también hay que hacer que su saber sea respetado y conservado. La consideración social debe ir acompañada de la justa recompensa financiera y debe honrarse a los artesanos con premios nacionales.

Para ilustrar la función de un museo de artesanía quisiera referirme a la experiencia de Lakpahana. Lakpahana quiere decir "luz de Lanka": a los ojos de la tradición es un nombre adecuado para un centro de comercialización de artesanías. La luz disipa las tinieblas y ésa es la esperanza y la aspiración de Lakpahana: arrojar una luz sobre los artesanos, cuya labor contribuye a preservar nuestro patrimonio cultural.

La experiencia de Lakpahana es única en este sentido y su acción resulta inseparable de la Asociación Nacional de Artesanos y Artífices de Sri Lanka (figura 7) que agrupa 400 representantes de la artesanía tradicional y moderna y donde no sólo nos ocupamos del trabajo de los artesanos sino además de su bienestar físico y mental. Hemos sido testigos de muchas situaciones trágicas, particularmente entre los artesanos de más edad. Uno de los programas de ayuda a la vejez que hemos establecido es el Plan de Cuentas de Ahorro, que se ha mostrado muy útil y ha despertado gran interés. Aparte de eso, los contactos amistosos y el diálogo conti-



9  
Tapices *batik* hechos a mano.

nuo han creado un clima propicio a la comprensión y a la realización de nuestro objetivo mayor: la producción de artesanías de calidad, tanto tradicionales como modernas. Los artesanos son reticentes a las innovaciones en sus modelos o métodos, pero a la larga responden positivamente. No es simple conciliar comunidades e individuos diferentes, pero la garantía de una buena comercialización que encuentran en nuestro centro, unida a los programas de bienestar social, los cohesionan y refuerza el espíritu de solidaridad. Ésta ha sido para nosotros una experiencia muy gratificante (figura 8).

¿Cómo ha podido Lakpahana sobrevivir en condiciones tan difíciles, frente a una política económica abierta que inunda el mercado con todos los artículos importados posibles e imaginables? ¿Cómo ha podido hacerlo con la competencia de los emporios estatales, que tienen el monopolio exclusivo del aprovisionamiento de determinados artículos para sus propios organismos de producción y de venta, cuyos gastos generales se sufragan con fondos del erario público y que pueden permitirse reducir el margen de utilidad en los precios minoristas, sin hablar de la actual reducción de ventas a los turistas? Lakpahana se creó con la intención de mantenerlo "pequeño", sin embargo representa a todos los artesanos de Sri Lanka reunidos bajo un mismo techo. Queríamos tener tiempo para trabajar estrechamente con los artesanos, a fin de estimular la calidad, la pureza del trabajo y la perfección del diseño en la mayor me-

10  
Adornos de marfil tallado, joyas y pequeños objetos de carey.



11  
Encajes *pollow* hechos a mano.



12  
Tapices *batik* hechos a mano y vestidos de confección.

daida posible y por eso nos conformábamos con vender en "pequeñas" cantidades, pero al poco tiempo ya el suministro no podía responder a la demanda (figuras 9-12). Para mí lo más importante fue ver aumentar el número de adherentes, testimonio de un renacimiento de la artesanía. En mis treinta años de trabajo con artesanos me complace haber visto sucesivamente tres y hasta cuatro generaciones consagrarse con entusiasmo a su tarea. La fuerza y la vitalidad jamás desmentidas de la Asociación Nacional de Artesanos y Artífices están siempre presentes para hacer que el público se interese por la artesanía. Los visitantes vienen no solamente a ver los objetos, sino a tocarlos y sentir a través de ellos el espíritu, el proceso de la obra que traduce la aspiración humana de crear. Lakpahana disfruta la experiencia de ser, como todos los verdaderos emporios de artesanías, un museo vivo, tanto para el conocedor como para el usuario medio que aprecia el arte popular en su vida diaria y en su hogar. De manera que, cuando en un futuro cercano nuestra asociación funde un museo de artesanía, se creará un vínculo entre el pasado y el presente que será el reconocimiento de una de las tradiciones más bellas, más puras y más auténticas de nuestro país, ejercida por un sector económicamente pobre, pero de inmensa riqueza cultural.

Tenemos fe en nuestros esfuerzos. Estos treinta años nos confirman que la acción del Consejo Mundial de la Artesanía tiene una influencia durable en todos los países miembros. Cada reunión ha añadido nuevas dimensiones al desarrollo de la artesanía y ha insistido cada vez más en el mejoramiento de la condición de los trabajadores manuales. El Mahatma Gandhi decía: "Para alcanzar la belleza auténtica la creación debe proceder de una visión acertada. Si estos momentos son raros en la vida, también son raros en el arte." También decía: "Las reuniones y las organizaciones colectivas son una buena cosa. Ayudan algo, pero no mucho. Son como el andamiaje que erige el arquitecto: un recurso transitorio y provisional. Lo que realmente cuenta es una fe invencible que nada pueda extinguir."

[Traducido del inglés]



13

## *La función de los museos de artes aplicadas*

Jarno Juhani Peltonen

Nació en 1936 en Tampere, Finlandia. Licenciado en 1964 en la Universidad de Helsinki (historia del arte y arquitectura, etnología, pedagogía y filología románica con especialización francesa), en 1965 y 1966 realizó estudios superiores de magisterio. De 1962 a 1967 fue asistente en el Departamento Nacional de Antigüedades y Sitios Históricos (sección arqueología subacuática). De 1968 a 1970 fue conservador y de 1971 a 1978 director del Museo de la Ciudad de Helsinki. Desde 1974 dicta cursos de museología elemental para la formación de personal en la Universidad de Helsinki, y desde 1978 es director del Museo de Artes Aplicadas de esa ciudad. De 1978 a 1981 fue miembro del Comité de Relaciones con los Museos del Ministerio de Educación y en 1975, 1977 y 1978 miembro de la Sección Cultural de la Comisión Finlandesa ante la Unesco. Efectuó viajes de estudio al extranjero, entre ellos los que hizo en 1976 y 1978 para seguir los cursos del ICCROM sobre la seguridad, la iluminación y el clima de los museos. Publicó diferentes artículos sobre la presentación de exposiciones, la etnología urbana y la documentación de los museos. De 1973 a 1984 fue presidente del Comité Nacional Finlandés del Consejo Internacional de Museos (ICOM).

En muchos de los principales países industrializados del mundo existe una importante categoría de museos especializados: los museos de artes aplicadas. Los más antiguos se crearon en la segunda mitad del siglo XIX, con el auge de la industrialización. Estos fueron probablemente los primeros museos especializados que tuvieron objetivos e ideas comunes en todo el mundo.

La preocupación por el medio ambiente y la calidad de la vida y el interés por los valores estéticos han llevado a estos museos nuevamente al primer plano. El número de museos en que las artes aplicadas —la estética industrial y la artesanía de creación— ocupan un lugar de privilegio se acrecienta cada día más, a la vez que no cesan de aparecer otros nuevos que se dedican principalmente al diseño industrial. Al mismo tiempo, en el mundo entero la recopilación y el inventario de artesanías y técnicas tradicionales se llevan a cabo a una escala cada vez mayor.

Los primeros museos de artes aplicadas fueron creados en los albores de la era industrial. El papel que desempeñan se ha ido acrecentando y hoy en día cumplen múltiples funciones de descripción e investigación fundadas en principios científicos. Entre sus tareas figuran la recopilación de muestras representativas de las tendencias nacionales e internacionales de las artes aplicadas, así como la promoción del intercambio cultural y del respeto por la tradición, dos aspectos esenciales de la formación de la identidad cultural. Las instituciones que en un principio no eran sino colecciones de modelos para la

producción industrial y muestras representativas de otras culturas, reunidas en beneficio de profesionales y de establecimientos de enseñanza se han convertido hoy en museos populares donde se presenta un panorama del diseño de la era industrial. De todas las categorías de museos, los de artes aplicadas son quizá los que muestran más a las claras su doble función, ya que sirven tanto para explicar la tradición como para abrir nuevas perspectivas de futuro. Sus trabajos de investigación y de recopilación se llevan a cabo de manera independiente. De sus funciones iniciales estos museos han conservado un estrecho vínculo con la formación e incluso han extendido su campo de acción a la enseñanza en escuelas polivalentes y profesionales. La formación de colecciones nacionales representativas constituye un objetivo de primer orden, pero por lo general también se considera importante seguir la evolución de las tendencias internacionales en materia de diseño y acopiar piezas del mundo entero.

La función de los museos de artes aplicadas adquiere cada vez mayor relieve, ya que a pesar de su carácter internacional resulta innegable su importancia para fortalecer la identidad nacional. Por eso deben vivir en su época y reunir las piezas que ilustren las tendencias del momento, sin vacilar ante su adquisición mientras todavía son nuevas. El mensaje que expresan los objetos exhibidos y los criterios según los cuales se seleccionan cambian con el tiempo. Por eso en el momento de su adquisición es preciso consignar

cuidadosamente las razones que la motivaron. También es importante recabar información sobre las novedades producidas en este campo, para poder sumar a las colecciones incluso aquellos especímenes que no se hayan fabricado a escala industrial. Los museos pueden también recopilar documentación adicional sobre la producción, la planificación, la utilización y la evaluación, lo cual les permitiría ejercer plenamente sus amplias posibilidades educativas.

Si se los compara con las piezas del siglo XIX, muchos objetos modernos plantean serios problemas. Uno de ellos es el de la durabilidad de los materiales empleados, lo cual determina que el trabajo del conservador adquiera nuevas dimensiones. La reproducción de modelos antiguos plantea por su parte problemas de ética museológica: cuando no se dispone de originales, la mejor solución consiste en poder recurrir a copias. Por lo demás, el hecho de que una pieza sea reproducida prueba que ha conservado su interés incluso en medios y condiciones diferentes y constituye un dato más cuando se quiere tener una visión de conjunto de la evolución del diseño. Otra cuestión digna de mención es el problema del "conteniente" y el "contenido". ¿Basta acaso con sólo conservar el casco de un artefacto doméstico, producto del diseño industrial? ¿La caja de un televisor o de una radio es suficientemente representativa de la función de esos aparatos? La pregunta podría interpretarse de diversas maneras. ¿Puede un museo presentar todas las significaciones de un objeto si éste no puede funcionar? Es allí que otros museos pueden intervenir. ¿La adquisición de tales objetos no corresponde más bien a los museos tecnológicos?

Por otra parte, los problemas que plantea la conservación han cobrado cada vez mayor vigencia. Una de las funciones de los museos consiste en garantizar la preservación de los objetos. También deben ser sensibles a los cambios: los cambios de estilo en la arquitectura interior, por ejemplo, cuyos criterios deben tomarse en cuenta cuando se prevé realizar transformaciones.

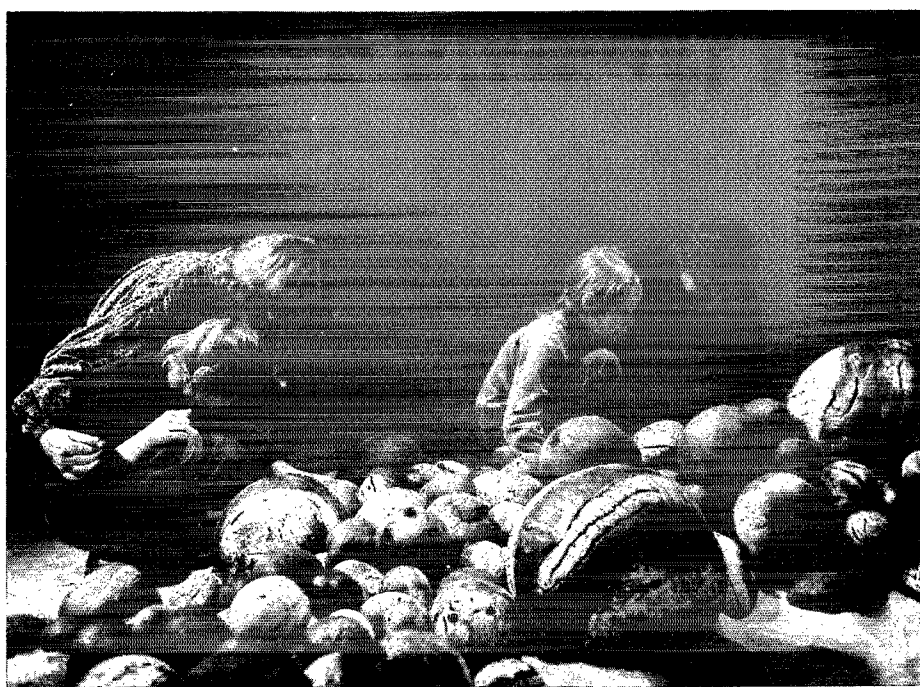
Otra de las grandes responsabilidades del museo es educar al público. Llegar a ejercer una influencia sobre los gustos del consumidor e incluso modificar sus ideas en materia de estilos constituye, en el mejor de los casos, una empresa de largo aliento. Los museos deben mantenerse al tanto de los resultados de las investigaciones de mercado y de las tendencias generales que se perfilan en la sociedad, pa-

ra tenerlos en cuenta en la formulación de sus programas.

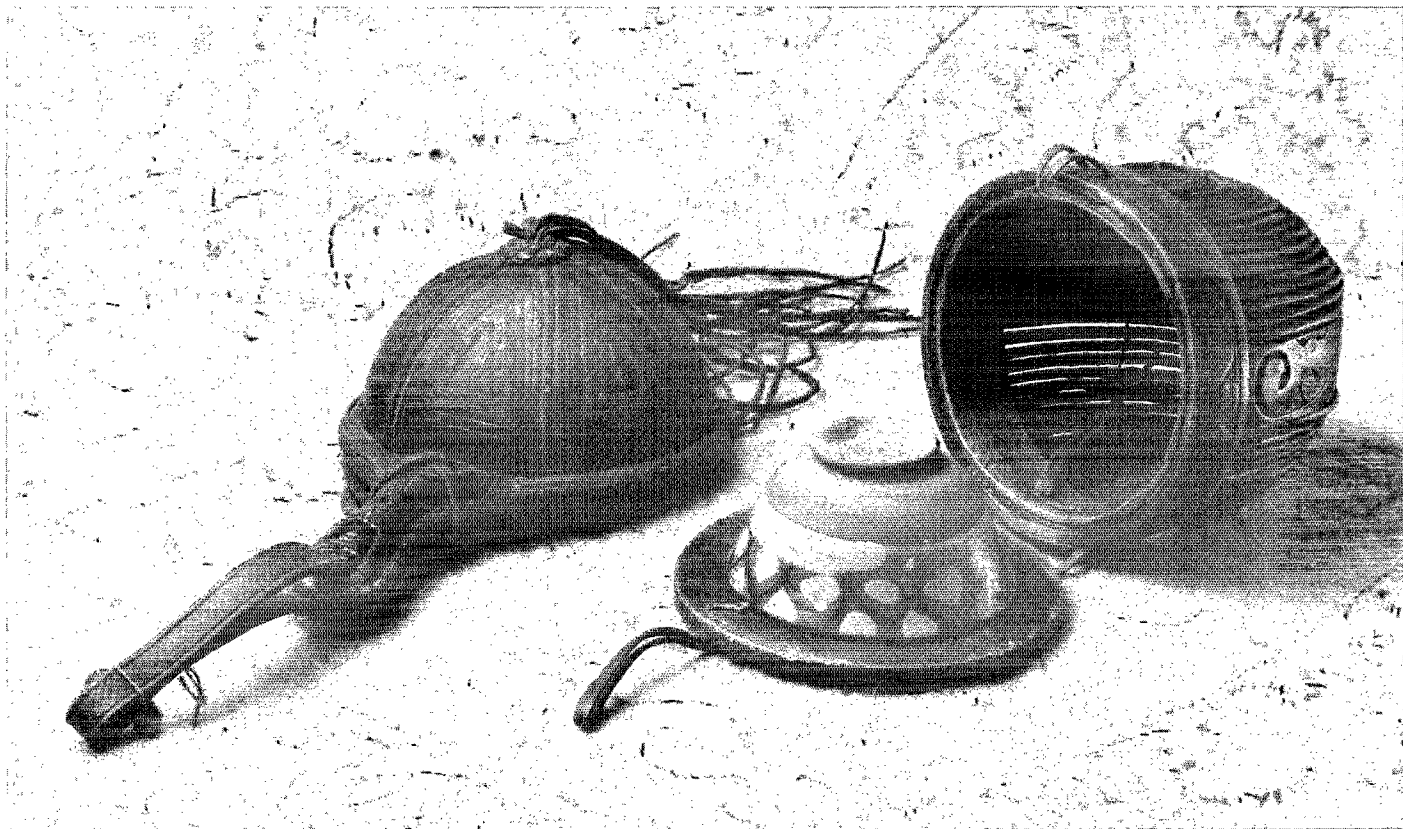
A los museos de artes aplicadas les incumbe la responsabilidad de conservar y exhibir los testimonios que nos legaran las civilizaciones antiguas, entre las cuales la artesanía ocupa un lugar destacado. Un aspecto importante de esta función es la conservación de las técnicas artesanales —o al menos de las herramientas— y la transmisión de los conocimientos teóricos y prácticos relacionados con ellas.

A medida que la producción se automatiza y que la industrialización se acelera, las exposiciones internacionales y, en consecuencia, los museos de distintos países privilegian de manera creciente las civilizaciones antiguas y sus creaciones artesanales. La civilización europea ha asimilado elementos procedentes de los medios más diversos y exóticos que finalmente se han vuelto familiares. Por eso resulta sumamente importante pre-

14  
Vista de la exposición educativa *Cerámicas para el espacio* presentada en el Museo de Artes Aplicadas de Helsinki. Aquí, obras de Ulla Viotti (Suecia).



15  
Jarno Peltonen, director del museo, recorre la exposición sobre *El arte textil de los países nórdicos* en compañía de las artistas Irma Kukkasjärvi y Maisa Tikkanen. Aquí, frente a los trabajos de Inghild Karlsen (Noruega).



servar las técnicas artesanales tradicionales a nivel local y transmitir las a las generaciones futuras: los museos de artes aplicadas deberían asumir por lo menos una parte de esta responsabilidad.

En lo que respecta a la función sociológica de los museos, podemos afirmar que hoy más que nunca los museos presentan sus colecciones a quienes no tienen ni la preparación ni la motivación necesarias para recibir sus mensajes. Las exposiciones deben, pues, concebirse de modo tal que esos visitantes lleguen a comprender la importancia de la institución. Por otra parte, museos como el de Artes Decorativas de París pueden estar subdivididos en varios departamentos especializados —moda, cristalería, carteles publicitarios y diseño industrial, etc.— cuando las colecciones son suficientemente importantes. En Finlandia se pondrá en práctica una diferenciación de este tipo con la creación de museos especializados, que serán cada vez más numerosos, aunque a nivel nacional se requiera sin embargo un museo central encargado de coordinar y estimular las actividades de los artistas en los distintos campos.

No obstante, si los modelos operacionales se presentan de una manera extremadamente organizada y sistemática se corre el riesgo de perder de vista los valores humanos, objetivo fundamental de la actividad museológica. Las colecciones deberían ante todo procurar que el público llegue a comprender el marco de referencia de modos de vida diferentes del propio.

A medida que un museo se desarrolla,

su papel se acrecienta. Lo mismo puede decirse del diseño. Hoy, en la era del átomo y de la computadora, los criterios artísticos no bastan para evaluar la estética industrial o artesanal: el concepto de diseño se ha ampliado e incluye ahora nuestro medio ambiente y nuestro modo de vida. Es hora ya de que al hablar de diseño hablemos de arte ambiental, que abarca la arquitectura y otras formas de expresión artística, incluso las artes escénicas.

Los museos de artes aplicadas tienen gran importancia en la formación de diseñadores (figura 13). De hecho, en sus comienzos fueron creados con fines fundamentalmente educativos (figura 14). Hoy en día la cooperación entre los museos y el mundo del diseño podría mejorar enormemente si tan sólo se definieran métodos comunes que tomaran en cuenta las necesidades y los puntos de vista actuales. En este campo se exigen hoy niveles de profesionalismo muy altos y se espera que la formación permita alcanzarlos. Una de las mejores maneras de responder a esta demanda especializada es extender la enseñanza teórica combinándola con la de historia del diseño. El desarrollo de la estética industrial y artesanal está vinculado a la evolución de la sociedad industrial moderna. Los museos deberían estar preparados para enfrentar este desafío. Cualesquiera sean las dificultades prácticas que plantea su organización, la formación debería comprender el estudio de los principales aspectos de la historia del diseño, sobre todo de los últimos ciento cincuenta años. Las exposi-

ciones constituyen la principal forma de cooperación entre los establecimientos de enseñanza y los museos. Las exposiciones permanentes deben ser de carácter general y ofrecer un panorama completo de las artes aplicadas, mientras las exposiciones especiales pueden presentar un aspecto particular y admitir gran variedad temática. Por estar más familiarizado con las colecciones de la institución, el personal del museo puede contribuir a esclarecer los conceptos clave sobre los que se articulan las exposiciones y que constituyen los puntos sobresalientes de la historia general del diseño.

Por su carácter general, las exposiciones permanentes deben tomar en cuenta una gran diversidad de fenómenos. A su vez, el museo debería estar autorizado a determinar con total independencia los programas de sus exposiciones especiales, cuya función consiste en señalar las tendencias actuales, las que se insinúan como inminentes y las que por diversas razones parecen hoy significativas (figuras 15, 16 y 17). En la medida de lo posible, los museos deberían intentar presentar temas de actualidad, siempre que sean del interés del público general. En todo caso tendrán siempre la posibilidad de expresar su posición sobre cuestiones de actualidad y, por consiguiente, de influir en su futura evolución. Los museos contribuyen activamente a la formación de nuestro entorno y de nuestro modo de vida. En su calidad de centros de información no se limitan a presentar objetos seleccionados sobre la base de criterios rígidos sino que, por regla general, ofrecen

16

Artesanía tradicional de la Unión Soviética presentada en la exposición *A lo largo de la ruta de la seda* organizada por el Museo de Artes Aplicadas de Helsinki.



17

Artesanía tradicional japonesa presentada en la exposición *El arte de embalar cinco huevos*, Museo de Artes Aplicadas de Helsinki.

información sobre la situación imperante y las causas que la engendraron.

Los museos que se interesen activamente en los problemas del presente podrían cooperar entre sí y definir conjuntamente las grandes líneas de sus principales programas, que deberán tender a elevar el nivel de las artes aplicadas, de la enseñanza y de la cultura y la comunicación visuales.

### *Inspiraciones finlandesas*

El Museo de Artes Aplicadas organizó una exposición itinerante titulada *Inspiraciones finlandesas*, cuyo objeto es mostrar las características nacionales de la artesanía y el diseño contemporáneos. Esta exposición ha sido presentada en varios países —Albania, Turquía, Yugoslavia, India, entre otros— en el marco de programas de intercambio cultural.

El clima de Finlandia, con sus estaciones tan contrastadas, influye de manera decisiva en el modo de vida de los finlandeses e imprime un carácter particular a su cultura material. Los profundos cambios sociales y el rápido proceso de industrialización y urbanización de las últimas décadas han modificado de manera esencial las tradiciones finlandesas. Las amenazas que se ciernen sobre esta rica tradición suscitan viva inquietud y exigen tomar medidas para preservar el medio ambiente humano y natural así como otros aspectos de la tradición material e intelectual de Finlandia. En un mundo marcado por la creciente internacionalización, las identidades nacionales cobran

un valor altamente significativo. Finlandia atraviesa un periodo de transición, y ello exige asumir nuevas responsabilidades: una de ellas, la más importante, es salvaguardar su identidad nacional. La función de los museos es, en este sentido, de gran importancia, pues su tarea consiste no sólo en conservar los testimonios del pasado y llevar a cabo estudios e investigaciones sino también en analizar los cambios que se están produciendo y determinar, mediante una acción dinámica y vivificante, los que se producirán en el futuro. El artista ejerce una influencia decisiva sobre la comunidad a la que pertenece; la actividad del museo implica, por lo tanto, una cierta percepción de la identidad y del carácter específico de la nación.

En Finlandia se han adoptado diversas medidas destinadas a conservar el medio ambiente, tanto natural como artificial, y se han dictado normas encaminadas a preservar los sitios que dan testimonio de las realizaciones del pasado. Por otra parte, se recurre a la educación y otros medios para salvaguardar las técnicas y prácticas tradicionales. Mediante acuerdos regionales se intenta crear empresas y puestos de trabajo en el campo para luchar contra el éxodo rural. Se pone gran empeño en conservar las tradiciones propias de aquellas regiones del país que cuentan con un rico legado de artesanía artística e industrias domésticas y en revitalizar las artes manuales y fortalecer el reconocimiento que merecen.

El lenguaje formal que da a la creación finlandesa su especificidad se basa en la

utilización y reelaboración de materiales tradicionales, en el dominio de técnicas profesionales y en el recurso, en lo que respecta a las fuentes de inspiración, al medio ambiente —a menudo reflejado en motivos estéticos tomados de la naturaleza— o a las formas de piezas antiguas de nuestra cultura material.

La exposición *Inspiraciones finlandesas* ofrece un panorama general de la evolución de la cultura material finlandesa hasta nuestros días e intenta subrayar la importancia que reviste la salvaguarda de una cultura nacional original. La multiplicación de los contactos entre los pueblos y la creciente internacionalización del mundo en que vivimos exigen un vigoroso mecanismo cultural capaz de generar la tecnología que nos permita progresar y nos ayude a preparar nuestro porvenir. ■

[Traducido del inglés]

## *La artesanía*

### *en las tiendas de los museos*

Katty S. Borrús

Es la encargada de compras de las tiendas de los museos de la Smithsonian Institution. En el seminario sobre museos de artesanía celebrado en Nueva Delhi en octubre de 1986 presentó una comunicación sobre la comercialización de objetos artesanales en las tiendas de los museos. Su incorporación en 1974 al Departamento Comercial de las Tiendas de los Museos de la Smithsonian le ha permitido adquirir una gran experiencia en la compra de libros, objetos artesanales, juguetes, joyas, dibujos y pinturas. En la Universidad de Siracusa obtuvo un diploma en estudios comerciales con especialización en la venta al por menor y ha seguido los cursos de la Escuela de Altos Estudios Comerciales de la Universidad George Washington.

La comercialización de objetos artesanales en las tiendas de los museos es a la vez un arte y una ciencia. Demasiado a menudo se la considera exclusivamente un arte: el arte de reconstituir la historia y de presentarla en el contexto del museo en que se encuentra la tienda. En realidad, para tener éxito en este campo la comercialización debe considerarse también una ciencia. Por ciencia entiendo la planificación y el análisis de las operaciones comerciales desde un punto de vista profesional: saber interpretar las cifras y reaccionar en consecuencia para obtener, en última instancia, un beneficio neto. Planteo de entrada este aspecto práctico porque con demasiada frecuencia se lo pasa por alto y se tiende a perpetuar una visión emotiva o romántica de las actividades artesanales. Para que una tienda funcione en el marco de un museo y le asegure los ingresos necesarios que le permitan el lujo de la creatividad en sus exposiciones, es necesario combinar la imaginación con las exigencias económicas. Por este motivo, la clave del éxito de la comercialización radica en la capacidad del encargado de compras para evaluar los elementos en juego e imponer este delicado equilibrio entre la ciencia y el arte.

Este equilibrio debe verificarse a varios niveles ya que el gerente encargado de compras debe comprender el mercado y el producto, pero también al artesano y al consumidor. *Primeramente*, el mercado: el museo es un lugar excepcional para desarrollar una actividad comercial. Para actuar como un profesional de la venta al por menor en un ambiente académico hace falta comprender los mecanismos de la creación y de la investigación, la atmósfera y la estructura particular del museo (donde el tiempo cuenta poco) y al mismo tiempo saber actuar con rapidez cuan-

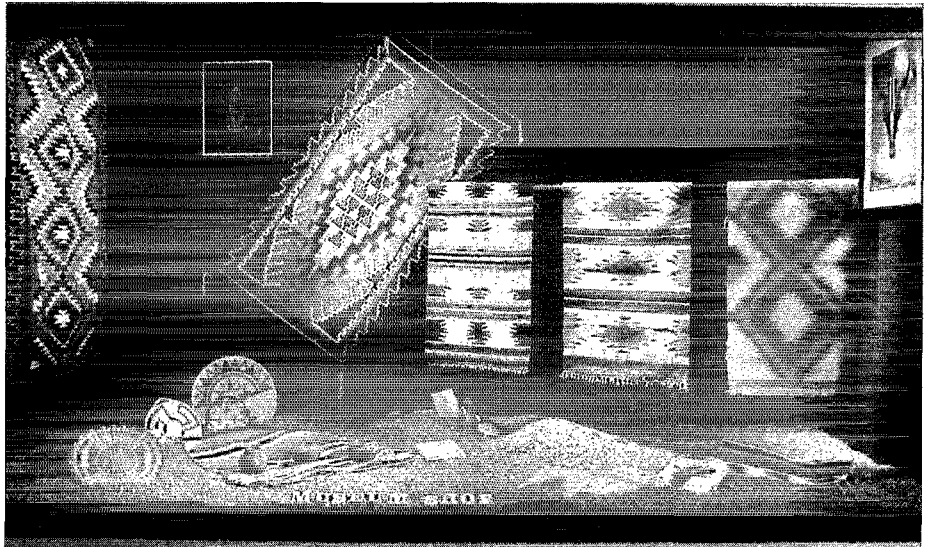
do es necesario, ya que los vendedores al por menor en general quieren disponer de inmediato tanto de las mercancías como de la información y los servicios relacionados. La paciencia, el tacto y la capacidad de asegurar los beneficios necesarios permitirán al encargado de compras ganarse el indispensable apoyo y la confianza de los directores y conservadores de los museos. Éstos, a su vez, deben comprender la misión de la tienda y valorar lo que ésta les aporta. Deben contribuir a la formación de los encargados de compras en la especialidad artesanal propia a cada museo, además de sugerirles los productos y la documentación que a su juicio corresponde ofrecer al público. Deben comprender que la función del encargado de compras es de orden comercial y que se debe dejar a la tienda la libertad de acumular existencias suficientes como para ser considerada una empresa digna de respeto.

*En segundo lugar*, es fundamental que los productos en venta tengan relación con la actividad del museo. Por esta razón, los encargados de compras tienen la obligación de adoptar una filosofía comercial ligeramente distinta de la que aplican los gerentes de las tiendas minoristas ordinarias, que simplemente se preguntan si un producto se venderá o no. El gerente de la tienda de un museo, en cambio, se planteará ante todo si el objeto se relaciona con el museo y si tiene valor educativo, y sólo entonces empezará a preguntarse si se venderá. Si la respuesta a las dos primeras preguntas es afirmativa, se puede empezar a considerar la tercera, no menos importante, ya que ciertamente se trata de ganar dinero además de instruir. Permítaseme insistir: para el museo somos una fuente de ingresos prácticamente ilimitada.



18

Tienda del Museo Nacional de Historia Natural, Smithsonian Institution, Washington D.C. A la entrada de la tienda, vitrina donde se exhiben objetos de la artesanía autóctona norteamericana.



En tercer lugar, la venta de objetos artesanales exige pensar tanto en el objeto como en el artesano. No se venden productos artesanales como si se tratara de cualquier otra cosa. Su naturaleza, su origen y su valor monetario exigen un enfoque distinto del puramente comercial, lo cual supone el respeto mutuo entre el comprador y el artesano. El primero debe saber apreciar el valor intrínseco que confieren a un objeto hecho a mano la materia prima, el tiempo y la habilidad que exige su confección y, en el caso de productos representativos de una cultura tradicional, su importancia como factor de preservación de un patrimonio. El artesano, por su parte, debe conocer el mercado y ser consciente de la necesidad de mantener la continuidad de la oferta y la constancia de la calidad. Debe poseer algunas nociones básicas de las prácticas comerciales corrientes, saber apreciar de manera realista el valor mercantil de su trabajo, sin subestimar ni sobrevalorarlo, y admitir que el comprador mayorista debe obtener a su vez un beneficio.

Por último, existe el consumidor. El cliente que compra un objeto artesanal en un museo espera aprender sobre él algo más de lo que aprendería si lo adquiriera en una tienda ordinaria: las tiendas de los museos tienen la obligación de ofrecer esa información como parte de su función educativa. Saber informar al cliente sobre un objeto y hacerle comprender de qué modo se inserta en la continuidad de una tradición y cuál es la relación particular entre el objeto y el museo en que se vende son algunas de las metas que deben proponerse el personal y los vendedores calificados que establecerán el contacto directo con el público.

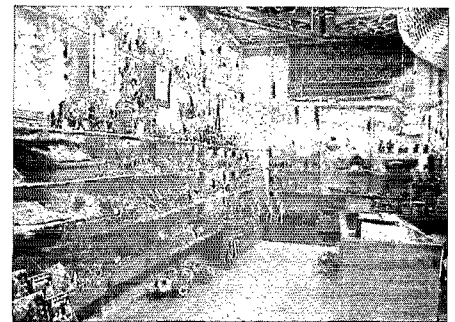
A lo largo de la historia, el hombre ha adquirido siempre objetos de recuerdo de

los lugares que visitaba. Esto no es menos cierto hoy en día y por eso el museo resulta un lugar de enormes posibilidades comerciales. La venta de productos artesanales que los turistas podrán llevarse como recuerdo de su visita reviste entonces para los museos un interés a la vez económico y cultural. De este equilibrio entre arte y ciencia se desprende el doble objetivo de la comercialización de productos artesanales en las tiendas de los museos: la educación por una parte y la obtención de beneficios económicos por la otra.

No podría encontrarse un cuadro más variado que el de la Smithsonian Institution para la comercialización de artículos artesanales. Para comprender mejor el tipo de objetos que ofrecemos y las razones de su comercialización, es necesario conocer el contexto en que funcionan las tiendas de nuestros museos. Por esto me permito una breve digresión para explicar qué es la Smithsonian Institution a los lectores que sólo la conocen de nombre.

La Smithsonian Institution, situada en Washington D.C., tiene una reputación legendaria. El visitante puede quedar abrumado por su infinita diversidad y a la vez profundamente seducido por su encanto particular. Los turistas que recorren el Mall, vasta avenida que va desde el Capitolio hasta el monumento erigido a la memoria de Washington, preguntan siempre dónde está la Smithsonian. A menudo creen que se trata de un edificio de piedra roja parecido a un castillo, sin saber que más bien podría decirse que la Smithsonian está en todas partes, justamente a su alrededor. Cabría preguntarse entonces en qué consiste exactamente la Smithsonian Institution. A decir verdad, es muchas cosas a la vez.

La Smithsonian Institution, cuyos edi-



19

Tienda del Museo Nacional de Historia Natural, Smithsonian Institution, Washington D.C. Vista parcial de objetos artesanales procedentes de la India almacenados en la tienda con ocasión de la exposición temporal *Aditi: una celebración de la vida*, organizada en el marco del Festival de la India.

ficios se encuentran principalmente en el Mall, a menudo es descrita como “el desván de la nación”. Es el mayor conjunto de museos, galerías de arte y centros de investigación de todo el mundo: comprende trece museos y el Jardín Zoológico Nacional. Alberga una colección de más de setenta y cinco millones de objetos y especímenes, de los que sólo se expone simultáneamente el uno por ciento. La Smithsonian Institution está consagrada a la educación pública y al servicio de la nación en el campo del arte, la historia y las ciencias. Depositaria de los tesoros nacionales, se encarga también de preservar los testimonios culturales más ordinarios.

“Responde a los pedidos de información sobre la importancia histórica de un objeto o la procedencia de una obra de arte; presta objetos a otros museos; brinda formación técnica en museología; alquila exposiciones itinerantes sobre diversos temas; publica trabajos sobre fenómenos tales como las erupciones volcánicas, los movimientos sísmicos, las migraciones animales y los maremotos; sigue la trayectoria de los satélites artificiales o incluso colabora con el FBI y la policía para determinar a partir de un cráneo o de un fémur la edad y el sexo de la víctima de un asesinato.”<sup>1</sup>

También hará las delicias de los niños con su tióvivo, ya que en realidad es un lugar donde se conjuga la cultura popular con el saber erudito: “Es el reino del buen humor, donde se puede dar un vuelta en caballitos de madera y dejarse llevar por los sueños o adquirir conocimientos concretos y específicos.”<sup>2</sup>

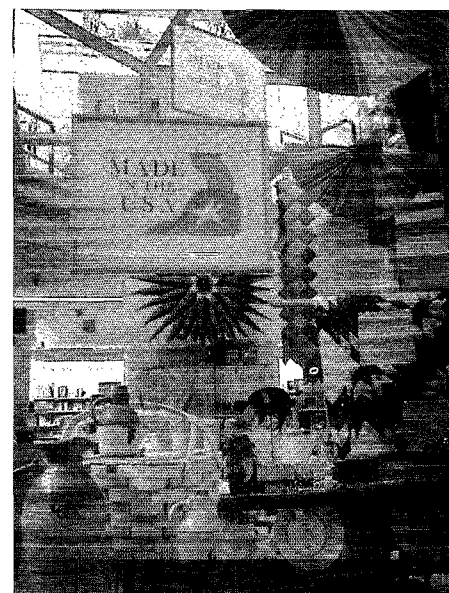
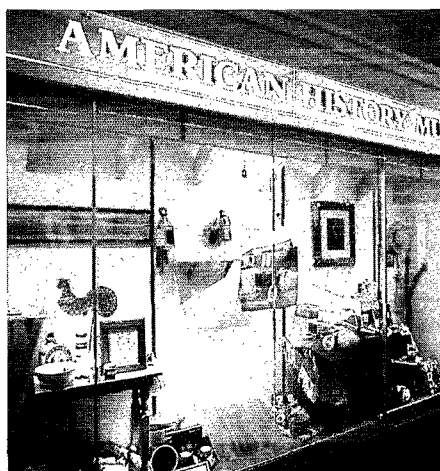
En 1829 James Smithson, un científico inglés que nunca había visitado los Estados Unidos, legó medio millón de dólares “para fundar en Washington, con el nombre de Smithsonian Institution, un establecimiento destinado a acrecentar y difundir el conocimiento entre los hombres.” Tras largos años de debate, el 10 de agosto de 1846 el Congreso aprobó un proyecto de ley que sentaba las bases de ese inmenso depósito y tesoro de la nación que es hoy la Smithsonian.

Desde su creación, la institución ha tenido siempre un cierto carácter cosmopolita. Las exposiciones de muchos de sus museos incorporan a menudo objetos artesanales de todo el mundo. El Museo Nacional de Historia Natural (figuras 18 y 19) posee una vasta colección de objetos artesanales de distintas etnias pertenecientes a culturas y países diversos. El Museo Nacional de Historia de los Estados Unidos (figuras 20, 21 y 22) reúne una



20  
Tienda del Museo Nacional de Historia de los Estados Unidos, Smithsonian Institution, Washington D.C. Vitrina en la que se exponen objetos de la artesanía tradicional estadounidense.

Detalle de la figura 20.



22  
Tienda del Museo Nacional de Historia de los Estados Unidos, Smithsonian Institution, Washington D.C. Espacio de la tienda del museo dedicado a la exposición y venta de la artesanía tradicional y contemporánea de los Estados Unidos.

gran variedad de objetos hechos a mano o fabricados en serie que comprenden desde tejidos hasta cerámicas y artículos de vidrio procedentes de todas partes del mundo. El festival folklórico que la Smithsonian organiza anualmente en el Mall presenta exposiciones de artesanía y manifestaciones culturales nacionales y extranjeras. El Museo Nacional de Arte Africano, que forma parte del nuevo complejo de la institución situado en el Quadrangle, está consagrado fundamentalmente a las artes y la cultura del África subsahariana. Por otra parte, la Renwick Gallery de la Smithsonian Institution (figuras 23, 24a, b) se apresta a reorientar sus esfuerzos para renovar constantemente sus exposiciones de artesanía, diseño y artes decorativas estadounidenses. Dada la importancia acordada a la artesanía por la institución, las tiendas de sus museos ofrecen artículos que corresponden a los temas de sus respectivas exposiciones permanentes o temporales. De hecho, el objetivo fundacional de la Smithsonian —“acentrar y difundir los conocimientos”— orienta la actividad de las tiendas de sus museos y sus esfuerzos por promover la artesanía.

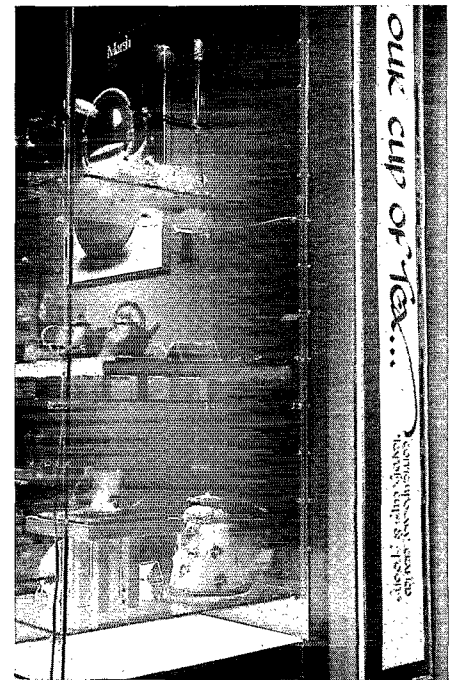
Nuestros objetos y joyas artesanales son tan diversos como los museos de la institución. Cada tienda tiene un aspecto particular, ya que uno de los elementos esenciales de la comercialización de objetos artesanales consiste en definir los temas correspondientes a cada uno de los sectores en que puede dividirse este campo. El encargado de compras debe tener un profundo conocimiento de cada uno de los museos, con el fin de determinar lo que mejor conviene a su naturaleza y lo que cabe desechar. De esta manera puede seleccionar, dentro de ciertos límites de precios, los objetos relacionados con el tema central del museo o de la exposición que resulten más evocadores. Luego asigna un área de la tienda a cada tipo de artesanía y mantiene en reserva una cierta cantidad de artículos. Es absolutamente imperativo que la tienda dé una impresión de dinamismo y seriedad y ofrezca un panorama completo de las tradiciones representadas.

Todos los museos dependientes de la Smithsonian Institution ofrecen innumerables posibilidades de comercializar los productos artesanales nacionales. Por ejemplo, en la tienda de nuestro Museo de Historia de los Estados Unidos hemos elegido como lema publicitario la frase “hecho en los Estados Unidos”. Allí ofrecemos objetos artesanales realizados en madera y fibras vegetales, joyas, cerámi-

cas y cristales. Nos esforzamos por presentar un panorama lo más completo posible de la artesanía contemporánea que en los distintos estados del país perpetúa las tradiciones de los primeros tiempos de la nación. En la tienda del Museo de Historia Natural se presentan artículos fabricados por indios oriundos de América del Norte, como así también piezas procedentes de América Latina, Oriente y el Sudeste Asiático. En la tienda cada tema tiene asignada un área específica, de modo que la variedad de los productos depende del espacio disponible.

En la Renwick Gallery organizamos con regularidad muestras temáticas de objetos representativos de la artesanía estadounidense contemporánea, que recibimos en consignación. Estas exposiciones se organizan a menudo en colaboración con el organismo estatal encargado de promover la artesanía, y los objetos destinados a la venta son seleccionados por un jurado *ad hoc*. Estas exposiciones se renuevan cada dos o tres meses. Esto es particularmente importante, porque la Renwick Gallery cuenta con un público asiduo, a diferencia de los demás museos del Mall, donde los visitantes sólo van una vez por año. Estas exposiciones temporales permiten a la tienda renovarse constantemente, pero no sería posible realizarlas si tuviéramos que comprar efectivamente los artículos exhibidos, como lo hacemos en las demás tiendas. Las inversiones en existencias serían demasiado elevadas y no podríamos renovarlas cada dos meses. Por ese motivo tomamos los artículos en consignación. Estas exposiciones, por otra parte, no siempre resultan rentables, pero permiten hacer conocer las actividades artesanales y a menudo contribuyen a atraer visitantes al museo que, aunque no compren nada en un primer momento, suelen volver para hacerlo durante otra exposición. Nuestro objetivo, por supuesto, es obtener un buen resultado financiero con cada exposición y venta, cuya índole, por otra parte, puede variar considerablemente: excéntricas, fantasiosas o serias, suelen apelar también a medios artísticos sumamente diversos o bien adoptar una imagen estrictamente funcional, utilitaria. Mencionamos entre las más recientes: *Nuestra taza de té* (utensilios para el servicio del té), *Juguetes para todas las edades*, *Cajas y cuencos*, *Bis* (donde se presentaban las piezas favoritas de exposiciones anteriores), objetos artesanales de inspiración política, creaciones de maestros del vidrio y de orfebres locales y artesanías de los estados de la Unión.

En el caso de la Renwick Gallery, donde, como dijimos, los objetos expuestos son seleccionados por un jurado, anunciamos en revistas especializadas las exposiciones y las piezas que se exhibirán o bien establecemos contacto con diferentes grupos de artesanos. Junto con los objetos pedimos que se nos presenten diapositivas acompañadas de una nota descriptiva. Este procedimiento nos permite asegurar una cierta uniformidad en las transacciones con los distintos artesanos y nos evita dificultades al devolverles



23

Tienda de la Renwick Gallery, Smithsonian Institution, Washington D.C. Detalle de *Nuestra taza de té*, exposición y venta de teteras, tazas de té y cucharas, productos de la artesanía contemporánea estadounidense.

1. Smithsonian Institution, *Official guide to the Smithsonian*, p.9, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1973. (Edición revisada en 1976 y 1981, reeditada en 1982 y 1985.)

2. Smithsonian Institution, *The Smithsonian experience*, p. 15, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1977.

el material cuando ya no lo necesitamos. Los beneficios se reparten por igual entre el comprador y el artesano. Se llevan registros contables para cada objeto, con el fin de poder ubicarlos fácilmente al clausurarse la exposición, cuando se devuelven las piezas no vendidas y se pagan las vendidas. Entre los problemas inherentes a este tipo de exposiciones cabe mencionar algunos relacionados con la necesidad de disponer de objetos en cantidad suficiente como para organizar una muestra representativa, a los cuales se agregan los que plantean el embalaje y el envío. Muchas piezas son frágiles y no siempre son manipuladas o embaladas de manera adecuada por el artesano o por nuestros encargados de expedición. En general, estas exposiciones-venta despiertan en los artesanos, en los visitantes y el personal del museo un entusiasmo tal que compensa largamente los esfuerzos realizados para organizarlas.

La oportunidad de promover la artesanía de otras culturas se suele presentar cuando un museo o una división de la Smithsonian —como por ejemplo la encargada de organizar el *Festival Folklife*— decide montar una exposición temporal especial. En estos casos las posibilidades comerciales son evidentes, de modo que en general pedimos al museo que nos reserve un espacio suplementario cerca de la salida de la exposición, para instalar allí un puesto de venta. Antes de comprar artículos artesanales relacionados con esas exposiciones, nuestro contralor financiero establece un balance provisional de pérdidas y ganancias. Tomando como base las ventas previstas, elaboramos un presupuesto de compras y calculamos los gastos. Deseo insistir sobre las ventajas prácticas de este procedimiento de previsión: es “la mejor manera de evaluar los ingresos previstos por las ventas y los gastos a prever para la constitución de las reservas durante un periodo determinado.”<sup>3</sup> Es un simple plan destinado a acumular dólares, una estimación basada en los mejores informes disponibles y en los datos sobre las ventas anteriores de productos artesanales similares, que permite evitar una acumulación costosa de existencias, indicar el número de vendedores necesarios y asignar al personal un objetivo común.

Como ya he dicho, no hay que olvidar que para los museos constituimos una importante fuente de recursos económicos. La organización de una venta de artículos artesanales relacionados con una exposición requiere esfuerzos suplementarios de investigación y formación. El respon-

sable de compras verá la conveniencia de entrevistarse previamente con los conservadores de los objetos que se exhibirán y de examinarlos en su compañía, además de visitar a los artesanos en sus lugares de trabajo. Puede también familiarizarse con sus países y sus culturas, a fin de estar en mejores condiciones de presentar los objetos que reflejen verdaderamente el espíritu de la exposición o la importancia de las colecciones. La etapa siguiente consiste en adquirir los artículos artesanales apropiados para la reventa.

Lamentablemente, comprar productos artesanales no es tan fácil como comprar artículos fabricados en serie. Los métodos de compra son a menudo análogos (negociación de las condiciones, examen de las mercancías en las ferias de productos artesanales, lecturas de revistas especializadas, encuentros con los artesanos en nuestras oficinas o en sus talleres, etc.), pero la compra propiamente dicha, ya se trate de productos nacionales o extranjeros, puede convertirse en una pesadilla a menos que el interlocutor —artesano u organización— sea particularmente sensato y hábil para resolver los problemas prácticos.

El tiempo es un factor esencial en las operaciones de compra. Como se trata de objetos hechos a mano, hay que prever un largo plazo de entrega. En los Estados Unidos algunos artesanos suelen almacenar sus artículos y pueden entregar los encargos en un plazo de seis semanas, pero lo más probable es que transcurran seis meses. Cuando se trata de aprovisionarse en el extranjero, el plazo puede variar entre seis meses y dos años. Por añadidura, la comercialización de productos artesanales procedentes de otros países plantea una serie de problemas totalmente distintos, entre los que cabe mencionar los eventuales riesgos relacionados con la responsabilidad del fabricante, las normas de seguridad, la toxicidad del producto (si se trata de juguetes), la documentación requerida para la exportación e importación, los daños que pueden causar los insectos, el control de la calidad, la obtención de información relativa a los contingentes, la conformidad entre lo encargado y lo entregado (algunos países exigen el pago por adelantado, lo cual no deja margen a la reclamación en caso de entregas no conformes por insuficiencia, sustitución o daños). Algunos de estos problemas pueden reducirse si se trabaja utilizando la intermediación de cooperativas de artesanos de reputación incuestionable. Las cooperativas dirigidas por los poderes públicos

pueden ser francamente corruptas o ineficaces y llegar incluso a no entregar al artesano la suma que equitativamente le corresponde. Las cooperativas de artesanos, controladas por sus miembros, suelen ser más dignas de confianza. Aunque todos estos factores tienen su importancia, lo esencial es disponer de bastante tiempo para adquirir artículos en cantidad y variedad suficientes como para poder presentar un panorama completo de las formas de artesanía de que se trate.

La comunicación forma parte del arte de comercializar cualquier objeto artesanal, nacional o extranjero. Al comprar, a menudo tomamos fotografías que constituyen valiosísimos elementos de referencia una vez que regresamos al país, ya que nos ayudan a describir las piezas al personal del servicio comercial y de ventas, y los encargados de las presentaciones visuales pueden hacerse una idea de la mercancía. Las fotografías nos ayudan a planear la disposición de la tienda y, lo que es más importante, contribuyen a movilizar el museo entero. Secciones que normalmente no participan en la planificación de este tipo de actividades —la contabilidad, el depósito, etc.— se ven enteramente involucradas del principio al fin de la operación. A nivel comercial, este esfuerzo de coordinación resulta fundamental, ya que permite resolver o al menos encarar por anticipado innumerables detalles que eventualmente podrían plantear problemas. Nuestro depósito, por ejemplo, puede prever las dificultades que presentará el almacenamiento de ciertas piezas frágiles o voluminosas o de precaria estabilidad. El departamento de personal puede planificar la contratación de vendedores suplementarios. Comercializar productos artesanales no se limita entonces sólo a la mera operación de comprarlos y ponerlos en venta. Lo esencial es la comunicación a todos los niveles. Acondicionar el área destinada a exhibir los productos en venta (presentación visual y organización de la exposición) es tan importante como comprar los productos y establecer precios equitativos. Las instalaciones deben tender a realzar el valor de los productos, sin aplastarlos o competir con ellos por la atención del cliente. Para eso una buena iluminación es fundamental. Los colores y materiales que les sirven de marco, los libros y las fotografías pueden contribuir a crear una

3. Price Waterhouse, *Retailing Update*, (Nueva York, Price Waterhouse Retailing Industry Service Group), n.º 1, 1983, p. 1-4

atmósfera apropiada. Es indispensable identificar claramente los objetos y acompañarlos de noticias explicativas. Además, todos los datos de filiación aparecen en una ficha que entregamos al cliente en el momento de la compra.

Por último, aunque no menos importante, para hacer conocer la artesanía en general ofrecemos a la venta una amplia colección de libros especializados en este campo, así como en la historia de las tradiciones, las culturas y otros temas relacionados. Esta idea a veces tropieza con cierta resistencia, debido casi siempre al escaso conocimiento que se tiene de la industria del libro. Sin embargo, los libros constituyen un elemento esencial en la comercialización de objetos artesanales en un museo. Al margen de que los libros se venden bien y constituyen por eso un buen negocio, no hay que olvidar la legitimidad que confieren a las piezas que se trata de vender.

En un esfuerzo coordinado, nuestra división de venta por correspondencia a menudo dedica secciones de su catálogo a las artes aplicadas que tienen relación con el museo. Mediante fotografías de los arte-

sanos en el trabajo, reproducciones de los objetos y textos, el catálogo intenta explicar las artes tradicionales de determinados países o culturas. Los envíos a los clientes a menudo incluyen también material educativo complementario. El suministro de productos puede llegar a ser un problema grave si el catálogo se distribuye con demasiada amplitud. Desde un punto de vista financiero, la venta por correspondencia es una empresa arriesgada que requiere una excelente organización.

Esta acción conjugada de las tiendas de nuestros museos y del departamento de venta por correspondencia ofrece más posibilidades que una exposición para iniciar al gran público en el conocimiento de las técnicas artesanales tradicionales. Por otra parte, este esfuerzo puede aportar beneficios concretos a los artesanos.

Con respecto a esto último, quisiera abordar otra cuestión, pese a su carácter un tanto polémico. Muchos de nuestros clientes nos preguntan qué porcentaje recibe el artesano sobre el precio al por menor que nosotros fijamos. En la Smithsonian Institution estimamos que si los

museos quieren promover verdaderamente las diversas formas de artesanía auténtica, es indispensable que el artesano reciba una parte equitativa del precio pagado finalmente por su obra. En última instancia, la comercialización de productos artesanales en los museos debería tener como objetivo conseguir apoyo financiero para el museo y el artesano, por una parte, y hacer conocer las formas artesanales tradicionales y el ámbito cultural en que se originan: en suma, se trata tanto de educar como de obtener beneficios. ■

[Traducido del inglés]

24a, b

Tienda de la Renwick Gallery, Smithsonian Institution, Washington D.C. Detalle de la exposición y venta *Artesanía del Maine*, que reunía objetos artesanales contemporáneos del Estado de Maine, Estados Unidos.



## Mecenazgo y artesanía:

# hacia una nueva concepción de la selección y la presentación<sup>1</sup>

Stephen P. Huyler

Etnólogo norteamericano. Se ha dedicado al estudio de la cultura material rural del Asia meridional y desde hace quince años pasa varios meses al año en diversas aldeas de la India donde lleva a cabo investigaciones de campo. Se ha especializado en el estudio de las terracotas contemporáneas de origen rural consideradas en su relación con las tradiciones históricas, tema de su tesis de doctorado en la Universidad de Londres. Sus trabajos lo llevaron a ser nombrado consultor de dos exposiciones organizadas en 1986 en el marco del Festival de la India celebrado en los Estados Unidos: *From India earth: 4000 years of terracotta art*, del Museo de Brooklyn, y *Forms of Mother Earth: contemporary terracottas of India*, del Mingei International Museum of World Folk Art. Además de sus numerosos artículos sobre el arte popular y la artesanía india, ha publicado recientemente un libro ilustrado con sus propias fotografías donde recoge el resultado de sus investigaciones: *Village India*.

Para quienes nos ocupamos del acopio y la exposición de objetos de arte y artesanía populares, ésta es una época venturosa. Por primera vez en la historia, nuestra disciplina —nuestra pasión— comienza a despertar el interés general en todo el mundo. Soy relativamente joven en la profesión: hace sólo quince años que me ocupo de estudiar la cultura material de la India rural. Muchos otros vienen haciéndolo desde hace mucho más tiempo. Sin embargo, durante la mayor parte de mis escasos años de vida profesional he sido considerado casi siempre un excéntrico, alguien que dedicaba tontamente su tiempo a las “tradiciones menores”. Y he aquí que, de repente, en los últimos cinco años, el resto del mundo se despierta y comienza a prestarles atención. El arte popular de calidad se vuelve cada día más raro, porque los coleccionistas de todas partes escudriñan los mercados en busca de buenas inversiones. Los museos ya no tienen la posibilidad de elegir lo que quieren para sus exposiciones. Los mercados son selectivos y la competencia desenfrenada. Sin embargo, con esta nueva situación se abren también nuevas posibilidades de patrocinio y desarrollo que, a su vez, nos exigen actuar con mesura y mayor discernimiento.

En todo el mundo los museos son ahora una moda. Los espíritus cultivados comienzan a abrirse al valor de la cultura material, lo cual hace que los museos tengan hoy la posibilidad de movilizar los créditos y la energía necesaria para poner en práctica concepciones mucho más amplias en materia de información y presentación. Quisiera examinar aquí esas concepciones, para explicar también en qué medida difieren del enfoque tradicional sobre la función del museo en la sociedad. Quisiera también estudiar el efecto que sobre la artesanía producen el mecenazgo, la selección y la exposición, para referirme luego a ciertos métodos que a mi juicio los museos podrían adoptar en el futuro con el fin de transmitir al

público los valores de la cultura material de la mejor manera posible. Si el arte de la India ocupa un lugar relevante en este artículo y si una y otra vez vuelvo a referirme a él, es porque la mayor parte de mi trabajo académico se ha centrado en ese país. Espero que lo esencial de mi experiencia en la selección y presentación de la artesanía india pueda ser explotado en otros contextos culturales.

Por fin se está cuestionando de raíz la concepción del estudio y presentación de las manifestaciones de la cultura material y se está haciendo algo por modificarla. La iniciativa de este cambio procede del interior de países como la India, más que del exterior. A medida que el periodo colonial se va hundiendo en el pasado, las viejas ideas se cuestionan cada vez más, algunos conceptos se dejan de lado y se proponen nuevas soluciones. La concepción británica de los estudios universitarios se fundaba en la separación estricta de las disciplinas y en la especialización: la historia del arte por un lado, la arqueología por otro, e igualmente separadas la etnología, la antropología y demás asignaturas. Se ha dicho que este enfoque no era sino otra aplicación práctica de la política de dividir para reinar. En un país de tradiciones culturales tan divergentes, ciertamente ha sido ése el resultado.

Yo me considero un etnólogo, es decir, soy un antropólogo que estudia la cultura material india. En la Escuela de Estudios Orientales y Africanos de Londres donde realicé mis estudios de especialización, mis trabajos de investigación resultaban administrativamente inaceptables para el Departamento de Antropología. Los institutos de antropología del Reino Unido no incluyen la cultura material en su campo de estudio. En el país existen, desde luego, excelentes museos de etnología, pero han tenido que luchar contra las ideas dominantes en el ámbito universitario. A menudo he observado la misma actitud en antropólogos indios: muchos de ellos muestran un total desinterés por

1. Comunicación presentada el 9 de octubre de 1986 en el Seminario sobre Museos de Artesanía organizado en el marco de *Crafts India 86*, bajo el patrocinio del Consejo de Artesanía de la India y el Consejo Mundial de la Artesanía.

2. Véase Fritjof Capra, *The Tao of physics*, Nueva York, Bantam Books, 1984.

3. Los museos etnológicos de los países occidentales están abandonando rápidamente lo que George W. Stocking llama “exotismo romántico” —es decir, la tendencia a exponer objetos pintorescos— y se orientan ahora hacia la representación multiforme de culturas tradicionales específicas. [George W. Stocking Jr. (red.), “Essays on museums and material culture”, *Objects and others: Essays on museums and material culture*, p. 12, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.]

4. “En última instancia, el arte es una fuente de documentación primaria y, en cuanto tal, no puede explicarse por los otros elementos de una cultura ni explicarlos a su vez”, dice Robert Goldwater, “Art history and anthropology: some comparisons of methodology”, en Anthony Forge (red.), *Primitive art and society*, p. 10, Londres, Oxford University Press, 1973.

el estudio de las tradiciones artesanales. Felizmente esta actitud parece estar cambiando y desde hace algunos años son cada vez más numerosas las universidades que organizan departamentos de folklore y cursos relativos a la cultura material.

En el pasado, las culturas autóctonas de la India reconocían la interrelación de las disciplinas, el principio de imbricación que la física occidental comienza recién ahora a descubrir: la suma de las partes es superior al conjunto.<sup>2</sup> El nuevo enfoque que hoy se esboza en la India es un retorno a esta visión: un reconocimiento de la necesidad de derrumbar los muros que separan las disciplinas para permitir el pasaje de la información sobre el patrimonio y las nuevas tecnologías. Un buen museo de artesanía es el terreno ideal para aplicar tal enfoque, ya que es el depositario de objetos donde se encarna la sabiduría de innumerables tradiciones y puede catalizar todas las innovaciones.<sup>3</sup>

En el campo de la cultura material de la India, debemos mucho a la iniciativa de Eberhard Fisher, del Museo Rietberg de Zurich, que hace ya años comprendió la necesidad de recoger, sin formular juicio alguno, todos los testimonios posibles sobre los diversos aspectos de la cultura material de una región. Esta actitud se funda en los siguientes criterios.

Todos somos el producto de nuestros prejuicios culturales. Nuestros modos de pensar nos son dictados por la tradición, por la educación que hemos recibido, por los contactos que la vida nos ha deparado. Lo que hoy consideramos importante para la sociedad puede muy bien resultar completamente intrascendente dentro de cien años, pero la cultura material de este siglo evoluciona tan aceleradamente que si no la documentamos ya de la manera más completa posible corremos el riesgo de ver desaparecer para siempre gran parte de su sabiduría inherente, antes de que hayamos tenido tiempo de darnos cuenta de lo que pasaba. Si recogemos los testimonios de todos los aspectos de nuestra cultura material, nos parezcan importantes o no, las generaciones futuras tendrán la posibilidad de abordar nuestras tradiciones de la manera que tenga más significado para ellas.<sup>4</sup> Estoy convencido de que los museos de artesanía más eficaces de los años ochenta y noventa serán los que sepan establecer las bases de esta documentación objetiva. En la India conozco cuatro instituciones que en este sentido considero de vanguardia: el Museo de Artesanía de Delhi, el Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Universidad de Mysore, el Museo Rajá Dinker Kelkar

de Puna y el Museo del Calicó de Ahmedabad. Al nombrar sólo a estos cuatro museos no pretendo menoscabar la acción de otros que se empeñan en documentar la cultura material de la India.

Todos los museos tienen en reserva más objetos de los que pueden exponer. El valor de un conservador y de sus colaboradores se mide por su capacidad de transformar esa desconcertante mezcla de materiales en un conjunto coherente y agradable que atraiga al público. La calidad de un museo se cifra en su manera de elegir los objetos en sus reservas o en otras fuentes exteriores con el fin de atraer e informar al público. Para que los museos de artesanía se conviertan verdaderamente en la memoria de la cultura material y difundan adecuadamente la información sobre las tradiciones y las nuevas y viejas tecnologías, es necesario que las colecciones de reserva sean fácilmente accesibles a los especialistas y otras personas interesadas. Como en general las instalaciones de los depósitos están bastante mal organizadas y poco iluminadas, su mejoramiento debería ser una prioridad mayor al establecer los futuros presupuestos.

El Museo de Artesanía de Delhi es verdaderamente el más importante de la India por el enfoque multiforme que ha adoptado para documentar y exponer los objetos artesanales del país. Situado al comienzo en el centro de la ciudad, donde presentaba una vasta y soberbia colección del arte folklórico indio, se ha transformado ahora en una verdadera aldea en la que se han reconstruido viviendas características de todo el subcontinente y en la que se montan exposiciones continuamente renovadas de objetos artesanales y otros productos de arte popular. El Museo de Artesanía se ha convertido no sólo en un centro de acopio y exhibición de la cultura material de la India, sino también en un instituto de formación en técnicas artesanales (ver artículo de la p. 48).

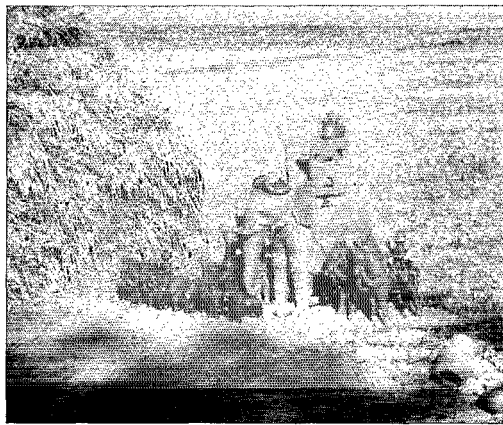
El Museo de Artesanía se ha convertido también en un polo de atracción para talentosos artesanos rurales, a quienes se les ha dado la posibilidad de participar en los numerosos festivales que algunos países han consagrado a la India en estos últimos años. Por sus demostraciones de técnicas artesanales y su capacidad de comunicar su experiencia a públicos de culturas extranjeras, estos artesanos se convirtieron en el centro de interés de esas manifestaciones y obtuvieron un gran éxito en todas partes. La India se encuentra ahora a la vanguardia en esta esfera, ya que como los salarios de los artesanos son

allí muy modestos, ésta es una manera eficaz de iniciar al público en las técnicas artesanales y de presentar los objetos en su contexto. Naturalmente, esto no resulta tan simple ni factible en países donde las remuneraciones son más elevadas. Todos los artesanos que realizan demostraciones han sido cuidadosamente seleccionados, en calidad de representantes de sus respectivas disciplinas, pero cabe preguntarse cuáles son los efectos de estas experiencias sobre ellos y sobre su trabajo, e incluso, de manera más general, qué consecuencias puede tener la atribución del título de maestro artesano —a la vez certificado de excelencia y premio en especies— que la Junta de Artesanía de la India confiere anualmente a los “mejores” artesanos. Obviamente, esta forma de mecenazgo contribuye a mejorar el nivel de las técnicas artesanales y permite ayudar a un gran número de artesanos con dificultades económicas, pero ¿qué influencia tiene esto sobre la calidad artística del trabajo?

Aunque la protección de las artes ha sido práctica corriente en la India durante milenios, el arte tradicional es espontáneo. El artesano puede estar orgulloso de su producto acabado, orgulloso de haber creado un objeto hermoso o un instrumento que funciona bien, pero el yo del artista rara vez adquiere la importancia que tiene en Occidente. Como en la mayor parte de las sociedades tradicionales, en la India el trabajo artesanal nunca va firmado: al artista no se le ocurriría siquiera la posibilidad de hacerlo. Su ideal supremo es reproducir fielmente el prototipo que su padre y su abuelo le han enseñado a hacer. En la práctica, sin embargo, muchos objetos están inconscientemente imbuidos de la estética personal del autor, lo cual contribuye a mantener la vitalidad del arte popular indio.

En los medios tradicionales la adquisición de objetos artesanales se realiza a menudo por el sistema de trueque. Por ejemplo, una familia campesina puede recibir cacharros de barro a cambio de una parte de sus cosechas previamente convenida con el alfarero. El título de maestro artesano, además de la distinción que confiere, suscita un aumento importante de los encargos, suficiente como para asegurar al artesano una cierta regularidad en sus ingresos. Por eso me parece oportuno examinar aquí el proceso de selección de los objetos y los artesanos que participarán en las exposiciones organizadas en las ciudades y los efectos que este tipo de mecenazgo produce sobre ellos.

Las figuras 25, 26 y 27 muestran terra-



25

27



5. Véase Kalyan Krishna, *An ethnological view of indian terracottas*, Delhi, Adam Kala Prakashan, 1986.

6. Edwin Wade, "The ethnic art market in the American Southwest, 1880-1980", en George W. Stocking. (red.), *Objects and others: Essays on museum and material culture*, p. 186, Madison, University of Wisconsin Press, 1985. Más adelante, el autor agrega: "Este velo de la etnicidad, sin embargo, puede erosionar la fuerza innovadora del arte. La obra de quienes desean conservar las ventajas que brinda la protección de una asociación por los indios norteamericanos y explotar así la exclusividad de un mercado étnico se situará siempre en la zona que media entre la escala más baja de las 'bellas artes' y el pintoresquismo de la artesanía popular. Deberán conformarse a los imperativos estéticos de las organizaciones humanistas que involuntariamente han alterado las formas de expresión artística de los indios estadounidenses al imponerles la sanción paternalista de la fidelidad a la tradición y al sustraerlos a toda crítica objetiva, lo cual ha limitado, en consecuencia, su independencia creativa." *Ibid.*, p. 188.

7. Véase Stephen P. Huyler, p. 35-37 y 52-53.

8. Véase Barbara Fischer, *Indische Stoffbilder: Figurliche Applikationen einer Schuhmachersfrau in Gujarat*, Francfort, Insel Verlag, 1980.

9. Shyamchand Mukherjee, *Folklore Museum*, p. 30, Calcuta, Indian Publications, 1969.



26

cotas que representan un elefante en el que va montado Mataji y un caballo votivo para el culto de Shiva realizados por Gulab Chand, un alfarero de las afueras de la ciudad de Gorakhpur. Declarado maestro artesano, Gulab Chand ha viajado al Reino Unido y a los Estados Unidos para participar en los festivales consagrados a la India. Sus esculturas se encuentran hoy en las tiendas de artesanía de Delhi, Bombay y otras ciudades. Su modelado traduce una técnica impecable, pero, en comparación con otras piezas que he tenido ocasión de fotografiar, sus obras me parecen artificiosas.

Las figuras 28, 29, 30 y 31 representan un caballo y elefantes de terracota procedentes de varias aldeas situadas a menos de dieciséis kilómetros de Gorakhpur. La libertad de expresión y el sentido de la forma y de la abstracción que caracterizan estas estatuillas contrastan fuertemente con los trabajos de Gulab Chand. Sus autores, sin embargo, no han merecido la atención de los museos, ni de los investigadores ni de los comerciantes. Estas piezas y otras de igual calidad se encuentran fácilmente a la vera de los muchos caminos que llevan a Godakhpur y, no obstante, hasta que Kalyan Krishna publicara este año un libro sobre las terracotas de esa región,<sup>5</sup> no sé de nadie aparte de mí que les haya prestado atención.

Es éste un ejemplo extremo de los efectos a mi juicio nocivos que puede tener el mecenazgo de los artesanos. Hay muchos maestros en la India cuya inspiración continúa intacta, pero también he encontra-

do muchos artesanos rurales que gozan de la protección del mecenazgo y a menudo he comprobado que sus obras son más artificiales que las de sus colegas de los alrededores.

¿Qué función cumple entonces el mecenazgo en nuestra sociedad moderna con respecto al mantenimiento de las tradiciones artesanales? Este nuevo interés por la artesanía que ha surgido en el mundo entero, con el consecuente acrecentamiento de su potencial de comercialización, ha permitido prestar apoyo a artesanos cuya actividad, de otra manera, correría el riesgo de desaparecer. Es evidente entonces que la actividad artesanal debe ser estimulada, pero sin dejar de tomar en cuenta los efectos perversos que este mecenazgo puede ejercer eventualmente sobre la estética de las obras.

Mi trabajo me lleva a menudo a muchos rincones perdidos de la India y siempre me siento subyugado por el alto grado de creatividad que encuentro por todas partes. Uno de los inconvenientes obvios del mecenazgo es que necesariamente favorece a una persona o a un grupo, con exclusión de otros. La experiencia me ha mostrado que la calidad de las obras de los artesanos ignorados es a menudo igual y a veces superior a la de los trabajos de aquellos que gozan de la protección del mecenazgo, aunque debo admitir que este juicio de valor se basa en una preferencia personal por la espontaneidad en el arte.

Edwin L. Wade, etnólogo norteamericano que estudia la cultura material de los indios del sudoeste de los Estados Unidos, refiriéndose a los problemas que plantea el mecenazgo en esa región ha hecho hincapié en las trampas a que están expuestos los patrocinadores de los artesanos: "Por regla general, un mecenas o filántropo actúa por su propia cuenta o de acuerdo con una organización que se interesa por la suerte de los indios de los Estados Unidos. El mecenas y sus colaboradores suelen tener amigos en las comunidades indias circundantes, a quienes alientan y a veces apoyan financieramente para que realicen actividades artísticas o artesanales. Si disponen de locales adecuados, invitan a los indios a ejercer allí sus artes y oficios artesanales. Si falta de inspiración su arte parece estar en decadencia o si la comunidad tiene dificultades económicas, la asociación decide a veces organizar ferias o exposiciones especiales en las que se conceden premios en efectivo y se hace conocer a los artistas y artesanos. A fuerza de interesarse exclusivamente en los problemas y realiza-





28

ciones de un grupo, el benefactor y su organización corren el riesgo de no encontrar nunca el tiempo necesario para ocuparse de otras comunidades. En su entusiasmo pierden de vista los problemas de otros pueblos indios y siguen patrocinando al mismo grupo, aportando dinero a la comunidad y elaborando un programa detrás de otro, incluso después que su situación se ha restablecido por completo.<sup>6</sup> El proceso, como vemos, es siempre el mismo y resulta finalmente un arma de doble filo: si descuidamos el arte, lo matamos; si lo protegemos, corremos el riesgo de debilitarlo. La prioridad dada a las técnicas tradicionales puede fácilmente hacernos perder de vista la creatividad natural que está presente en todas partes. La esencia de la cultura material india ha sido siempre su adaptabilidad, es decir, la manera en que la producción de un pueblo se adapta al medio y a las necesidades de la sociedad. El arte indio no ha conocido jamás el estancamiento.<sup>7</sup>

Muchos particulares y numerosos organismos del Asia meridional se ocupan de alentar las innovaciones en el área de la artesanía. Uno de los aspectos más positivos del título de maestro artesano que otorga la All India Handicrafts Board es el hecho de que favorece la elaboración de métodos más eficaces y la utilización de nuevos materiales y de nuevas herramientas. Cabe mencionar también la enco-



29

miable iniciativa de Hakubhai Shah, que ha contribuido a desarrollar en Gujarat nuevas formas expresivas que utilizan la aplicación de tejidos.<sup>8</sup> Si se quiere que la protección de la artesanía no termine por asfixiarla, es necesario explorar plena y obstinadamente direcciones como ésta. El potencial creativo del hombre es ilimitado. Para cumplir cabalmente su misión, los museos de artesanía deben hacer que la creatividad de los artesanos se mantenga viva lo más amplia y largamente posible, en lugar de consagrar todas sus energías al patrocinio exclusivo de unos pocos elegidos. ¿No sería posible, por ejemplo, ayudar a las corporaciones de artesanos en lugar de privilegiar a uno o dos buenos artesanos de una única zona determinada? El éxito logrado por el National Institute of Design tal vez indique la respuesta.

Se ha señalado ya que los museos de la India se originaron al menos en parte en una doble tradición: la de las colecciones reales y la decoración de los templos con obras de arte.<sup>9</sup> Sin embargo, durante los últimos cien años las concepciones aplicadas en la India en el campo de la museología y de la presentación de obras de arte han estado en gran medida determinadas por las normas inglesas y, más recientemente, norteamericanas. Por eso resulta hoy esencial reconsiderar sus fundamentos. ¿Debe enseñarse a los pueblos de la

30



31



India —o a otros no occidentales— a concebir la cultura material a la manera de Occidente o más bien cabe organizar exposiciones que respondan a las características de su patrimonio y los lleven a una revaloración de las cualidades inherentes a sus actividades artesanales?

En casi todas las regiones de la India el público de los museos está constituido en gran medida por aldeanos sin instrucción. A menudo he visto burlarse a mis colegas, tanto indios como occidentales, de aquellos que cuando visitan una exposición en la ciudad se comportan como si practicaran sus ritos en un templo. Las esculturas de los museos de todo el país llevan las marcas de este culto en la piedra pulida una y otra vez. ¿Es éste un signo de ignorancia o, más bien, de auténtico respeto? ¿No sería tal vez mejor alentar esta actitud, en lugar de reírse de ella? Un análogo temor reverencial arrastra a cientos de personas a contemplar cada día el sorprendente personaje mecánico de un reloj alemán con carillón del Museo Salar Jung de Haidarabad. Aunque este reloj no tiene gran interés si se lo mide con criterios europeos, su popularidad le basta para convertirse en una pieza valiosa del museo. ¿Qué conclusión debería sacarse de esto? En una época como la nuestra, en que la financiación, la construcción y la renovación de los museos encuentran relativamente pocas dificultades, es importante que las exposiciones satisfagan tanto los gustos populares como el deseo de formar al público en la valoración del arte. Estoy seguro de que la documentación y preservación de la cultura material son fundamentales para que las técnicas y los conocimientos que la reflejan no se pierdan definitivamente para las generaciones futuras, pero, con todo, el ideal sería que los objetos elegidos para una exposición combinaran la vocación de informar al público con la capacidad de atraerlo. Para esto habrá que hacer hincapié en el sentido espiritual, en el ritual y en el producto, en lugar de presentar obras maestras encerradas en vitrinas o de montar exposiciones sin alma.<sup>10</sup>

En las sociedades asiáticas tradicionales el arte y la religión están indisolublemente unidos y se inspiran recíprocamente. En la India tradicional la artesanía es una ofrenda a los dioses. Al fabricar un producto de uso diario o estacional, se honra a la deidad asociada con la función correspondiente. La decoración realza la belleza del objeto y lo hace más agradable al ojo o la diosa. Todo intento de disociar el arte o la artesanía india tradicional de la religión, privilegiando un aspecto en

detrimento del otro, corre el riesgo de desconcertar al visitante y de darle una falsa perspectiva, además de despojar a los objetos de una dimensión fundamental, y constituye un bien magro servicio prestado a los objetos en sí mismos, al espectador y a la cultura a la que pertenecen. Paradójicamente, el peligro evidente de la organización de una exposición religiosa en la India es que puede agravar el sectarismo e intensificar aún más las divergencias ya existentes entre las distintas creencias. La solución podría consistir en montar exposiciones que sepan transmitir el espíritu de las tradiciones artesanales y que hagan hincapié en la creatividad que constituye el rasgo común de las diferentes creencias religiosas.

Viví una de las experiencias más conmovedoras de mi vida cuando Rajeev Sethi me invitó a asistir a las *puja*, las oraciones matutinas que tenían lugar en la Smithsonian Institution de Washington D.C. todos los días antes de la apertura de la exposición *Aditi*. En ese pequeño espacio, sordos a los ruidos de la muchedumbre que esperaba a la entrada del museo, unos treinta artesanos originarios de diferentes regiones de la India y pertenecientes a comunidades muy diversas —hindúes, musulmanas, tribales y cristianas— rezaban juntos, al mismo tiempo, cada uno según sus convicciones y sin embargo todos en armonía. La exposición presentaba objetos y obras vinculadas a tradiciones religiosas diferentes y lograba transmitir el espíritu que las anima, sin traicionarlo y sin provocar fricciones entre las sectas.

Con todo, no hay que olvidar que ésta era quizás una situación ideal, puesto que la muestra tenía lugar en el extranjero. Cabe preguntarse si este tipo de armonía entre culturas divergentes es posible dentro de la India. Bajo la dirección del Dr. Jyotindra Jain, el Museo de Artesanía parece estar avanzando en esa dirección: varias de sus exposiciones han tratado de asociar artesanías muy diversas pero unidas por un espíritu común. Aunque este enfoque exige tacto y prudencia, permite realizar exposiciones coherentes y acordes con el sentimiento popular.

Incluso los objetos más cautivantes, cuando se presentan de manera estática detrás de las vitrinas, suelen perder para el público toda capacidad de evocación. El Museo del Calicó de Ahmedabad constituye en este sentido el modelo perfecto del museo bien concebido. Casi toda la superficie interior del edificio está cubierta con tejidos de los tipos más diversos, cada uno de los cuales está ilustrado con

numerosos especímenes cuyo ordenamiento tiende a hacer resaltar tanto las diferencias como las analogías existentes entre los motivos y los símbolos. Las colecciones de estudio son directamente accesibles en todos los sectores del museo, lo cual incita al visitante a profundizar sus conocimientos.

La exposición *Aditi* presentada en Washington es la muestra de objetos artesanales más estimulante que he visto jamás. Pero así como en Washington me impresionó profundamente, en Londres me produjo una gran desilusión. Desde luego se exhibían allí muchos de los productos artesanales y obras de arte expuestos en la Smithsonian, pero el estilo general de presentación era diferente. En Londres la mayor parte de los objetos estaban demasiado lejos del espectador y mal iluminados, además de carecer muchas veces de las debidas indicaciones y hasta de la más mínima noticia. Los artesanos y los actores y músicos estaban tan cerca unos de otros que se interferían mutuamente. En Washington, *Aditi* era otro mundo: un mundo que apelaba a la sensibilidad y a los sentidos, donde cada obra y cada artesano, actor o músico tenía su lugar y cobraba toda la importancia que merecía. Los objetos estaban bien presentados y bien iluminados, de modo que al espectador le resultaba fácil captar los rasgos comunes y los contrastes de la colección y comprobar la inextinguible vitalidad de la creatividad india. Un mismo espíritu animaba toda la exposición y servía de hilo conductor.

10. La tendencia de Occidente a estetizar la cultura material está bien descripta por George W. Stocking Jr.: "Los objetos que en otro tiempo tenían múltiples funciones y cuyos aspectos estéticos sólo podían aislarse por abstracción a menudo han visto reducirse el alcance de estas funciones por un proceso de aculturación, transfiriéndose entonces las más utilitarias a los productos de la tecnología occidental. En la medida en que siguen fabricándose, los objetos de la cultura material tradicional son reconceptualizados por los indígenas y por los occidentales en términos estéticos: objetos kitsch u obras de arte. Así, los objetos de la cultura material —que en los contextos tradicionales tenían a menudo un valor espiritual— son nuevamente espiritualizados, ahora con criterios occidentales, en tanto objetos estéticos, al mismo tiempo que quedan sometidos a las reglas del mercado mundial del arte. Desde el momento en que sus producciones empiezan a venderse en este mercado, aquellos que eran o hubieran podido ser artesanos autóctonos se transforman en artistas, en el sentido occidental del término. Con todo, ya se hayan convertido en obras de arte por metamorfosis o hayan sido creadas y designadas como tales desde el comienzo, las piezas que en otro tiempo iban a los museos de etnografía como especímenes de la cultura material pueden ahora ser incluidos en los museos de bellas artes". (G. Stocking, *op. cit.*, p. 6.)

La exposición *India* organizada por el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York era radicalmente diferente. Aunque en su mayor parte las obras eran producto del mecenazgo de la corte, también se presentaban muestras de arte tribal y aldeano que ponían en evidencia la estrecha relación existente entre esas culturas rurales y las artes clásicas. Esta exposición resultaba deslumbrante por la calidad de los objetos seleccionados y por la forma en que se los presentaba. Con infinidad de meticulosidad y no menos cuidado se

habían reunido muchas de las obras de arte más hermosas del Asia meridional. Pero lo que ganaba en refinamiento lo perdía en espíritu. Aunque se exhibían algunas piezas excepcionales del arte religioso, la disposición del conjunto no hacía surgir el rasgo común a todas las obras presentadas: el sentido del ritual y la fe que había animado a todos sus autores.<sup>11</sup>

Quizá esa tendencia del mecenazgo a acordar una importancia excesiva al artesano premiado y, consecuentemente, a dar un valor místico artificial a lo que de otro modo podría ser visto como la expresión de un arte cotidiano, puede contrarrestarse con exposiciones como *Vasna*, organizada en el Museo del Hombre de Londres por Haku Shah y Brian Durrans, en la que se reproducía íntegramente una aldea de Gujarat decorada con exactitud gracias a un conjunto de objetos absolutamente ordinarios. Productos de la tecnología contemporánea se mezclaban allí libre y naturalmente con piezas de artesanía tradicional, de la misma manera en que lo hacen en una comunidad rural. Por supuesto, no necesariamente todas las exposiciones tienen que reproducir la vida con tanta exactitud, porque al público le gusta también ver obras de arte excepcionales. Sin embargo, sería necesario que otros museos tomaran conciencia de la eficacia de este nuevo enfoque y examinaran la posibilidad de adoptarlo.<sup>12</sup>

La India y otros países asiáticos tienen todavía una posibilidad que ya se ha perdido en Occidente: la de organizar exposiciones de artesanías tradicionales concebidas como parte integrante de sus culturas, y no simplemente como la presentación estática de elementos fragmentarios y excepcionales, valorizados hasta el exceso.<sup>13</sup> Para eso, ante todo la información ofrecida debe ser inmediata, completa y objetiva. En segundo lugar, es indispensable obtener el concurso de artesanos que hagan demostraciones de las técnicas utilizadas, pero la selección de esos artesanos y de sus obras debe ser más representativa de lo que lo ha sido hasta ahora. Por último, la presentación debe organizarse de manera que provoque la reacción del público autóctono y, para esto, a mi juicio, hay que tratar de poner en evidencia el espíritu subyacente en la cultura material de toda sociedad tradicional, sin el cual —cosa que no deben olvidar los organizadores de exposiciones— la artesanía simplemente no existiría. ■

[Traducido del inglés]

#### BIBLIOGRAFÍA

11. Cuando preparaba esta exposición, el conservador Carey Welch me aseguró que su intención era poner en evidencia esa espiritualidad. Supongo que si finalmente no fue así esto se debió a una falta de comunicación con los diseñadores de la exposición. Los problemas que plantea el diseño de las exposiciones se encuentran obviamente en muchos museos. En este caso, los diseñadores habían sido enviados a la India para familiarizarse con el tema de la muestra. La experiencia adquirida les permitió dar pruebas de sensibilidad en su trabajo, pero su estancia no se prolongó lo suficiente como para poder penetrar el esoterismo de las corrientes espirituales tan peculiares de la India. Para que una exposición resulte perfectamente lograda, coherente y estimulante, es necesario que el conservador comparta con los diseñadores sus puntos de vista y su intuición.

12. "El principal inconveniente del enfoque clásico es que aparta la atención de la inspiración estética para orientarla hacia los productos materiales, con lo cual quedan al margen y ocultos sectores de la creación de una importancia sutil cuyas expresiones estéticas son fugitivas o inmateriales o simplemente no son reconocidas como artísticas ni siquiera por sus propios autores. Los juguetes efímeros, los gestos habituales, los movimientos, el habla o el canto, la organización de una comida y los objetos utilitarios son todos medios potenciales de expresión estética y en la India pueden ser considerados con toda justicia como formas de arte en un sentido amplio del término. No es sólo el objeto material el que puede ser contemplado desde un punto de vista estético, sino también su contexto: su proceso de fabricación, su utilización y los atributos simbólicos que le son propios." [Brian Durrans, "Vasna: Inside an Indian village", en Saryu Joshi (red.), *Pageant of Indian art, Festival of India in Great Britain*, p. 134, Bombay, Marg Publications, 1983]. Las personas interesadas en las formas de presentación adoptadas en la exposición *Vasna* pueden consultar el artículo de Brian Durrans citado y Haku Shah, "Rural living" también en Saryu Joshi, *op. cit.*

13. "Creo que sería más eficaz y fructífero estudiar la naturaleza y la calidad del arte indio, así como el conjunto de las relaciones entre el arte y la religión, de una manera concreta y desde un punto de vista humano, en lugar de apelar a nociones colectivas o a generalizaciones metafísicas. Para esto convendría por ejemplo tratar de reconstituir los contextos religiosos, culturales y sociales del arte indio. En este proceso tendríamos que hacer un esfuerzo por determinar cuáles eran verdaderamente los criterios de apreciación del arte vigentes entre quienes crearon las obras y entre aquellos a quienes estaban destinadas, y dejar de una buena vez de remitirnos siempre a la tradición clásica para afirmar o cuestionar sus principios" (Partha Mitter, *Much maligned monsters: history of European reactions to Indian art*, p. 286, Oxford, Clarendon Press, 1977).

- CAPRA, Fritjof. *The Tao of physics*. Nueva York, Bantam Books, 1984.
- CLIFFORD, James. Objects and selves—an afterword. En: Stocking, George W. (red.), *Objects and others: essays on museums and material culture*, p. 236-246. Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- DURRANS, Brian. Vasna: Inside an Indian village. En: Saryu Joshi, (red.), *Pageant of Indian art*, p. 133-136. Bombay Marg Publications, 1983.
- FISCHER, Barbara. *Indische Stoffbilder: Figurliche Applikationen einer Schumachersfrau in Gujarat*. Francfort, Insel Verlag, 1980.
- FORD, Colin. The living crafts: The living arts of India: craftsmen at work. En Saryu Joshi, (red.), *Pageant of Indian art*, p. 131-132. Bombay, Marg Publications, 1983.
- GOLDWATER, Robert. Art history and anthropology: some comparisons of methodology. En Anthony Forge (red.), *Primitive art & society*, p. 1-10. Londres, Oxford University Press, 1973.
- GRABURN, Nelson (red.). *Ethnic and tourist arts*. Berkeley, University of California Press, 1976.
- GUPTA, Sankar Sen; UPADHYAYA K.D., (red.). *Studies in Indian folk culture*. Calcutta India Publications, 1964.
- HUYLER, Stephen. *Village India*, Nueva York, Abrams, 1985.
- KRISHNA, Kalyan; JAYASWAL, Vidula. *An ethno-archaeological view of Indian terracottas*. Delhi, Agam Kala Prakashan, 1986.
- MITTER, Partha. *Much maligned monsters: history of European reactions to Indian art*. Oxford, Clarendon Press, 1977.
- MUKHERJEE, Shyamchand. *Folklore Museum*. Calcutta, Indian Publications, 1969.
- OTTEN, Charlotte M. (red.). *Anthropology and art: readings in cross-cultural aesthetics*. Austin, University of Texas Press, 1971.
- PAL, M. K. *Crafts and craftsmen in traditional India*. Nueva Delhi, Kanak Publications, 1978.
- PRAKASH, Swantantrata. "The living arts of India: craftsmen at work". En: Saryu Joshi, (red.), *Pageant of Indian art*, p. 125-130. Bombay, Marg Publications, 1983.
- SHAH, Haku. "Rural living". En: Joshi, Saryu, (red.), *Pageant of Indian art*, p. 137-138. Bombay, Marg Publications, 1983.
- STOCKING, George W. Jr. (red.). *Essays on museums and material culture*. (Introducción), *Objects and others: Essays on museums and material culture*, p. 3-14. Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- . "Philanthropoids and vanishing cultures: Rockefeller Funding and the end of the museum era in Anglo-American anthropology". En Stocking, George W. (red.), *Objects and others: Essays on museums and material culture*, p. 112-195. Madison, University of Wisconsin Press.
- WADE, Edwin L. "The ethnic art market in the American Southwest, 1880-1980". En: Stocking, George W. (red.), *Objects and others: essays on museums and material culture*, p. 167-191. Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

# RÚBRICA

## *¿El aislamiento de la artesanía llega tal vez a su fin?*

Stephen Inglis

Antropólogo canadiense especializado en arte y etnología. Ha realizado estudios de lengua y civilización tamul en la Universidad de Madura-Kamaraj (Tamilnadu) y obtuvo una maestría en museología en la Universidad de Calcuta. Su tesis de doctorado estuvo consagrada al estudio de la organización social de los alfareros tamules de los distritos de Madura y Ramanathapuram. En la actualidad es conservador en el Museo de las Civilizaciones de Ottawa, donde es responsable del programa para el Asia occidental y meridional.

En los últimos tiempos se oye decir por todas partes que las artes aplicadas “han llegado a su mayoría de edad”. En artículos, catálogos e informaciones de actualidad, se anuncia que la artesanía ha entrado en una “nueva era” y adquirido “una nueva respetabilidad”.<sup>1</sup> Estas aseveraciones no pueden sino parecer un tanto irónicas o, en todo caso, demasiado rotundas, sobre todo si se piensa que es precisamente el estudio de las técnicas artesanales lo que nos permite reconstituir la evolución de las sociedades primitivas. Pero, por supuesto, esta “mayoría de edad” se refiere únicamente a la artesanía contemporánea, decididamente artística o decorativa, cuyo nacimiento (o renacimiento) se ubica por lo general a mediados de este siglo. Los artesanos que vivieron y trabajaron antes de este “nacimiento” sabrán disculpar esta generalización abusiva.

Todos sabemos que llegar a ser adultos entraña atravesar un periodo de reajuste para acceder a una mayor autonomía, a una mayor libertad en las opciones, a una mayor responsabilidad. En el caso que nos ocupa, el término madurez parece designar el fin de un cierto aislamiento de la artesanía en el mundo del arte, aislamiento del que estaría saliendo a la manera de un exiliado que abandonara su isla para ganar por fin la tierra firme. Si empleo una imagen tan literaria es porque mi infancia y juventud transcurrieron en la costa oeste del Canadá, donde conservo aún familiares y amigos, sobre todo entre los artistas. Hace poco supe de un ebanista, solitario hasta el punto de haber querido construir su casa sobre una roca desnuda que se levanta mar adentro, a unos cien metros de la costa. Con la marea baja, un cordón rocoso une el islote con el continente, pero el resto del tiempo permanece totalmente rodeado de agua. Cuando las autoridades municipa-

les —a las que había omitido consultar— se opusieron a la ejecución del proyecto, el ebanista simplemente modificó sus planos y construyó una embarcación, para lo cual no se requiere autorización. Sólidamente asentada sobre una base construida muy por encima de la línea de marea alta, el navío que le sirve de casa es confortable y seco, y sólo de tanto en tanto se pone en contacto con el mundo exterior.

Desde luego, sólo una ínfima minoría de artistas y artesanos canadienses lleva a tal extremo su deseo de vivir en soledad. Sin embargo, muchos de ellos, o tal vez todos, en uno u otro momento consideran la práctica de su arte como una realización personal y, en el fondo, como una tarea solitaria. Por enriquecedora que pueda ser la interacción entre colegas, clientes y críticos, es necesario también disponer de tiempo para elaborar las ideas y perfeccionar las técnicas.

El redescubrimiento de la actividad artesanal en los años sesenta acompañó naturalmente el movimiento de retorno a la tierra: entre ambos existe una relación de carácter práctico y ético a la vez. Este aislamiento que ha caracterizado la artesanía ha sido entonces en parte deliberado y probablemente inevitable, ya que responde a necesidades estratégicas y se apoya en precedentes históricos y sociales. En cambio, la imagen romántica del artesano como personificación de la armonía, la estabilidad y la serenidad está en franca contradicción con el ambiguo papel social, el anticonformismo e incluso la rebeldía de muchos artesanos de hoy en casi todo el mundo. No obstante, lo que me interesa aquí es más bien esta forma del aislamiento a la que han sido condenados los artesanos contemporáneos del Canadá por la opinión pública y la estructura de las instituciones, y que no es tanto un

aislamiento físico como una separación del resto del mundo de las artes. Después de todo, no hay que olvidar que actualmente la mayoría de los artesanos reside en las ciudades.

Me referiré en primer lugar al peso de la opinión pública. Por ironía del destino, la misma sed de "contracultura" que impulsó el desarrollo de la artesanía en los años sesenta creó un equívoco que ha necesitado casi veinte años para atenuarse, sin llegar todavía a disiparse totalmente, a tal punto que muchos canadienses no saben todavía qué debe entenderse realmente con la palabra artesanía.

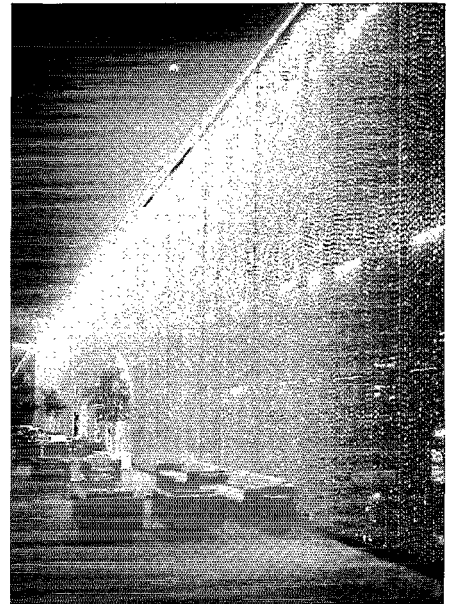
Muchos de los más destacados artistas canadienses siguen creyendo que el interés que se prestó a la artesanía no fue sino un enorme error, producto de la moda. Quienes soportaron penosamente la revolución social de los años sesenta siguen sin apreciar todo cuanto aparece asociado a esa época: cerámica, macramé y, por extensión, todos los productos de fabricación artesanal. A su vez, el éxito comercial del estilo Memphis, con sus motivos geométricos en zigzag, sus rayas y puntos sobre fondo rosado o turquesa, quizás se deba justamente a su carácter decorativo. Por otra parte, algunos siguen considerando que los años sesenta constituyen un periodo aberrante de la historia norteamericana; otros, en cambio, lo ven como una experiencia mística: ¿acaso el conservador de un museo de arte decorativo que trataba de explicar la estética de este complejo decenio no llegaba a la conclusión de que "no se la podía comprender si no se la había vivido"?<sup>2</sup> Incluso los hombres y mujeres de esa generación que viven hoy en ciudades como Ottawa y constituyen el grueso de la clientela potencial de los productores de objetos artesanales sólo muy lentamente comienzan a aceptar que la artesanía se ha ido distanciando de algunos de los rasgos que la caracterizaron en su época de gran auge: el diletantismo, la nostalgia del pasado y el deseo de diferenciarse de la cultura dominante.

Para muchos canadienses, la expresión "fabricación artesanal" sigue asociada a algunos de los temas tabú más delicados de nuestra sociedad (los ancianos y los minusválidos) y a algunos de nuestros mitos más persistentes (la nostalgia de una vida rural ya casi desaparecida y el anhelo de las inmensidades vírgenes cada día más inaccesibles a los habitantes de uno de los países más urbanizados y más consumidores de recursos naturales del mundo).

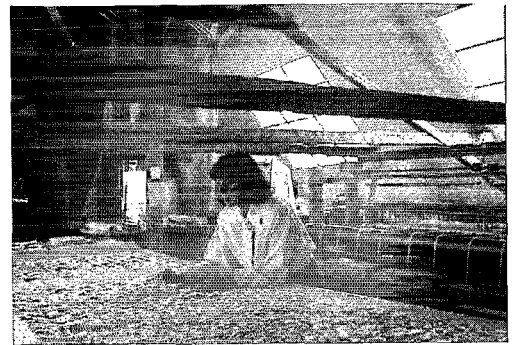
En segundo lugar, las estructuras institucionales y la compartimentación de las

disciplinas han contribuido, al igual que la opinión del público, al aislamiento de la artesanía en el mundo de las artes. Como ya lo ha señalado Bourdieu, una de las mayores dificultades para evaluar las artes en su totalidad es que los "sistemas de estudio, mecenazgo y difusión varían de un sector al otro y se ignoran mutuamente".<sup>3</sup>

Esta visión estrechamente especializada de las categorías disciplinarias ha hecho que la opinión del público se alejara de los artesanos y de su obra y, lo que es más importante, ha hecho que quedara excluida del debate sobre la función del arte en la sociedad. Hasta hace poco tiempo, la obra de un artesano canadiense contemporáneo difícilmente encontraba lugar en los museos: para interesar a los etnólogos había que ser indio, para llamar la atención de los folkloristas había que crear objetos típicos de una u otra etnia y para despertar la curiosidad de los historiadores había que estar muerto. En cuanto a las galerías de arte —que, aunque reticentes, suelen ser más abiertas a la novedad—, tienen sus propios criterios de selección, dictados por una cierta tradición, por los gustos personales de sus propietarios o por el deseo de recibir la aprobación de los medios de comunicación. El público esclarecido, que reconoce por fin la madurez de la artesanía, sin duda no tiene necesidad de remontarse a la divergencia renacentista entre la "artesanía" y las "bellas artes", ni tampoco a la forma en que se simplificó posteriormente el concepto de arte, al punto de llegar a expresar, en algunos círculos, sólo la reciente tradición académica europea y su epígono, el arte llamado moderno o contemporáneo y, en particular, el expresionismo abstracto. Bastará recordar que esta evolución, ahora bien conocida, ha ejercido una influencia determinante en la organización de la enseñanza de las bellas artes, la conducta de las galerías y, por supuesto, el gusto del público. A los artesanos les ha resultado difícil mantener una posición estable en este mundo, sobre todo en periodos en que parecía de buen tono denigrar el amor por los materiales, la técnica y la obra bien acabada: con mayor razón les ha sido aún más difícil participar en un proceso de estructuración teórica que, tal como lo describe Tom Wolfe, evoluciona "cada vez más rápido y hace virajes cada vez más cerrados y sorprendentes... Veamos: acabamos por fin de deshacernos de los cuadros colgados en hileras, y al mismo tiempo de unos cuantos críticos anticuados; nos hemos liberado de la ilusión, de la represen-



32  
Cortina de la Place des Arts, Montreal,  
Micheline Beauchemin.



33  
Micheline Beauchemin en su taller de Les  
Grondines, Quebec.

1. N. Adams, "Smithsonian horizons", *Smithsonian*, enero de 1987, p. 12; H. Giambruni, "ACC's new museum: functional craft to the back of the bus?", *Craft international*, abril-junio de 1987, p. 20-21; J.B. Mays, "Drawing that fine line between art and craft", *The Globe and Mail* (Toronto), 14 de febrero de 1986, p. C5.

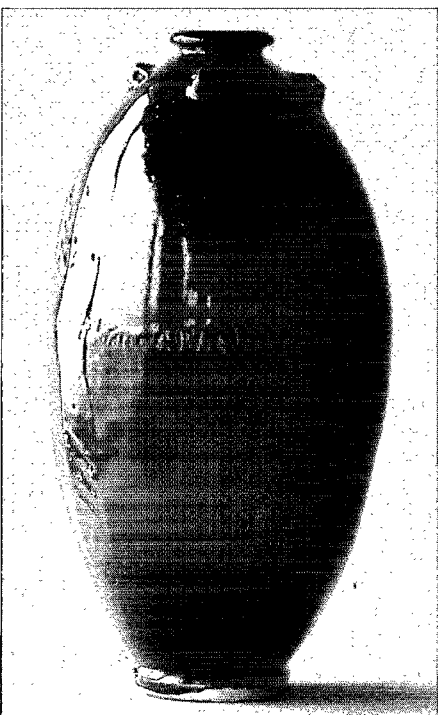
2. A. Freedman, "American style and the politics of taste", *The Globe and Mail* (Toronto), 1° de febrero de 1986.

3. P. Bourdieu, *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984.



34  
Wayne Ngan en su taller de Hornby Island,  
Columbia Británica.

35  
Botella de gres, Wayne Ngan.



tación del objeto; de la tercera dimensión, de los pigmentos (al menos en buena medida), de los pinceles y ahora del marco y de la tela. Pero, ¿qué hace allí esa pared? ¡Qué arcaísmo!”<sup>4</sup>

Como resultado de esto, la artesanía contemporánea a menudo ha tenido que conformarse con crear su propia infraestructura —galerías, revistas, público, investigaciones, historia— y, en el marco institucional, se ha visto obligada a recurrir a las mismas personalidades y a los mismos jurados, año tras año. La dedicación y el amor que exigen la creación y la supervivencia de lo que Lucie Smith denomina esta “sociedad dentro de la sociedad” son absolutamente extraordinarios, aunque los particularismos de este microcosmos serían sin duda menos pronunciados si sus tentativas de apertura, diversificación o integración no hubieran sido tan a menudo rechazadas.<sup>5</sup>

¿Qué cambios cabe esperar de la instauración de esta “nueva era”? Como hace relativamente poco tiempo que estoy interiorizado de los problemas que plantean el acopio y la presentación de la artesanía contemporánea en América del Norte, me limitaré a formular algunas observaciones de carácter general. Una de las primeras cosas que saltan a la vista es la eliminación continua y cada vez más acelerada de las barreras erigidas desde hace tanto tiempo por las galerías de arte y su público de iniciados para excluir todas las obras que no se ajustan a un canon determinado o no se inscriben en una tradición histórica y social previamente aceptada. En todas partes, los artistas que se interesan por la artesanía pasan rápidamente del “objeto” al “discurso”: las exposiciones y catálogos proclaman la importancia de la forma y de la función, de la forma por encima de la función, de la forma más allá de la función y, por último, de la idea más allá de la forma. Los artesanos ya se han acostumbrado a la “nueva definición” de su obra (o al menos de la obra de algunos de sus colegas) que aparece publicada en la prensa, las conferencias y los catálogos y según la cual “lo primordial es la idea, la utilización es secundaria”.<sup>6</sup>

La voluntad de los artesanos de explorar nuevas vías puramente estéticas y la inquietud de los artistas formados en las escuelas de bellas artes (entre los cuales, por supuesto, figuran también buen número de artesanos) por rebasar los límites de las técnicas y materiales tradicionales de la escultura o de la pintura de caballete surgen en un momento en que el desprecio por la artesanía heredado del moder-

nismo comienza a perder fuerza. Los críticos de arte, acusados en otras épocas de ceguera por los organizadores de muestras artesanales, ya no siempre tienen que ser arrastrados con engaños para obligarlos a visitarlas. Algunos se sienten por el contrario fuertemente interesados. En cuanto a los irreductibles como Brian Shein, que en el número de otoño-invierno de 1986 de *Canadian Art* lanzara una crítica violenta contra las artes textiles, el tono a veces histérico de sus reacciones parece indicar que ya han perdido la batalla. Por otra parte, se atribuyen cada vez más becas y subsidios gubernamentales a los artesanos, a lo cual se agregan los importantes encargos de coleccionistas y comerciantes que han extendido su campo de interés a la artesanía. Magro consuelo tal vez para los artistas que durante años e incluso decenios han luchado por realizar obras de arte que por su relación particular con los materiales y las técnicas recuperan de alguna manera la tradición artesanal. Esto no significa, sin embargo, que los artesanos hayan renunciado a la producción de objetos puramente utilitarios o funcionales, sino que simplemente están reconquistando ámbitos expresivos que les habían sido negados por las categorizaciones vinculadas con la moda. Con todo, también resulta bastante irónico comprobar que algunos creadores optan por salir del aislamiento de la artesanía para entrar en el mundo socialmente aún más exclusivo de las bellas artes (ya que el academicismo no se concibe sin el principio de exclusión), en el preciso momento en que éste se esfuerza por abrirse y tomar nuevos derroteros para ponerse a la altura de los tiempos y borrar la imagen de “feria de monos sabios” que le adjudica John Bently Mays.<sup>7</sup>

Pero acaso el signo más alentador de este puente tendido entre la isla de la artesanía y el continente de las demás artes sea el progresivo redescubrimiento del “espíritu artesanal”, de su vocación tradicionalmente funcional y del valor artístico que esta vocación confiere a los productos. Se observa también un deseo nuevo de tomar en cuenta el interés estético y social del objeto funcional, por lo cual cabe esperar un cambio radical en la situación que describe Helen Giambruni, según la cual las artes aplicadas se han visto con frecuencia “relegadas a las últimas categorías, mientras un sinnúmero de objetos pretenciosos de dudoso valor ocupaban los primeros planos junto al gran arte”.<sup>8</sup>

Al salir de la exposición de artesanía

contemporánea presentada en el Museo de Artesanía Americana me sentí algo confuso, no tanto porque tuviera la impresión de que el Museo de Arte Moderno hubiera cruzado la calle para extenderse y abarcar también la artesanía —como de todos modos ya lo ha hecho— sino más bien porque me parecía que el Museo de Artesanía Americana corría el riesgo de convertirse simplemente en un pálido reflejo de su vecino de enfrente. Todas esas paredes blancas, esos pedestales, esos focos luminosos dirigibles y esos rótulos diminutos parecían al mismo tiempo una capitulación y una victoria. Felizmente, la serie de exposiciones presentadas con posterioridad, sobre todo *Interlacing: the essential fibre* que reunía objetos tejidos del mundo entero e ilustraba brillantemente las ideas y los procedimientos de los creadores de las sociedades tradicionales y de algunos de los mejores artistas contemporáneos de América del Norte, demostraron una vez más que el respeto de los materiales, del trabajo bien hecho y de la tradición no constituye de ninguna manera un obstáculo para la creatividad.

Esto debería tranquilizar tanto a los artesanos que están hartos de la tendencia aparentemente inexorable de la artesanía a buscar el reconocimiento de las bellas artes, como a quienes lamentan “la pérdida de la identidad artesanal ahogada en el magma de las bellas artes”.<sup>9</sup> Pero ésta es también una evolución positiva para todos los verdaderos creadores: jamás la comunidad artística se había preocupado tanto por el valor expresivo y simbólico del objeto funcional.

La creciente aceptación de la artesanía contemporánea en cuanto tal y como aspecto específico de la creación artística coincide con el interés cada vez mayor que los medios artísticos prestan a la arquitectura, el diseño industrial, las artes decorativas y otras formas de expresión emparentadas con la artesanía. Las nuevas galerías, los museos y las colecciones privadas, las exposiciones, los trabajos de investigación y las publicaciones hacen conocer la contribución que estas diversas formas de expresión aportan a nuestra sensibilidad artística y a nuestra vida social y material. Al mismo tiempo que los artesanos logran que se les asignen fondos y se les ofrezcan oportunidades de comercialización hasta hace poco exclusivamente reservadas a quienes se dedicaban a las bellas artes, la multiplicación de subsidios y becas y el interés manifestado por los coleccionistas rinden homenaje a la artesanía y a su inextinguible vitalidad.

Para terminar, quisiera referirme a un enfoque que, a mi juicio, no cesará de fortalecerse, ya que responde a la preocupación de muchos que, como yo, no nos situamos en el centro sino en la periferia de la creación artesanal. Me refiero a la posibilidad de que la obra de los artesanos contemporáneos no sólo se exhiba en las galerías de arte y en las instituciones dedicadas específicamente a la artesanía, sino que sea también tomada en cuenta por los museos y los centros de investigación del Canadá en pie de igualdad, “al lado”, como dice Marjorie Halpin, “de las mejores obras que el hombre ha realizado en madera, piedra, metal, arcilla y fibra: las que ya poseemos y las que podamos traer al Canadá”.<sup>10</sup>

De todos los creadores, los artesanos son tal vez los que parecen más inclinados al estudio no sólo de la obra de sus predecesores sino también de sus contemporáneos pertenecientes a otras culturas. Es ésa una fuente de inspiración y de enriquecimiento mutuo que, lejos de fomentarse, generalmente se pasa por alto o incluso se reprime. Ya sería hora de enterrar ese prejuicio heredado del modernismo —la pretensión de que la obra de arte digna de ese nombre ha de estar despojada de toda contingencia y ser inquietante y diferente de todo lo que la precedió— y de oponerse, como Argüelles, a la extraña asimilación que pretende que novedad equivale a pureza.<sup>11</sup> Conviene recordar que si la denominación “obra maestra” se refería en otra época a la obra que un artesano realizaba para acceder a la maestría y “manufacturado” significaba “hecho a mano”, “original” quiso decir alguna vez “lo que ha existido desde el comienzo de las cosas”. Fue sólo en el siglo XVIII que su significado se invirtió y comenzó a aplicarse a lo que “no deriva de algo anterior”, “lo que está libre de influencias”, “lo único”, “lo novedoso”, y me pregunto si no podría recuperarse la primera acepción, que remite a las preocupaciones primeras de la humanidad, como criterio para juzgar y seleccionar los productos artesanales.

La “rehabilitación” de la artesanía se inserta en una revisión mucho más amplia de nuestros valores artísticos, vinculada al reconocimiento del sentido estético de los objetos funcionales de otras culturas. La difusión cada vez mayor de obras de arte de pueblos de todas las latitudes y de todas las épocas —que anteriormente se consideraban meras curiosidades o piezas de interés exclusivamente científico— nos ha llevado a revisar nuestras concepciones acerca de la fun-



36  
Halcón tallado en madera, William Hazzard, Regina, Saskatchewan.

4. T. Wolfe, “The painted word”, *Harpers*, abril de 1975, p. 57-92.

5. E. Lucie-Smith, “Craft today: historical roots and contemporary perspectives”, *Craft today: poetry of the physical*, p. 15-40, Nueva York, American Craft Museum, 1986.

6. Véase M. Dunas, “The modern ache”, *Metalsmith*, primavera de 1987, p. 15.

7. J. B. Mays, “Comment”, *American craft*, diciembre de 1985-enero de 1986, p. 38-39.

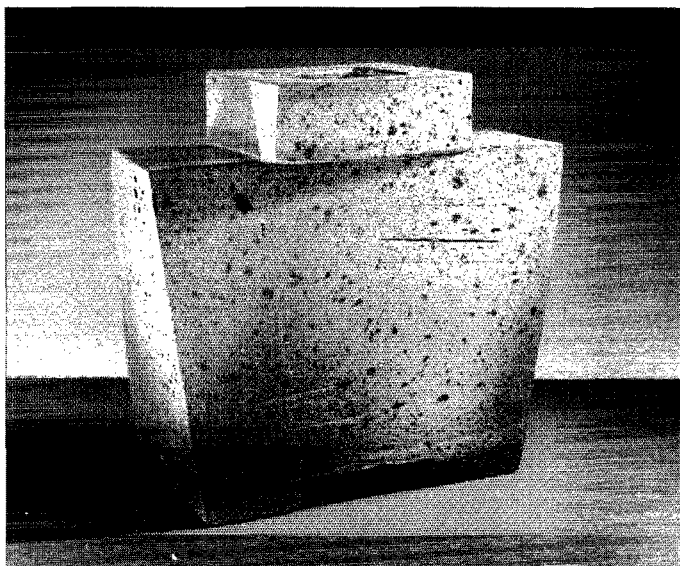
8. Giambruni, *op. cit.* p. 20.

9. W. Seelig, “Comment”, *American craft*, abril-mayo de 1987, p. 20.

10. M. Halpin, “The recovery of craft: an anthropological perspective”, p. 4. Ponencia presentada en la reunión anual del Consejo de Artesanía Canadiense, Vancouver, agosto de 1986.

11. J. A. Argüelles, *The transformative vision*, p. 256, Berkeley, Calif., Shambhala, 1975.

37  
Vaso de gres, Doucet-Saito, Way's Mills,  
Quebec.



ción del arte en la sociedad. La ya famosa comparación de Claude Lévi-Strauss del arte de los indios de la costa noroccidental con las realizaciones más excelsas del arte egipcio, griego y romano es en parte el resultado de la convergencia de las metodologías de la historia del arte, la teoría crítica y la antropología. Esto ha dado lugar al nacimiento de concepciones según las cuales la distinción entre bellas artes y artes aplicadas carece ya de sentido. Más aún: en esta perspectiva global, la oposición entre el trabajo artesanal —tildado de repetitivo, prosaico y exclusivamente utilitario— y la actividad del artista, presentada como un proceso creador, intelectual y fuertemente individual, ha sido acusada de estar indisolublemente ligada a una ideología colonialista, racista y sexista.

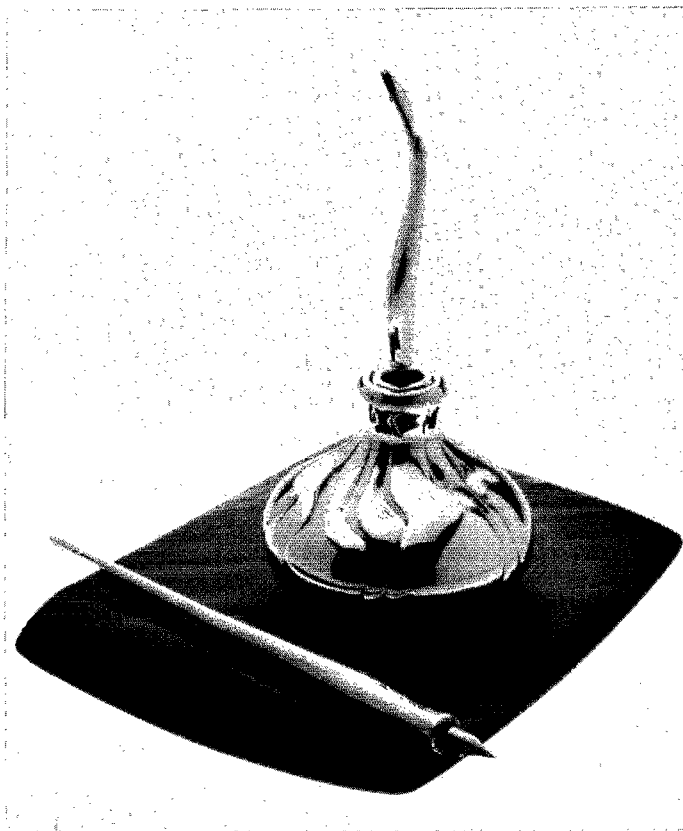
Si en las galerías de arte las piezas de tradición artesanal se exhiben sin orden ni concierto y las galerías y museos especializados ilustran sólo ciertos aspectos específicos de esta tradición, los grandes museos polivalentes podrían contribuir a mostrar la relación entre la artesanía y las “grandes corrientes de ideas que han transformado la sociedad y han sido, a su vez, transformadas por ella”.<sup>12</sup>

Para esto es necesario evitar que las artesanías contemporáneas se conviertan en

objetos de pura contemplación, ajenos a toda consideración funcional, encerrados en estrechas categorías determinadas exclusivamente a partir de los materiales, las técnicas o la historia, para destacar en cambio lo que las une y subrayar lo que hace de la obra de los artesanos un elemento de la corriente continua de la expresión artística (figuras 32-38).

Para esto debe ponerse el acento sobre la estrecha relación física que se establece entre el artesano y sus materiales, es decir, sobre un saber técnico y una familiaridad con la materia que prácticamente se han perdido en una sociedad cada vez más alienada del proceso de creación de su propia cultura material. El objeto bien hecho es un rival permanente de la obsolescencia programada, del desperdicio y la mediocridad que con demasiada frecuencia reinan en nuestro universo cotidiano.

Debe subrayarse también el vínculo espiritual entre el artesano y los materiales, ese poder de mediación cultural que viene del hecho de dar forma física a la experiencia humana. El trabajo del artesano implica una relación visual y táctil con la tierra y con la cultura que contribuye a forjar un sentimiento de arraigo, problema siempre vigente en el Canadá.<sup>13</sup> En el mundo entero el arte aporta una contri-



38  
Piezas de escritorio de plata y piedra, Lois  
Etherington, Betteridge, Guelph, Ontario.

bución esencial tanto para afirmar, preservar y restablecer la identidad cultural de pequeños grupos y comunidades como para humanizar los espacios urbanos de las grandes aglomeraciones. A todas estas funciones de mediación, los artesanos pueden aportar, como lo han hecho siempre, su aptitud singular para producir obras que pasan a integrar la vida cotidiana del usuario o el espectador.

Freud pretende que todo creador obedece a tres motivaciones: el dinero, la gloria y el amor. Para el creciente número de artesanos que aprovechan la bajamar para explorar el mundo más allá de los confines de su isla, está claro que estos objetivos siguen siendo tan difíciles de alcanzar como lo han sido siempre. No obstante, aun sin saber lo que nos traerá consigo la “nueva era”, podemos confiar en que habrá siempre artesanos empeñados en mantener un alto nivel de calidad y de inspiración en su trabajo y en que siempre tendrán una función dinámica y variada que cumplir en la sociedad. ■

[Traducido del inglés]

12. Adams, *op. cit.*, p. 12.

13. T. Heath, “A sense of place”, *Visions: contemporary art in Canada*, p. 45-76, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1983.



## Por el desarrollo de la artesanía en el mundo

Patrick H. Ela

Director del Museo de Artesanía y Arte Popular de Los Angeles, donde ha ocupado diversas funciones desde 1975. Ex pedagogo del Museo Cantonal de Arte de Los Angeles e invitado residente en el Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munich, durante mucho tiempo se ocupó de distintos aspectos vinculados con las políticas que deben aplicarse según la idea que el público tiene del arte, la artesanía y el diseño industrial. Es titular de una maestría en administración de las artes de la Universidad de California (Los Angeles) y de una licencia en arte del Occidental College. Ha estudiado la planificación y la administración de museos a nivel universitario y se mantiene en consulta continua con los museos, los poderes públicos y las sociedades.

*El presente trabajo persigue dos objetivos: elaborar un modelo teórico que describa los componentes generales de la artesanía en el mundo y trazar una estrategia para su desarrollo y promoción.*

*El autor sostiene que el arte popular, la artesanía y el diseño industrial están interrelacionados y forman un proceso continuo en el cual la creación y la naturaleza de los objetos útiles se transforman a medida que las sociedades se van industrializando. De ahí que el arte popular y la artesanía tradicional pertenezcan generalmente a las sociedades preindustriales; la artesanía de producción, en cambio, aparece en los primeros estadios de las sociedades industriales; el diseño, por su parte, tal como se manifiesta en las obras de Alvar Aalto o Charles y Ray Eames, es producto de sociedades industriales ya desarrolladas, mientras que la artesanía artística caracteriza a las sociedades posindustriales de hoy, en las que la población activa se concentra en los servicios, la distribución de bienes y el tratamiento de la información y ya no en la agricultura y la industria manufacturera.*

*El autor sostiene que el desarrollo de cada una de estas formas de artesanía requiere métodos diferentes y que el Consejo Mundial de la Artesanía podría facilitar su progreso a escala también mundial si adoptara y promoviera un sistema de clasificación de la artesanía en categorías a las cuales corresponderían estrategias de desarrollo diferentes.*

Microcosmos de las culturas del mundo, Los Ángeles incita al estudio de la comunicación, el lenguaje y la cultura material. Rica en diversidades étnicas y culturales, en sus calles se hablan más de ochenta idiomas y confluyen hombres y mujeres procedentes de países en desarrollo y de países industrializados. Punto de convergencia arraigado en múltiples tradiciones del mundo entero, Los Ángeles es sin embargo una urbe abierta al progreso y a la innovación en el campo del diseño industrial, la arquitectura y la tec-

nología. Esta situación dialéctica origina conflictos interculturales, mutaciones y asimilaciones. Paradójicamente, al precipitar la crisis también puede inspirar un aferramiento obstinado a valores culturales tradicionales.

Desde su fundación en 1971, el Craft and Folk Art Museum (llamado de ahora en adelante CAFAM) ha estudiado estos fenómenos y los ha tomado en cuenta para organizar una serie de programas de arte popular tradicional, artesanía contemporánea y diseño industrial. Ésta es la temática en torno a la cual giran sus colecciones, exposiciones, publicaciones, y actividades educativas. Dada la situación de la artesanía en el mundo, esta diversidad de intereses del CAFAM ha exigido abordar con flexibilidad e imparcialidad las vocaciones museológicas tradicionales y ha incitado a elaborar programas susceptibles de ser comprendidos y utilizados por un público lo más vasto posible. El museo ha centrado particularmente su atención en la diversidad étnica que caracteriza el sur de California y la ha tomado como base para determinar y explicar el marcado interés que presta a las demás culturas del mundo.

La manera de percibir la artesanía varía según los distintos sectores de la población. En muchos países en desarrollo, la artesanía constituye una fuente de ingresos substancial: miles de personas participan en la producción, comercialización y distribución de objetos artesanales, que incluso pueden llegar a constituir una parte importante de las exportaciones. En cambio, para la economía de los Estados Unidos la artesanía sólo representa un refinamiento estético vinculado al sector terciario.

En Crafts India, importante conferencia internacional celebrada en Nueva Delhi durante la Asamblea Asiática del Consejo Mundial de la Artesanía que tuvo lugar en noviembre de 1986, se abordó entre otros el tema del desarrollo de la artesanía. En mi carácter de miembro de un grupo de discusión, se me había pedido

que analizara esta cuestión desde la perspectiva del CAFAM. Al preparar mi disertación, traté, ante todo, de aclarar mis propias ideas sobre la naturaleza de la artesanía y sobre la correlación existente entre las distintas disciplinas en las cuales se había interesado el museo de manera particular; esta reflexión a su vez me permitió dar forma a algunas experiencias vividas el año anterior.

En junio de 1986, el Consejo de Artesanía de los Estados Unidos celebró en Oakland, California, un simposio nacional titulado Arte-Cultura-Futuro que versó el tema de la relación entre artesanía y arte. Entre los aspectos que se abordaron en las distintas sesiones figuraron la crítica de la artesanía, las relaciones de los artesanos de arte con los museos y las galerías, la artesanía y el arte en los lugares públicos y las relaciones públicas de los artesanos. El futuro de la artesanía en los Estados Unidos dio lugar a debates generales donde se insistió sobre todo en la necesidad de definir si la artesanía formaba parte del arte o viceversa.

En diciembre de 1985 me entrevisté con miembros de la Malaysian Handcraft Development Corporation para discutir sobre los métodos de trabajo de los museos y sobre la elaboración de programas que preservaran la artesanía aborigen y propiciaran la aparición de nuevas expresiones aptas para la exportación.

Durante estas consultas pude percatarme de que el término "artesanía" tenía diferentes significados y despertaba distintas expectativas. En los Estados Unidos, los artesanos de arte esperan exponer sus obras en galerías y museos y ser considerados como artistas. En Malasia, en cambio, la preocupación de los artesanos tradicionales consiste en vender sus trabajos en el mercado interno y externo. ¿Cuál es la relación entre estas dos categorías de artesanos y cuáles son las consecuencias de esta relación para el desarrollo? Tales son los interrogantes que han dado origen a este artículo.

Trabajar en los medios internacionales de la artesanía permite tomar plena conciencia de la existencia de la artesanía tradicional, el arte popular, las industrias artesanales rurales, la artesanía aborigen, la artesanía artística, la artesanía de producción, el diseño industrial o *design* y los objetos producidos en serie para los turistas, cuya ejecución puede testimoniar o no una cierta maestría. La expresión "arte popular" suele emplearse en los países industrializados para referirse a la artesanía tradicional de los países menos desarrollados. Lo mismo ocurre con las diversas de-

nominaciones que se utilizan en el mundo para designar a los artesanos, que van desde "artesano rural" hasta "maestro artesano" o "tesoro nacional viviente e intangible", como se lo llama en Corea y en el Japón. En estas condiciones, si se quiere desarrollar la artesanía, es importante dejar sentado ante todo qué tipo de artesanía pretendemos desarrollar, especialmente en el caso de los museos, que deben darse una función y una estrategia adecuadas a nivel local, regional, nacional e internacional.

A los efectos del presente trabajo, he agrupado la artesanía en cinco grandes categorías:

la *artesanía tradicional*, que es propia a una región o país determinado;

la *artesanía de producción o de taller*, donde un maestro artesano supervisa la producción y donde suele haber una cierta división del trabajo;

la *artesanía de diseño o "design"*, donde los diseñadores trabajan de consuno con los artesanos o la industria, o con ambos, para producir una serie de objetos útiles;

la *artesanía artística o artesanía de "estilo internacional"*, que elabora fundamentalmente objetos no funcionales con los medios artesanales tradicionales;

la *artesanía para turistas*, representada por obras realizadas por personas de talento menor o con menos contacto con otras formas de arte, que encuentran un medio de subsistencia en una fábrica que emplea mano de obra más o menos calificada y que, por lo general, produce objetos de calidad mediocre destinados a los turistas.

No es difícil vincular la noción de artesanía con el amor por los materiales y con la funcionalidad de los objetos producidos, principios ineludibles cuando se trabaja con madera, vidrio, fibra, metal o arcilla. Incluso el arte que se llama artesanía, si no es funcional, por definición tiene que situarse en relación a los materiales utilizados o la habilidad del artesano. De la misma manera, gran parte del arte popular y de la artesanía tradicional del mundo entero es funcional en su contexto originario. El arte popular responde en general a un fin utilitario o espiritual. Si bien es cierto que en las culturas populares los objetos puramente decorativos son muy raros, no es menos cierto que la decoración constituye un elemento esencial del arte tradicional. En muchas culturas populares se siente la necesidad de dar belleza a todo cuanto se hace, desde el objeto más modesto hasta el más noble, es decir,

de poner gracia y encanto en su trabajo o, como dijera Kenneth Ames con una frase que sirve de título a un artículo, "de ir más allá de la necesidad".

La *artesanía tradicional* y el *arte popular* son esencialmente la expresión colectiva de un grupo o de uno de sus miembros. Las artes y oficios populares expresan la estética colectiva, es decir, la actitud inherente al grupo que dicta la forma y el ornato de los objetos cotidianos o rituales. La artesanía tradicional y el arte popular se manifiestan en los grupos insulares o aislados: cabe citar, por ejemplo, las máscaras de las aldeas mexicanas o la cerámica de los pueblos de Nuevo México o los tejidos tradicionales de Guatemala. Las piezas de artesanía popular se elaboran casi siempre a mano o con el auxilio de instrumentos muy sencillos y, por lo general, están destinadas al uso de la sociedad que las produce, aunque a veces sirven al intercambio comercial o al trueque. En la actualidad, desde México a la Malasia, el contacto con el mundo exterior ha influido en el carácter de la estética colectiva: una exposición prolongada a las influencias exteriores origina inevitablemente la aparición de nuevos materiales, nuevas formas y nuevas actitudes.

La *artesanía de producción* se caracteriza por fabricarse casi siempre en condiciones semifabrilares. Este proceso supone destreza técnica, habilidad manual y gestos repetitivos y, en lo esencial, se realiza a mano o con maquinaria ligera. A título de ejemplo cabe citar las sillas, los libros, las alfombras y las joyas. Si bien la artesanía de producción más moderna admite un mayor grado de mecanización o industrialización, en la mayoría de los casos se observa rigurosamente la estética del trabajo manual. La artesanía de producción suele asociarse a usos prácticos y aparece en las etapas iniciales de la industrialización.

La *artesanía de diseño o "design"* constituye un fenómeno industrial moderno en el que individuos o grupos de individuos emplean técnicas de producción y de distribución en serie para ofrecer al consumidor toda una gama de productos. La producción puede ser totalmente manual o totalmente mecanizada y el número de objetos puede ser limitado o no, según las condiciones del mercado. La inmensa mayoría de los artículos que hoy se nos ofrecen han sido diseñados y producidos de esta manera: desde los automóviles hasta los radio-relojes, desde los pantalones vaqueros hasta las cuerdas para saltar. Este trabajo de concepción se

traduce en objetos útiles producidos en serie que pueden ser de mal gusto o muy refinados, efímeros como el muy criticado modelo Edsel de Ford o duraderos como la silla de Barcelona de Mies van der Rohe. Obsérvese que muchos países en desarrollo tratan de evolucionar hacia este modo de producción mecanizando su artesanía tradicional y su arte popular, como sucede con la fabricación de la seda y otros tejidos, con el fin de lograr una mayor penetración en los mercados de exportación. Más adelante nos referiremos a los riesgos que entraña esta actitud.

La *artesanía artística o de "estilo internacional"* es generalmente obra de personas que trabajan en las sociedades altamente industrializadas de Europa, América del Norte y Asia. Si bien utiliza los medios artesanales tradicionales, por lo general la artesanía artística no es funcional. En la mayoría de los casos los artífices consideran sus objetos como obras de arte o de artesanía artística y prefieren las galerías de arte a los mercados de productos artesanales. Dados los factores que suelen estar asociados a esta categoría —el carácter no funcional de los objetos y el medio estético en que se producen—, puede alegarse que la artesanía artística constituye un fenómeno postindustrial que suele aparecer a medida que una sociedad pasa de un nivel de industrialización o de progreso tecnológico a otro.

En cada una de las categorías artesanales mencionadas existen personas de gran talento que realizan trabajos excelentes y otras que sólo producen objetos modestos y sin pretensión. En cuanto al concepto de calidad, quisiera citar dos fuentes. La primera, un folleto publicado en 1971 por el gobierno de los Estados Unidos, *Encouraging American craftsmen*, en el que su autor, Charles Counts, afirma que "un verdadero objeto artesanal refleja la época, el lugar, la personalidad y el carácter del artesano, el método que siguió para hacerlo y su uso ... El objeto así creado tiene un valor estético inherente". La segunda es una publicación de 1975 del gobierno australiano, *The crafts in Australia*, donde se expresa: "El Comité de Artesanía se enorgullece de la palabra 'artesanía', no como una forma inferior que en ocasiones puede merecer el nombre de 'arte', sino como un conjunto de ciertas artes como la alfarería, la orfebrería y la tapicería, y de artes creativas como la música, la pintura, la escultura, la danza y el teatro. En todas estas artes hay quienes las ejercen sin sobrepasar el nivel de la técnica y otros cuyos trabajos la trascienden. El comité está convencido de que la noción

de artesanía, con su insistencia en el conocimiento íntimo de los materiales con los que se trabaja y su orgullo por la forma en que se los utiliza, con su deseo de perfección y la satisfacción que produce el trabajo bien hecho, corresponde a una necesidad profunda del mundo actual."

Si tomáramos estas palabras en su sentido más amplio, cabría esperar que la calidad esté presente tanto en los productos de caoba encargados a Honduras por la Dansk International como en las cerámicas hondureñas tradicionales. Sin embargo, cabe reconocer que las dos formas de artesanía —una internacional y semiindustrial y la otra local y tradicional— tienen orígenes diferentes, obedecen a cánones estéticos diferentes, están destinadas a mercados diferentes y, por lo tanto, tienen necesidades de desarrollo totalmente diferentes.

Es indispensable tomar en cuenta estas diferencias al formular las estrategias de desarrollo de la artesanía que conciernen al Consejo Mundial, a nuestros consejos regionales y nacionales y a los museos. Sería ingenuo suponer que la producción industrial y semiindustrial aumentará la participación de las artes populares en el mercado y mejorará el nivel de vida de la sociedad productora. La aplicación de la tecnología moderna a la artesanía popular, tradicional o local, puede traer como resultado el efecto contrario. Al poner en peligro la autenticidad, se corre el riesgo de minar el entusiasmo por la creación artesanal local en los mercados adonde se exporta, mientras que a nivel nacional puede provocar dolorosos cambios sociales, al barrer en unos pocos años siglos de tradición. Vistas más de cerca, las políticas apropiadas para promover la artesanía tradicional bien pueden resultar incompatibles con las políticas que favorecen la artesanía de producción o la artesanía artística. Consideremos, por ejemplo, el caso del Ministerio de Comercio de un hipotético país en desarrollo que deseé incrementar la renta nacional gracias a la exportación de productos textiles. Para lograrlo, el ministerio pagará una generosa gratificación a los artistas y tejedores de experiencia capaces de planificar y supervisar durante un periodo de veinticuatro meses una producción novedosa y desarrollada a mayor escala. Supongamos que en este mismo país, el Ministerio de Cultura acaba de iniciar una campaña para preservar las tradiciones textiles nacionales. El ministerio ha localizado a los últimos cinco maestros tejedores que quedan en el país y desea que durante los dos años siguientes se dedi-

quen a transmitir sus conocimientos y sus técnicas tradicionales a los artistas jóvenes más prometedores. ¿Qué pasará entonces? ¿Prevalecerá el dinero o la tradición? ¿Podrán alcanzar ambos ministerios sus metas respectivas? He aquí otro ejemplo: un burócrata bien intencionado y entusiasta contrata a diseñadores extranjeros para "mejorar" la artesanía de su país mediante la introducción de materiales, técnicas y motivos modernos. Con toda seguridad, el tiempo y las circunstancias se combinarán para modificar la naturaleza de la creación artesanal puramente local y puede que lleguen incluso a eliminarla. Estos ejemplos muestran bien que los funcionarios que ocupan puestos de responsabilidad pueden tener motivaciones muy diferentes con respecto al desarrollo de la artesanía. Además, muchos de ellos toman decisiones pragmáticas sin tener en cuenta las directivas generalmente aceptadas para el desarrollo de la artesanía.

Luego de describir las categorías artesanales y señalar los conflictos que pueden surgir entre ellas, me referiré a lo que podríamos hacer para estimular en el mundo entero el desarrollo de la artesanía en los próximos cinco o diez años. En primer lugar, considero que el Consejo Mundial de la Artesanía puede hacer una importante contribución si reconoce y enuncia claramente las diferentes categorías de artesanía que existen en el mundo actual. En segundo lugar, el Consejo Mundial de la Artesanía debería indicar las grandes líneas a seguir para fomentar los distintos tipos de artesanía. Sobre la base de estos principios rectores cada país podría emprender el desarrollo de su propia artesanía en el contexto de un consenso internacional. Para ello debería optarse por directivas prácticas y sensatas, que por otra parte ya existen bajo formas diversas y que sólo es necesario agrupar.

A continuación se ofrecen algunas sugerencias específicas relativas a los principios rectores internacionales.

Para la *artesanía tradicional* es necesario: reunir documentación sobre los maestros artesanos, en beneficio de las generaciones futuras; hacer que los conocimientos técnicos se transmitan a los aprendices; asegurar la continuidad de la artesanía tradicional por medio de subvenciones, encargos y recompensas; fomentar el acceso a la artesanía tradicional, apelando al almacenamiento y la distribución con el fin de desarrollar la apreciación del público y propiciar la comercialización; designar maestros artesanos cuando corresponda. Los "tesoros na-

cionales vivientes e intangibles" del Japón constituyen al respecto un modelo excelente.

En cuanto a la *artesanía de producción*, deben garantizarse los siguientes aspectos: prestar asistencia técnica (materiales y métodos); apoyar la comercialización (almacenamiento y distribución); reconocer los talentos sobresalientes (exposiciones, premios); ampliar el alcance, procurando llegar tanto a un público nacional como internacional; contribuir al perfeccionamiento de los artesanos, ofreciendo mayores posibilidades educativas. Cabe señalar que la FONART de México con regularidad compra objetos directamente a los artesanos y los ofrece luego a un público de compradores potenciales.

En cuanto a la *artesanía de diseño industrial*, debemos: hacer que los fabricantes comprendan la necesidad de un "buen" diseño; ofrecer a los diseñadores la posibilidad de capacitarse en el país y en el extranjero; reconocer la labor de los diseñadores más destacados, por medio de publicaciones y exposiciones.

Con respecto a la *artesanía artística*, debemos facilitar la asistencia técnica y el intercambio de ideas, organizando conferencias y exposiciones, además de distinguir los talentos sobresalientes estableciendo premios de excelencia y exponiendo sus obras; difundirla entre el público y los compradores potenciales, a través de galerías, ferias y museos y de las publicaciones especializadas que pudieran crearse.

En cuanto a la *artesanía para turistas*, debe ofrecerse a los artesanos la posibilidad de enriquecer sus conocimientos sobre otras categorías artesanales, mediante programas educativos periódicos. Con miras al desarrollo general de la artesanía, el Consejo Mundial de la Artesanía debería establecer un programa regular de muestras internacionales a través, por ejemplo, de una red de museos que coordine el intercambio de exposiciones a un costo razonable.

Por su parte, los museos pueden desempeñar un papel fundamental en el desarrollo de la artesanía, a diversos niveles. Respecto de la *artesanía tradicional*, deberían reunir toda la documentación relativa a los maestros artesanos, tomando fotografías, recuperando la tradición oral y, cuando sea posible, constituyendo colecciones de objetos para su estudio y exposición; contribuir a promover el reconocimiento de los maestros artesanos organizando exposiciones y publicando trabajos sobre las obras y los artesanos y

haciendo que éstos reciban la atención debida y sean tratados con el respeto que merecen.

En cuanto a la *artesanía de producción* y la *artesanía de diseño*, es preciso que los museos contribuyan al reconocimiento de las obras de calidad organizando exposiciones; eduquen al público y lo lleven a apreciar la calidad; colaboren con otros museos nacionales y extranjeros para promover la artesanía a nivel mundial; favorezcan la venta de objetos artesanales originales en sus tiendas y puestos de venta.

Con respecto a la *artesanía artística*, los museos deberían: hacer conocer los artesanos de arte locales, nacionales, regionales e internacionales; favorecer el intercambio de ideas entre los artesanos de arte mediante exposiciones, publicaciones y programas educativos; formar al público en general y brindar oportunidades para ampliar el alcance y favorecer las ventas; contribuir a que el artesano de arte ocupe el lugar que merece en el mundo de las artes en general.

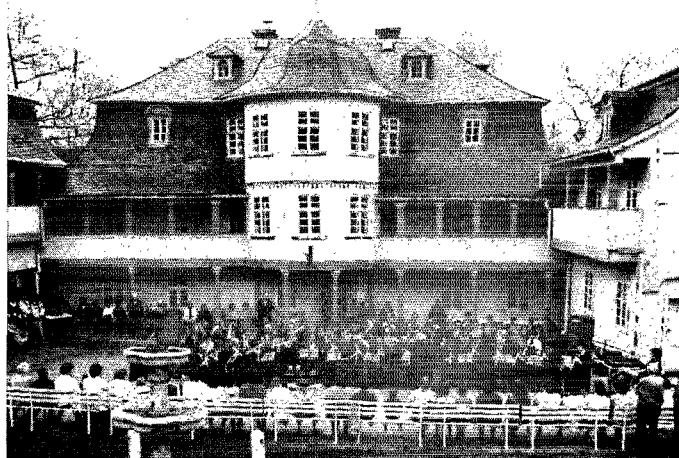
Los artesanos crean porque necesitan crear. Pero como todos nosotros, también tienen que ganarse la vida. Sería ingenuo pasar por alto la ineludible necesidad de desarrollo económico, paralelo al desarrollo técnico y artístico. También sería ingenuo no reconocer plenamente los factores económicos, sociales y políticos que afectan la creación artesanal de los países en desarrollo o de sectores marginales de los países industrializados, como es el caso de los indios de los Estados Unidos. Las sociedades tradicionales necesitan mantener vivas sus tradiciones y a menudo lo hacen a través de su artesanía. Una sociedad en transición necesita crecer económicamente para poder, gracias a ese bienestar económico, comenzar a ejercer una influencia política que finalmente redunde en beneficio de sus miembros. En este sentido, la artesanía puede ciertamente contribuir a crear un mundo mejor.

A través de sus organismos regionales, nacionales y locales, el Consejo Mundial de la Artesanía puede desempeñar un papel de primer orden contribuyendo a que el público tome conciencia de estas importantes cuestiones y elaborando a la mayor brevedad un programa internacional para fomentar la artesanía. Después de todo, el trabajo más eficaz se realizará a nivel local, donde los artesanos viven, trabajan y venden sus productos: es nuestra responsabilidad ayudarlos a hacerlo. ■

[Traducido del inglés]

# ESTUDIOS DE CASOS Y PROYECTOS

## *El Museo de Instrumentos Musicales de Markneukirchen*



39

### Ernst Gewinner

Nació en 1929 en Bunzlau. Graduado en museología y especializado en asuntos culturales, realizó estudios en la Escuela de Animadores de los Clubs Martin-Andersen-Nexo de Meissen y en la Universidad Karl-Marx de Leipzig, en el Departamento de Estética y Teoría de la Cultura. Desde 1952 se dedica a los asuntos culturales y desde 1965 es director del Museo de Instrumentos Musicales de Markneukirchen. Asimismo, es miembro del Consejo Nacional de Museos de la República Democrática Alemana.

El Museo de Instrumentos Musicales de Markneukirchen está situado en lo que se suele llamar el "Rincón de la música", cerca de Klingenthal, en el distrito de Karl Marx-Stadt, República Democrática Alemana. Pocos museos en el mundo representan con tanta propiedad la producción de su región y sus artifices. En el Vogtland, en Sajonia, la industria de los instrumentos musicales remonta a más de trescientos años. A mediados del siglo XVII, miles de protestantes, víctimas de la Contrarreforma, se vieron obligados a abandonar los centros habsburgos de fabricación de instrumentos de cuerda. Al principio se establecieron en Graslitz y en Schönbach, en Bohemia, donde continuaron ejerciendo su oficio. Cuando la Contrarreforma se hizo sentir también allí, una parte de ellos cruzó la cercana frontera de Sajonia para instalarse sobre todo en Klingenthal y en Markneukirchen. De esta manera se fueron reuniendo las condiciones para el florecimiento de la fabricación de instrumentos musicales, particularmente favorecida por el hecho de que la instalación de los exiliados en Sajonia coincidía con los deseos del príncipe elector protestante Augusto I, quien les acordó especiales facilidades con ese fin.

En 1667 los artesanos de Markneukirchen fundaron la primera corporación de fabricantes de instrumentos musicales, reservada exclusivamente a los fabricantes de instrumentos de cuerda.

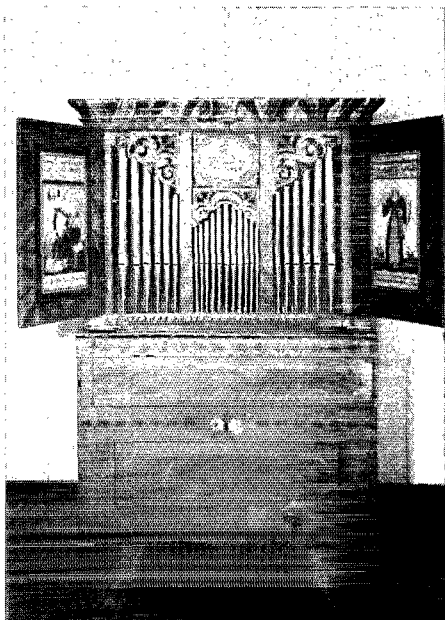
Más tarde se unieron a ellos otros artesanos: en 1700, los fabricantes de instrumentos de viento de madera; en 1725, los fabricantes de cuerdas; en 1740, los de arcos, y en 1755, los de cuernos de caza. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII todos los instrumentos de una orquesta se fabricaban en Markneukirchen. En 1834, la ciudad contaba con una escuela de música y en 1853, si bien entonces sólo había entre dos mil y tres mil habitantes, tenía ya una orquesta municipal. La producción de instrumentos musicales tuvo un rápido crecimiento. Después de la guerra franco-alemana de 1870-1871, con el desarrollo acelerado del capitalismo gracias a la apertura de nuevos mercados y a los cinco mil millones de francos oro pagados por Francia en concepto de indemnización por daños de guerra, la concentración de la industria de instrumentos musicales se reforzó aún más, mientras el volumen de la producción aumentaba de año en año y se conquistaban nuevas posibilidades de venta en el mundo entero. En esas condiciones, es evidente que en algún momento debía surgir la idea de formar una colección de instrumentos de música.

Finalmente, la Asociación de Fabricantes de Instrumentos Musicales en 1872 supo formular el proyecto y hacerlo realidad. En esa época se fundaron muchas asociaciones profesionales en el territorio de Sajonia, con el fin de ayudar a sus miembros a luchar contra la concentración de la producción, cada vez más habitual dentro del régimen capitalista. La Asociación de Markneukirchen se fijó como objetivo promover la industria de instrumentos musicales y defender sus intereses en todas partes.

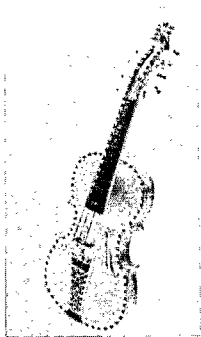
Los 363 miembros de esta asociación, todos fabricantes de instrumentos de mú-

39

MUSEO DE INSTRUMENTOS MUSICALES,  
Palacio Paulus de Markneukirchen.  
Concierto ofrecido por los fabricantes de  
instrumentos durante las "Jornadas de la  
Música en el Vogtland".



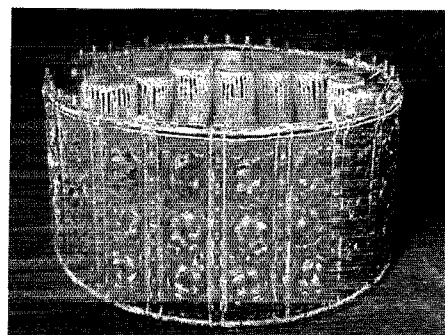
40



41



42



43

40  
Órgano portátil de Georg Hammer, Suiza, 1838. Este órgano tiene tres registros y ciento sesenta y dos tubos, la mitad de madera y la mitad de estaño.

41  
Violín de A. Sandland, Brunkeberg, Noruega, 1921.

42  
*Rabob*, instrumento de cuerda, India.

43  
*Tschaing*, juego de tambores, Birmania.

sica, organizaron excursiones, conferencias, reuniones, debates y exposiciones y abrieron además una librería. La asociación favoreció también el nacimiento de una nueva generación de fabricantes de instrumentos de música al lograr que la ciudad fundara en 1878 una escuela especializada. Después de haber hecho tanto por fomentar la industria, la asociación quiso coronar su acción con la constitución de una colección de instrumentos musicales.

En 1882, los miembros de la Asociación de Markneukirchen fueron a Nuremberg a visitar la exposición dedicada a las artes y oficios y a la industria y el arte, y aprovecharon la ocasión para conocer la sección de instrumentos musicales antiguos del Germanisches Museum. Lo que vieron allí los reafirmó en la idea de constituir en Markneukirchen una colección de instrumentos musicales que no sólo desempeñara una función pedagógica sino que a la vez diera testimonio de la calidad de la industria local. El secretario de la asociación, Paul Apian Bennewitz, dio forma a esta idea y el 24 de febrero de 1883, en una conferencia dirigida a los miembros de la asociación, abogó en términos apasionados por la creación de un museo profesional, destinado a contribuir a la formación de las futuras generaciones de fabricantes de instrumentos, y al que ya entonces se veía como una de las futuras atracciones de la ciudad y un medio inestimable al servicio de la educación popular. Esta idea, acogida con entusiasmo por los fabricantes de instrumentos musicales presentes en la conferencia, fue llevada inmediatamente a la práctica. Esa misma noche los artesanos donaron al museo bellísimos instrumentos y echaron así las bases de una vasta colección, cuya importancia y reputación actuales sus fundadores no habrían podido imaginar jamás.

Como puede verse, el origen del Museo de Instrumentos Musicales de Markneukirchen es, en muchos sentidos, diferente del de otros museos. No debe nada a donantes adinerados: ningún duque, ningún príncipe presidió su fundación, a diferencia, por ejemplo, de la Cúpula Verde de Dresde, comenzada por Enrique el Piadoso y terminada por Augusto X el Fuerte, o de los museos de Viena, patrocinados por el archiduque Fernando I, o los de Berlín, cuya existencia se debe a los príncipes electores de Brandeburgo, o tantos otros museos del mundo entero.

El Museo de Instrumentos Musicales de Markneukirchen fue fundado y concebido por el conjunto de productores, fabri-

cantes, obreros y comerciantes locales que ulteriormente solicitaron y obtuvieron el apoyo del Ministerio del Interior del Reino de Sajonia y del canciller del Reich, Otto von Bismarck.

En 1866 la asociación donó la colección al Concejo Municipal de Markneukirchen, pidiendo que se fundara un "museo de la ciudad". El Concejo aceptó la donación y fue así como Alemania contó desde entonces con su primer y único museo municipal autónomo en este campo (figura 39).

En el lapso de ciento cuatro años el museo se ha enriquecido con unas cuatro mil piezas que ilustran la factura instrumental del mundo entero. Bautizado en sus comienzos con el nombre de Museo de Artes y Oficios, hoy es mundialmente conocido como Museo de Instrumentos Musicales de Markneukirchen. En la constitución de los fondos del museo participaron sectores muy diferentes: los fabricantes de instrumentos musicales de Markneukirchen que donaron instrumentos regionales; los comerciantes de Markneukirchen que, gracias a sus múltiples relaciones en muchos países del mundo, facilitaron la adquisición de instrumentos en el extranjero (figuras 40 y 41) y, por último, el gobierno del Reino de Sajonia que, en colaboración con el canciller del Reich, importó instrumentos de países lejanos.

En 1892, el museo poseía ya más de quinientos instrumentos de gran valor —la mitad de los cuales procedía de países no europeos— que constituyen todavía hoy las piezas fundamentales de la colección, que ha alcanzado fama internacional. Para adquirir estos instrumentos de países no europeos la Asociación de Markneukirchen encargó a un comité que solicitara la ayuda del gobierno del Reino de Sajonia. Aprobado el proyecto, el gobierno encargó al Ministerio del Interior que se dirigiera al canciller imperial, el príncipe Otto von Bismarck, que por decreto del Ministerio de Relaciones Exteriores del 6 de diciembre de 1886 ordenó a las embajadas, consulados generales y consulados imperiales de Sudamérica y América Central, de África, del Cercano Oriente y del Oriente Medio que compraran instrumentos musicales de los diferentes países en que estaban instalados. De esta manera, el gobierno del Reino de Sajonia donó al museo instrumentos procedentes de muchos países, al tiempo que los exoneraba generosamente del pago de los derechos de aduana (figuras 42 y 43).

Desde 1946 la colección se ha duplicado, gracias a las donaciones de los amigos



44

W. Übel aprendió de su padre el arte de fabricar los arcos. En 1952 abrió su propio taller, donde hoy trabaja con su hijo que perpetúa la tradición.

45

El gran maestro de los fabricantes de violines del Vogtland mantiene viva la vieja tradición familiar: ya su bisabuelo trabajaba en Markneukirchen.



del museo de muchos países, a la ayuda generosa de la industria de la música de la República Democrática Alemana y a las adquisiciones realizadas por el propio museo. Desde hace quince años, la colección recibe un promedio de unos setenta instrumentos nuevos por año.

### Objetivos del museo

El objetivo de los fundadores del museo se deduce claramente de un breve extracto de la Conferencia de 1883: "Si es posible explicar el origen de un determinado instrumento, con mayor razón se puede seguir la evolución histórica de los instrumentos de música. ¡Cuántos instrumentos apasionantes han desaparecido, cuyo conocimiento no sólo es instructivo sino sumamente interesante! También es importante conocer la historia de los instrumentos contemporáneos, desde sus orígenes hasta su grado de perfección actual. ¡Qué extraordinario testimonio del espíritu creador, del sentido musical y de la habilidad del hombre podría ser una exposición como ésta! Y para el espíritu curioso e inventivo, ¿qué mejor estímulo que el conocimiento de los errores pasados y de las experiencias actuales para incitarlo a la búsqueda de nuevas formas de perfeccionamiento que permitan dejar de lado el espíritu rutinario de los que una vez pasado el tiempo de los estudios creen que ya no tienen nada que aprender, pero que cuando la marcha del progreso redu-

ce a la nada sus concepciones envejecidas y sus prácticas ancestrales echan la culpa al mundo entero y olvidan sus propias carencias?"

Este pasaje revela a la vez la visión del autor y los motivos precisos que sostenían el proyecto, cuya dimensión económica resulta innegable.

Los aprendices que querían llegar a ser maestros fabricantes y los alumnos de las escuelas especializadas no sólo debían aprender teóricamente la lista de instrumentos fabricados y utilizados en todo el mundo sino que también debían descubrir, valiéndose de la observación, las experiencias y los progresos realizados en el campo de la factura instrumental. Por su parte, la industria de la música, poderosa y sumamente concentrada, debía comerciar con el mundo entero y le era indispensable encontrar nuevos mercados: para eso era necesario estar totalmente al corriente de la producción y de las técnicas extranjerías.

Al principio el museo se dirigía sólo a un círculo relativamente restringido y, por consiguiente, su política consistía esencialmente en responder a los intereses de la región. Hoy en día, el Museo de Instrumentos Musicales goza de prestigio internacional, posee una colección excepcional y recibe visitantes de todas partes del mundo y de todas las regiones del país. Sus objetivos, en consecuencia, han sido redefinidos. Dentro del conjunto de las instituciones museológicas de la

República Democrática Alemana a las cuales está integrado, el museo cumple una función específica. La industria de la música y la fabricación de instrumentos se desarrollan hoy en el país conforme a las orientaciones de un instituto de investigación musicológica muy eficaz (figuras 44 a 48). En el marco de la misión que le ha sido asignada actualmente, el museo organiza exposiciones permanentes de instrumentos, clasificados por tipos y modelos cuando se trata de instrumentos europeos, y por regiones geográficas en los demás casos.

Gracias a la política intensiva de adquisiciones que sigue desde hace un siglo, el museo tiene la posibilidad de presentar una colección casi completa de modelos originales. Es el único museo de la República Democrática Alemana que reúne estas características, y los visitantes las aprecian en su justo valor. El museo intenta explotar al máximo esta particularidad así como las grandes posibilidades que ofrece la posesión de tales objetos, ya que es justamente eso lo que le confiere su singularidad con respecto a los demás museos de instrumentos musicales del mundo.

La exposición permanente permite a los visitantes reconocer y descubrir los vínculos existentes entre el desarrollo técnico y el desarrollo social y cultural. La colección de instrumentos es una verdadera mina de informaciones, conocimientos y experiencias, y una fuente inagotable de



46 placer estético: nos muestra la relación del hombre con el mundo, así como sus valores, sus ideales y sus representaciones, de tal manera que incluso un espectador contemporáneo puede reconocerse en ella y encontrar su identidad como ser humano.

Asimismo, los instrumentos cuyo momento de gloria pertenece ya al pasado siguen siendo actuales como obras de arte y objetos representativos de la cultura material para todo aquel que dotado de sentido artístico se deja cautivar por ellos. Al satisfacer sus necesidades artísticas, los objetos expuestos ofrecen al visitante un placer estético, emocional e intelectual, ya que se convierten para él en un medio de aprender y de comunicar, de comprender la belleza y la diversidad de la factura instrumental. Desde el momento en que ve y descifra los instrumentos expuestos, el visitante se siente cautivado por ellos.

En la actualidad existe una estrecha relación entre el museo y la fabricación de instrumentos en la región. No sólo los alumnos de la escuela profesional —es decir, los futuros fabricantes de instrumentos musicales— utilizan regularmente los fondos del museo, el que cumple así con uno de sus objetivos esenciales, sino que también los maestros y artesanos que fabrican instrumentos para las orquestas regionales encuentran en el museo fuente de inspiración: los objetos expuestos les permiten comprender la evolución técnica de los diferentes grupos de instrumentos y les abren múltiples posibilidades de comparación y estímulo para la investigación de nuevas formas. Por nuestra parte, el contacto constante con los jóvenes profesionales nos permite influir en su conciencia histórica.

El museo se encuentra hoy en una fase importante de renovación y reconstrucción. Cuando la colección vuelva a abrirse al público en el curso de este año, las piezas estarán repartidas según las siguientes categorías, que constituirán secciones independientes: instrumentos de cuerda (arcos), instrumentos de cuerda (pulsación), instrumentos de viento, divididos en maderas, cobres y lengüeta, instrumentos de teclado, automatófonos, instrumentos del Cercano y del Extremo Oriente, de África y de América del Sur. Diversos factores contribuyen al éxito de la presentación de una colección, pero, en el caso del Museo de Instrumentos Musicales de Markneukirchen, el edificio mismo es un elemento determinante.

Raramente un edificio guarda tanta armonía con los objetos que allí se presentan como esta antigua residencia particular de estilo barroco tardío, construida en 1784 y clasificada monumento histórico, con su hermoso techo y su agradable patio interior embellecido por diez columnas que sostienen arcadas escalonadas en terrazas.

La arquitectura del museo, tanto exterior como interior, está en perfecta armonía con las formas, en gran parte barrocas, de los instrumentos musicales exhibidos. Es por eso que las vitrinas de exposición son deliberadamente invisibles, discretas, sobrias tanto en la forma como en el color y los materiales. El efecto buscado debe ser producido conjuntamente por el objeto expuesto y por la arquitectura del edificio que lo alberga.

Para ayudar a los visitantes a comprender los objetos y a apreciarlos desde un punto de vista estético, el museo pone a su disposición folletos informativos, libros y guías que completan con inteligencia el mensaje de los instrumentos exhibidos.

La colección del museo comprende unos 4.500 objetos representativos de la industria de los instrumentos musicales: 2.900 instrumentos, de los cuales 400 no son europeos, a los que cabe agregar piezas de instrumentos y herramientas, además de libros especializados, fotografías, cuadros, prospectos y anuncios publicitarios de fabricantes y comerciantes. Como ya hemos dicho, la colección no fue patrocinada por ricos mecenas en busca de publicidad. Aquí no se encontrará ningún *stradivarius* ni ningún *guarneri*, sino la simple belleza del gesto del artesano que se esfuerza por alcanzar la maestría. El ejemplo de los instrumentos de cuerda regionales nos permite ir de lo particular a lo general y discernir ciertas

etapas de su evolución. El violín más antiguo de Markneukirchen fue fabricado por Johan Gütter en 1712. Original en todos los sentidos, este violín es un testimonio sumamente instructivo de la antigua artesanía regional. Los instrumentos de los maestros Ficker, Gütter, Heberlein, Hopf, Pfretzschener, Reichel, Voigt y muchos otros fueron fabricados en talleres regionales y constituyen una muestra invaluable del arte de fabricar violines desde 1712 hasta nuestros días.

Tampoco faltan ejemplos de la fabricación de instrumentos de cuerda en otros países. Los instrumentos representativos de Bohemia, Francia, Hungría y otros países nos permiten hacer comparaciones. Encontramos también aquí formas particulares, como el modelo de Stelzner, el violín de Chanot, el alto de Ritter, el violín trapezoidal creado por Salvart y muchos otros ejemplos de tentativas serias de renovar la fabricación de instrumentos musicales.

Dados los límites de este artículo, nos es imposible enumerar, ni siquiera brevemente, las piezas más importantes o extraordinarias. La colección comprende también instrumentos de formas extrañas, reproducciones de objetos exóticos, curiosidades y miniaturas pertenecientes al campo de la industria musical. El Museo de Markneukirchen revela, con gran riqueza de detalles, el estado de la investigación en materia de factura instrumental y de la evolución verificada en ese campo. Citemos, por ejemplo, el caramillo de lengüeta metálica perfeccionado en Markneukirchen en 1908 y que fuera rápidamente adoptado por el movimiento obrero revolucionario, en cuyos desfiles se avanzaba al son de ese instrumento.

La exposición permanente traza la evolución de los instrumentos a lo largo del tiempo: las flautas, por ejemplo, desde el simple caramillo hasta la flauta de Böhm. La colección de instrumentos de viento de cobre, una de las más importantes de Europa, ilustra las experiencias, los ensayos y las reflexiones particularmente interesantes que han presidido la fabricación de válvulas. La evolución de los instrumentos revive a través de las formas arcaicas de instrumentos no europeos que podemos comparar con los instrumentos que se fabrican en la actualidad. Cada sección exhibe también un instrumento de vanguardia perteneciente a la producción contemporánea de la República Democrática Alemana. El visitante puede admirar así instrumentos que representan lo mejor de la técnica mundial, como el



“acordeón Supita” y el corno del maestro Hans Hoyer, fabricados en los talleres de Klingenthal, o un alto del maestro Eckart Richer, de Markneukirchen. Todos estos instrumentos son la prueba fehaciente de la maestría de los artesanos, y los múltiples detalles de fabricación no hacen sino confirmar la búsqueda de la perfección que los caracteriza. De esta manera se ha hecho realidad el deseo de los fabricantes de instrumentos que fundaron la colección hace ya ciento cinco años: el museo recibe más de cien mil visitantes por año.

Por nuestra parte nos esforzamos por que gocen plenamente de su visita, merced al rigor con que llevamos a cabo las actividades museológicas sistemáticas y gracias también al apoyo del Estado socialista que dedica sumas importantes a la reconstrucción de las salas de exposición y de los edificios. La reapertura del museo en el curso de este año dará testimonio de nuestro amor por el patrimonio cultural nacional y mundial en el campo de la fabricación de instrumentos musicales y constituirá una prueba más del cuidado que le prodigamos. ■

[Traducido del alemán]

46

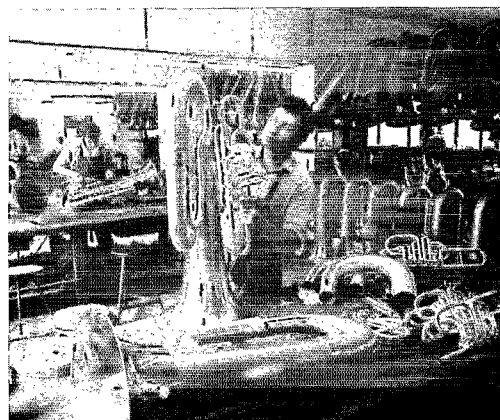
El maestro Knof: artesano y artista reconocido. Su bisabuelo fabricaba ya cobres y hoy los músicos más célebres, desde Tokio a París, tocan con sus trompas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- APIAN-BENNEWITZ, Paul. Conferencia del 24 de febrero de 1883, Archivos del Museo de Instrumentos Musicales de Markneukirchen. *Catálogo del Museo de Artes y Oficios de Markneukirchen*, Markneukirchen, 1908.
- WILD, Erich. *Führer durch das Musikinstrumenten — Museum der Stadt Markneukirchen*. Markneukirchen, Concejo Municipal, 1971.
- JORDAN, Hanna. *Führer durch das Musikinstrumenten — Museum Markneukirchen*. Museo de Instrumentos Musicales de Markneukirchen, 1975.
- . 100 Jahre Musikinstrumenten — Museum Markneukirchen. *Sächsische Heimatblätter* (Dresde), n.º 2, 1984, p. 69-71.
- GEWINNER, Ernst. Zur Entstehung und Entwicklung des Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen. *Sächsische Heimatblätter* (Dresde), XXI, n.º 2, 1975, p. 79-81.
- . Zur Entwicklung des Musikinstrumenten — Museum Markneukirchen. *Neue Museumskunde* (Berlín), XXIII, n.º 2, 1980, p. 85-93.

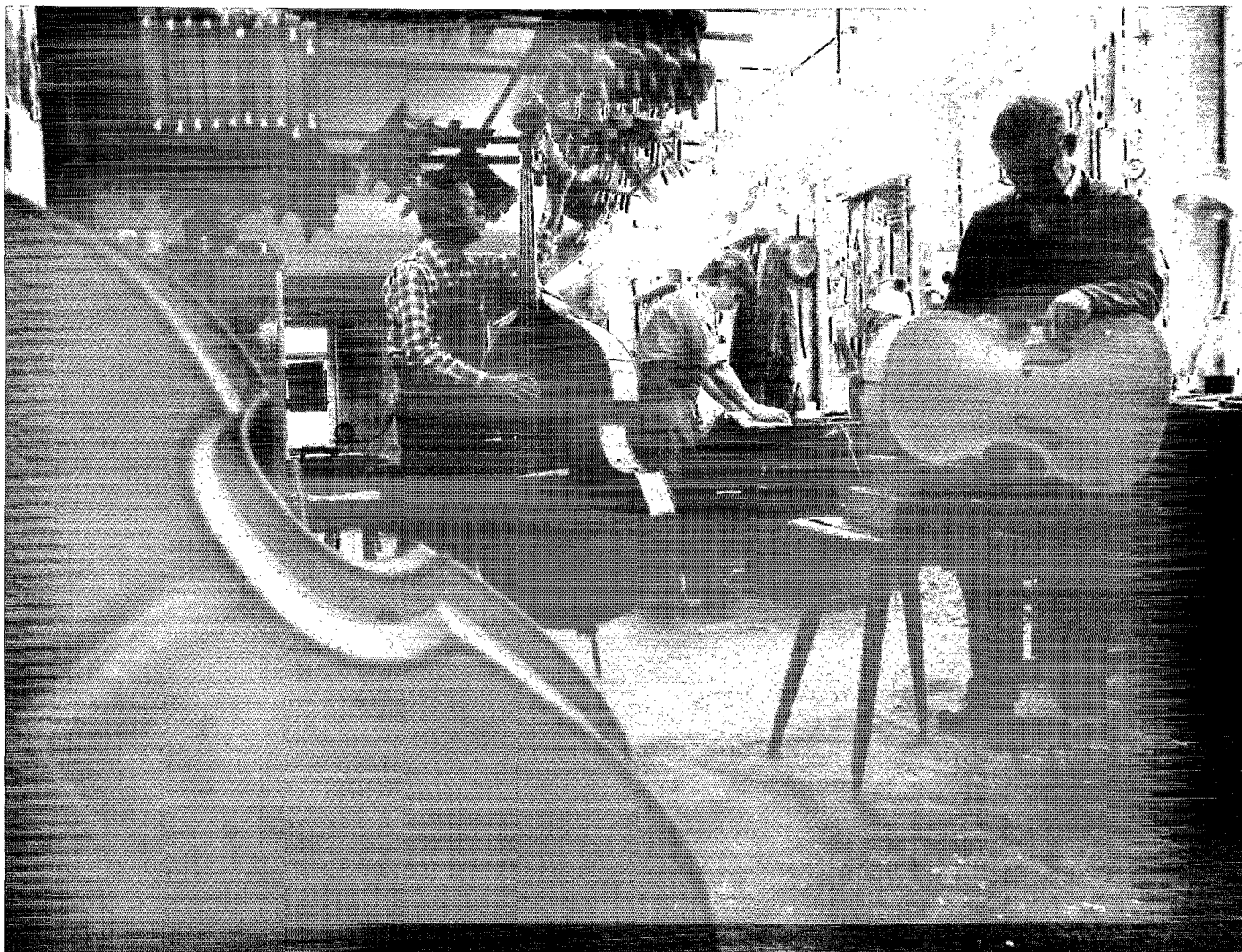
47

Instrumentos de viento.



48

El taller de fabricación de bajos de arco fue fundado en 1882 por J. Rubner, cuyo nieto lo dirige en la actualidad.





50

## *El Museo de Artesanía de Nueva Delhi*



49

### Jyotindra Jain

Nació en Indore, India, en 1943. Es director del Museo de Artesanía de Nueva Delhi. En 1965 obtuvo la maestría en historia y cultura de la India antigua en la Universidad de Bombay. En 1972 se doctoró en etnología y civilización india en la Universidad de Viena. Ha realizado investigaciones sobre el arte regional y su relación con la mitología y los ritos y diversos trabajos de campo en Gujarat, Rayastán, Madhya Pradesh y Orissa. En 1975 y 1976 estuvo becado por la Sociedad Alexander von Humboldt y el Instituto del Asia Meridional de la Universidad de Heidelberg. Entre 1976 y 1978 fue rector del Museo Shreyas de Artes y Tradiciones Populares de Gujarat. De 1981 a 1983 tuvo una beca de la Fundación Homi Bhabha. Es autor de varias publicaciones sobre la iconografía y las artes rituales de la India. Su obra más reciente se titula *Painted myths of Creation: art and ritual of an Indian tribe* [Representación pictórica de los mitos de la Creación: arte y ritual de una tribu india].

49

MUSEO DE ARTESANÍA DE NUEVA DELHI, vista de la entrada. Al fondo, el Purana Quila.

50

Vista aérea del anfiteatro al aire libre del Museo de Artesanía.

### *El lugar de la artesanía en la vida de la India*

En la sociedad india tradicional no existía una diferencia marcada entre "arte" y "artesanía". La palabra sánscrita *shilpa* significaba a la vez técnica, artesanía, obra de arte o de arquitectura, diseño y decoración. En la jerarquía tradicional hindú, la condición social del artesano que fabricaba objetos religiosos era relativamente elevada, de modo que el arte y la artesanía eran considerados por una parte como una forma de devoción y, por la otra, como un medio de ascenso social. El artesano era descendiente de Vishnakarma, el "Arquitecto del Universo" que habría también modelado imágenes de las divinidades. Los artesanos que fabricaban los simples mazos y morteros para el ama de casa de la aldea y los arquitectos que diseñaban los magníficos templos y palacios tenían un mismo origen campesino. Múltiples testimonios demuestran que a menudo los artesanos se organizaban en gremios, con el fin de defender sus intereses socioeconómicos y profesionales, además de realizar de manera colectiva las obras más ambiciosas, lo cual les permitía satisfacer las demandas más diversas y especializadas de sus clientes.

En general la artesanía no constituye sólo un medio de vida, sino que cumple

Por lo general, las piezas de museo no eran en principio "tesoros" hechos para ser exhibidos en una vitrina, sino objetos comunes que se vendían en el mercado y que cualquiera podía comprar y utilizar.

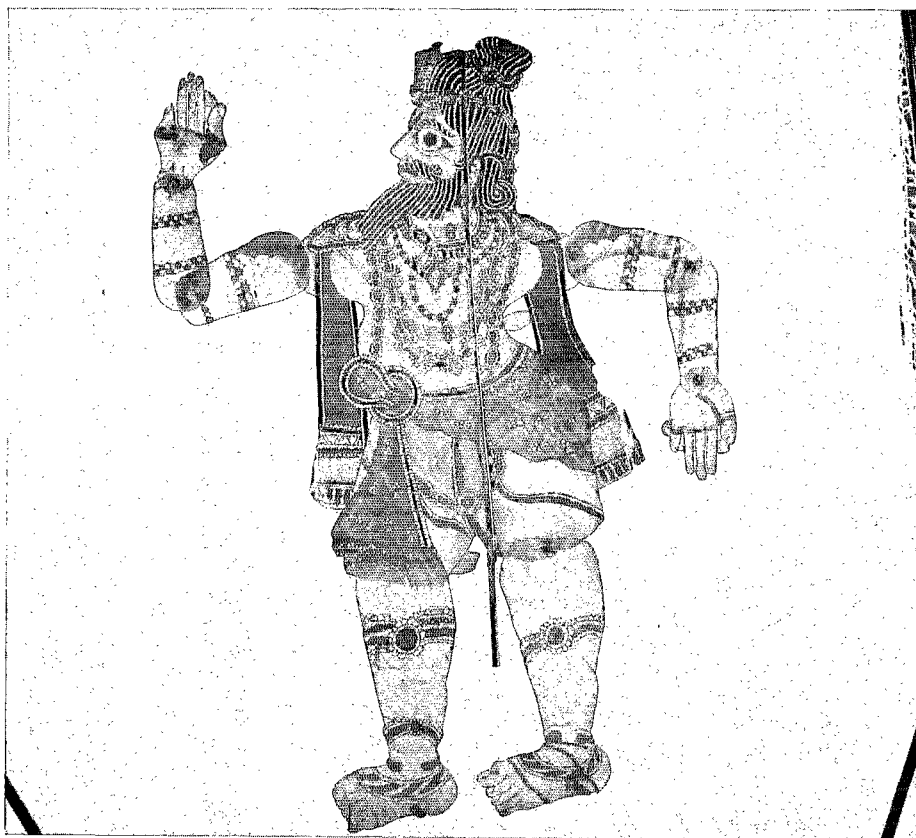
Ananda Coomaraswamy

una función más importante con ocasión de ceremonias rituales, tales como nacimientos, iniciaciones, matrimonios, funerales, fiestas anuales y estacionales y otros eventos. En estas ocasiones el artesano y su obra desempeñan una función de gran importancia, ya que las ceremonias exigen la utilización de gran variedad de tejidos y trajes, recipientes y utensilios, juguetes y juegos, accesorios y muebles. El mismo objeto que se utiliza en la vida cotidiana adquiere así un valor ritual y un carácter simbólico y permite al artesano el acceso al reino de lo sagrado. Ya no se trata entonces simplemente de un objeto destinado al mercado, sino que pasa a integrar el orden social y religioso de las comunidades tribales y aldeanas de la India tradicional contemporánea.

### *El Museo de Artesanía de Nueva Delhi*

El Museo de Artesanía fue fundado en 1956 por la All India Handicrafts Board, con el fin de preservar el patrimonio artístico y cultural de la India. El objetivo principal era coleccionar las piezas más exquisitas de la producción artesanal cuya presentación contribuiría a vivificar la artesanía del país al favorecer la reproducción de sus técnicas e impulsar su desarrollo (figuras 49 y 50). A lo largo de

treinta años llegaron a reunirse veinte mil piezas de colección, entre las que se incluyen íconos, lámparas, incensarios, accesorios rituales, objetos de la vida cotidiana, tallas de madera, pinturas sobre tabla, trabajos en *papier mâché*, esculturas nargas, muñecas, juguetes, úteres, máscaras, pinturas populares y tribales, terracotas, marfiles, naipes, objetos de estaño incrustado (*bidri*), piezas de orfebrería y una selección representativa de los tejidos tradicionales de la India (figuras 51-56). El museo se distingue también por poseer una colección única de figuras talladas en madera de *bhutas*, deidades populares de la región costera de Karnataka. La colección refleja fielmente la continuidad de las tradiciones artesanales de la India: las piezas antiguas y contemporáneas del patrimonio se exponen juntas, para mostrar el alto nivel de calidad que ha perdurado hasta nuestros días. El criterio de selección no ha sido nunca la antigüedad, sino más bien la delicadeza de la ejecución, de la concepción, del procedimiento o del diseño.

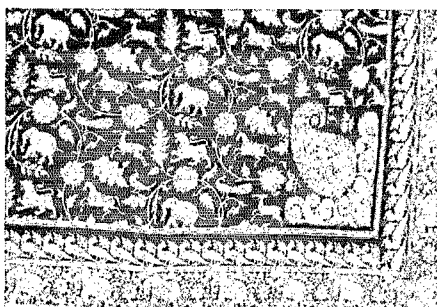


51  
Sabio: marioneta de cuero y piel de cabra procedente de Andhra Pradesh, principios del siglo XX. Colección del museo.

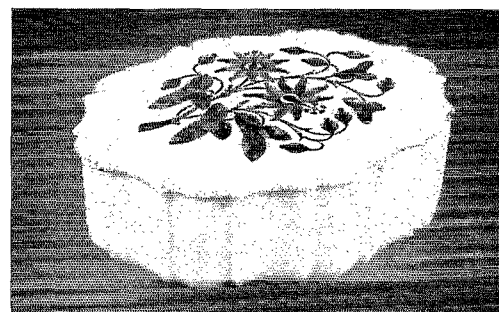
### Las instalaciones del museo

Las instalaciones del museo se encuentran en un terreno de más de tres hectáreas, distribuidas en tres sectores principales: las salas de exposiciones temporales y las reservas (figura 57), la aldea modelo y la zona de demostración de las técnicas artesanales.

El edificio, admirablemente diseñado, es obra del prestigioso arquitecto Charles Correa. Ubicado entre las sencillas viviendas rurales de la aldea modelo y el majestuoso Purana Quila, constituye una armoniosa transición entre ambos: por un lado no resulta aplastante al lado de las chozas rudimentarias y por otro su estructura no desentona con la majestuosidad del río. En realidad ambos le imprimen gracia y elegancia. Las salas de exposición, las reservas, los locales administrativos, la biblioteca y el laboratorio están ubicados alrededor de una serie de patios abiertos. Cada patio, con sus *tulsi* sagrados, sus árboles *champaca*, sus grandes ánforas y sus pisos de ladrillo, reúne a la vez la gracia de los *haveli* tradicionales de Rayastán y Gujarat y el encanto de la arquitectura contemporánea. Los claustros interiores y exteriores están coronados por salientes de tejas. Lo que más impresiona en este edificio es la singular combinación de una cierta rusticidad tradicional con elementos modernos y funcionales.



52  
Detalle de un sari de brocado originario de Varanasi, Uttar Pradesh, principios del siglo XX. Colección del museo.



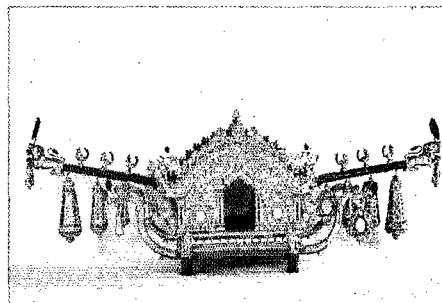
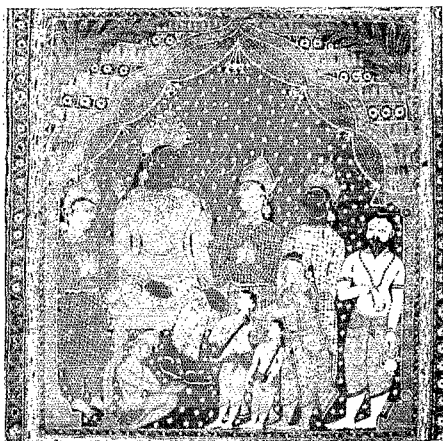
53  
Caja con tapa de mármol incrustado, procedente de Agra, Uttar Pradesh, mediados del siglo XX. Colección del museo.



54  
Krishna niño, con una mota de mantequilla. Bronce procedente de Orissa, siglo XVII, aproximadamente. Colección del museo.

55

Palanquín utilizado en las procesiones rituales. Madera, espejos y yeso fileteado de oro. Procedente de Tanjore, Tami Nadu, principios del siglo XIX, aproximadamente. Colección del museo.



56

*Pata* que representa una escena del *Ramayana*. Pigmentos sobre cartón de pasta de trapos, Orissa, mediados del siglo XX, aproximadamente. Colección del museo.

### La aldea modelo

La aldea del museo es lo que resta de una exposición temporal sobre el tema de la India rural organizada en el marco de *Asia 72*. En la actualidad cubre una superficie de dos hectáreas y media y está integrada al museo. Consta de quince estructuras que representan viviendas y patios de las aldeas de Arunachal Pradesh, Assam, Himachal Pradesh, Orissa, Tami Nadu, Gujarat, Bengala, Bihar, Rayastán y las islas Nicobar. Todas son réplicas fieles realizadas por los habitantes de esas aldeas con auténticos materiales de construcción. En todas las viviendas se exhiben objetos de la vida cotidiana, a fin de recrear el contexto cultural en que se utilizaron antes de convertirse en piezas de museo "únicas" que deben conservarse en vitrinas y bajo llave. Algunas zonas de la aldea modelo han sido transformadas recientemente en galerías de arte al aire libre. Sobre los muros de adobe se exhiben pinturas rituales y festivas realizadas por artistas de comunidades tribales y aldeanas. Estas pinturas no sólo ofrecen una idea bastante real del entorno en que nacieron sino que también son una ocasión para que el artista ejerza su creatividad y exprese su personalidad dentro de los parámetros de la tradición. La aldea modelo ha permitido que los visitantes comprendan y admiren de una manera nueva y diferente el patrimonio cultural tradicional de la India. Esperamos que les hará sentir hasta qué punto es urgente preservar la tecnología rural y los valores estéticos tradicionales en un país que, como la India, se industrializa aceleradamente.

### Los artesanos a la obra

El museo invita a artesanos de todo el país a hacer demostraciones de sus técnicas en el marco de la aldea y ofrece así a los visitantes la oportunidad de seguir todas las etapas del proceso de creación. A diferencia de la producción en serie, donde el obrero puede no tener una idea precisa del objeto que contribuye a producir, el artesano tiene una idea global de su obra y plena conciencia de la naturaleza de los materiales y de las técnicas, del diseño y su realización, del contexto social y religioso y del sentido de la creación. Ver a un artesano trabajando equivale en cierta medida a ver cómo el universo cobra forma ante nuestros ojos (figuras 58 y 59). Además el programa adoptado propicia el intercambio entre artesanos de diferentes regiones del país, que pueden también inspirarse en la colección del museo y de ese modo preservar las técnicas y diseños tradicionales. Los visitantes tienen la posibilidad de adquirir las piezas directamente de manos de sus creadores, sin tener que recurrir a un intermediario, lo cual les permite compartir la más bella de las emociones: la que surge cuando a través de un objeto se entrega una parte de sí.

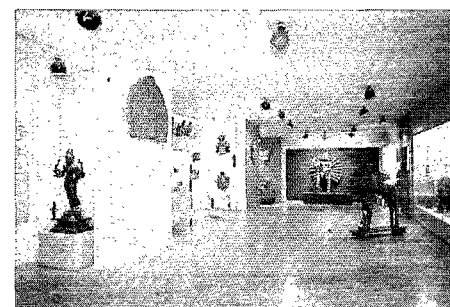
Por otra parte, el programa de demostración imprime una perspectiva técnica a la colección del museo, al mismo tiempo que ofrece a los investigadores un terreno de observación.

### El programa de enseñanza y los talleres de creación

La práctica de una actividad artesanal como pasatiempo es una idea occidental. A medida que la fabricación artesanal iba desapareciendo en Europa como consecuencia de la producción mecanizada de los objetos de uso cotidiano, la élite hizo de la artesanía su violín de Ingres. Por el contrario, en muchos lugares de la India la artesanía ha sobrevivido como un medio de vida. Éste es un aspecto que el programa de enseñanza intenta poner en evidencia. La idea consiste en hacer conocer a los niños el patrimonio cultural tradicional del país y en dar a los escolares la oportunidad de ponerse en contacto con los artesanos, para que puedan no sólo conocer sus técnicas y los materiales que utilizan, sino también ver cómo se desarrolla el proceso creador (figura 60).

Al descubrir la arcilla y el torno del alfarero, el estampado a mano y el teñido de tejidos, el modelado y el vaciado en metal, la ilustración y la narración de cuentos, la talla y el grabado, la incrustación en piedra y madera y tantos otros procedimientos y técnicas, los niños comprenden que la pintura al óleo no es la única opción de que disponen para la expresión creativa. El museo organiza además talleres en los que dirigidos por un artesano los niños se familiarizan con los materiales y las técnicas elementales, para lanzarse luego a sus propias creaciones. Los mejores trabajos se conservan en el museo, con miras a presentarlos en futuras exposiciones.

Con sus viviendas de adobe y techos de paja donde funcionan los talleres de los artesanos invitados, con sus pisos de ladrillo y sus terrazas escalonadas que sirven de estudios al aire libre para los niños, el museo constituye un ámbito ideal para favorecer la creatividad.



57

Salas de la exposición *Continuidad de la tradición artesanal de la India*.

### La investigación y la documentación

El museo cuenta con una sección dedicada a la investigación y la documentación que no sólo estudia las colecciones y las prácticas artesanales, sino que también lleva a cabo trabajos de campo con el auxilio de especialistas externos. El museo ha instituido también un sistema de becas de un mes de duración con el fin de fomentar los estudios de especialización en el área del arte y la artesanía tradicionales.

El museo posee una biblioteca especializada donde se pueden consultar libros sobre el arte, la artesanía y los tejidos indios tradicionales y las principales obras de antropología sobre las comunidades tribales del país. El fondo de la biblioteca alcanza ya los diez mil títulos y diversas colecciones de publicaciones importantes, entre las cuales cabe mencionar *Journal of India art and industry*, *Lalit Kala*, *Roop Lekha*, *Marg*, *Rupam*, y *Journal of India folkloristics*. A fines del siglo XIX y principios del XX se llevaron a cabo importantes estudios sistemáticos sobre las artes y la artesanía: la biblioteca ha comenzado a adquirir algunos de estos primeros informes, únicos en su género, a fin de enriquecer su colección. Por otra parte, se encuentra en preparación un exhaustivo fichero temático relacionado con las artes y la artesanía y una bibliografía nacional sobre el tejido en telares manuales.

Un modesto laboratorio se ocupa de la conservación de la colección del museo. Las encuadernaciones en tela, el montaje de pinturas y pergaminos, la reparación de terracotas y objetos de madera y la restauración de las pinturas sobre tabla y de las piezas de *papier mâché* son algunas de sus tareas principales. El museo posee una colección de películas documentales en 16mm relacionadas con la artesanía y el tejido en telares manuales. Periódicamente se realizan proyecciones públicas en el pequeño auditorio con capacidad para sesenta personas, equipado también para la proyección de diapositivas en 35mm. El museo organiza además conferencias dictadas por prestigiosos especialistas en arte, artesanía, antropología cultural, religión, mitología, folklore y otras disciplinas.



58 Artesana de la tribu rabha de Assam tabajando con un telar de bandas en el área de demostración del museo.

### Artes escénicas

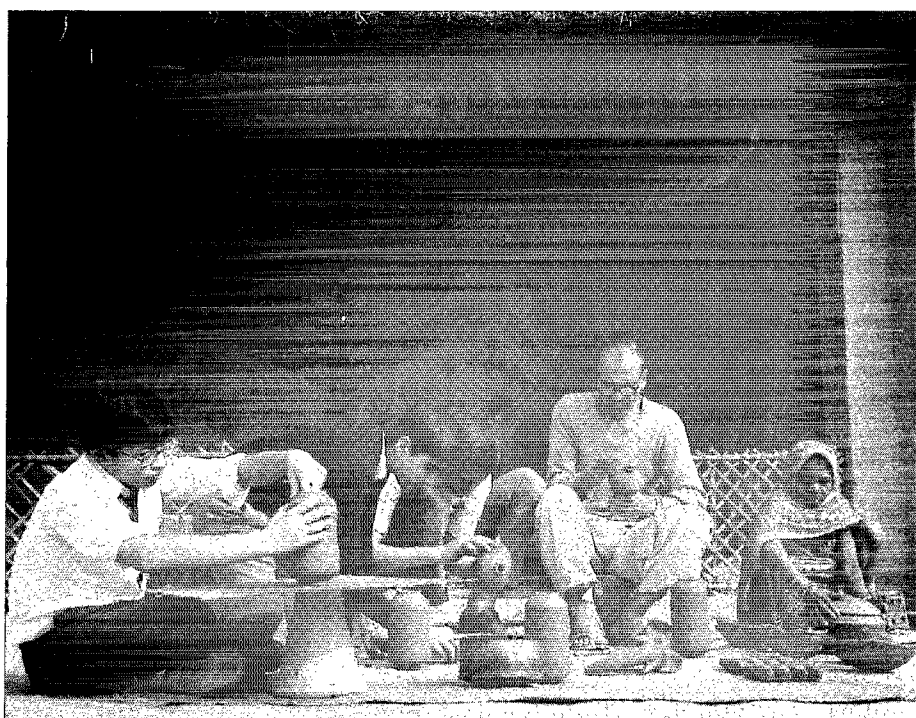
En la India tradicional no existía una separación tajante entre artes plásticas y artes escénicas. No hay espectáculo tradicional que no recurra a la artesanía, ya se trate de la ornamentación corporal, las máscaras, las marionetas, los trajes y decorados o los instrumentos musicales. Con el objeto de ilustrar esta cohesión profunda, el museo organiza regularmente diversos espectáculos tradicionales en colaboración con la Trade Fair Authority of India. Además, entre las actividades permanentes del museo se incluyen demostraciones de por lo menos un artista que es a la vez artesano e intérprete —un titiritero o un narrador de cuentos que comenta los rollos ilustrados, por ejemplo— cuya presencia enriquece los programas educativos destinados a los niños. ■

[Traducido del inglés]



59 Artesana de Gujarat decorando una vasija.

60 Un grupo de escolares trabajando bajo la dirección de un artesano en uno de los talleres de iniciación organizados en el marco de un programa educativo.



## *Dakshinachitra, un museo para las artes y tradiciones populares del sur de la India*

Deborah Thiagarajan

Nació en 1943 en Filadelfia, Estados Unidos de América. En 1968 obtuvo una maestría en pedagogía evolutiva e internacional en la Universidad de Pittsburgh y en 1985 una maestría en estudios regionales de Asia del Sur en la Universidad de Pensilvania. Continúa un trabajo de doctorado en la Universidad de Madrás, en el Departamento de Arqueología e Historia de la India Antigua. Es autora de una tesina sobre "El desarrollo del culto de Surya y Navagraha en el sur de la India en el periodo Kola". Recibió una formación en museología en el Museo de la Universidad de Pensilvania. Es miembro de la oficina de Tamilnad del INTACH (Indian National Trust for Art and Cultural Heritage) desde 1984. Es presidenta de la Madras Craft Foundation y autora de varias publicaciones sobre la arquitectura profana y la artesanía del sur de la India.

61  
Residencia típica de Chattrinad adquirida por el museo.



Madrás es una ciudad tentacular de cuatro millones de habitantes que se extiende a lo largo del golfo de Bengala, en el estado meridional de Tamilnad.

Pese a su proximidad en tiempo y espacio con las actividades artesanales, las fiestas y la música que constituyen la riqueza cultural de las aldeas del sur de la India, la ciudad de Madrás mantiene con ellas vínculos muy escasos. Por lo demás éste es el caso de la mayoría de los centros urbanos del país, y el divorcio no hace sino acentuarse cada día más. Incluso en la India rural los cambios se producen hoy con gran rapidez. Las técnicas artesanales se pierden a medida que se acrecienta la demanda de artículos fabricados en serie y que desaparece el mecenazgo tradicional.

Las compañías de teatro popular, con sus bailarines, cantantes, titiriteros, dramaturgos y músicos, han sido en gran medida desplazadas por la fiebre del cine y el video. En este enorme centro metropolitano no hay sin embargo ninguna institución en la que uno pueda documentarse sobre los valores culturales expresados por el arte, la música y las fiestas de la India rural. Para llenar este vacío la Madras Craft Foundation lanzó hace dos años el proyecto Dakshinachitra. La idea fue crear en Madrás un museo que permita aprehender de modo integral el dinamismo artístico de la vida rural en los cuatro estados del sur del país. El principio cardinal en que se basa el trabajo del museo es que en las aldeas todas las manifestaciones artísticas —música, artesanía o teatro popular— proceden de una misma concepción y se encuentran profundamente entrelazadas y totalmente fundidas en el ritmo de la vida cotidiana de la aldea, realizándose y complementándose mutuamente. Al presentar un panorama completo de las expresiones artísticas y sus interrelaciones, el museo aspira a dar vida no sólo a los objetos sino también al *ethos* de estas relaciones y valores tradicionales que forman parte de la vida de la aldea. Las exposiciones y los programas del centro insistirán sobre esta interacción.

Para presentar todas las artes en un solo centro, con programas regulares de investigación, documentación, registro y, sobre todo, exposiciones, espectáculos y talleres, se requiere un alto grado de competencia en disciplinas muy diversas. La fuerza y la singularidad del Dakshinachitra radican en la diversidad de asociaciones y de grupos profesionales con los que trabaja. El centro, que comenzó a funcionar con un pequeño consejo administrativo encargado de su política general y su desarrollo, evolucionó de manera bastante natural hasta incluir tres asociaciones diferentes: la Sociedad Sampradaya, consagrada a la investigación y la documentación de las tradiciones musicales del sur de la India; el Koothupattirai, grupo especializado en el teatro tradicional y los espectáculos populares que posee su propia compañía teatral y, por último, el Craft Council of India, que centra su atención en la documentación, la exposición y el desarrollo de la artesanía. Una cuarta asociación es el INTACH, Indian National Trust of Art and Cultural Heritage, con el cual se ha elaborado un programa muy detallado de sensibilización cultural destinado a los niños de zonas urbanas.

La fundación y organización de la institución no fue fácil y aún quedan por solucionar muchos problemas. El principal fue la financiación y adquisición del terreno, en una ciudad en la que los precios de la tierra pueden compararse con los del centro de Nueva York. Se recurrió entonces al gobierno de Tamilnad, pero aunque la respuesta fue favorable se han producido muchas demoras por problemas burocráticos. El comisionado de la artesanía del Ministerio de Comercio ofreció a la fundación la financiación de la construcción del edificio, pero esta donación sólo se hará efectiva cuando hayamos adquirido el terreno. Mientras tanto, los cuatro grupos comprometidos en el proyecto han continuado realizando sus programas a lo ancho y a lo largo de la ciudad. Cada programa y cada trabajo de investigación brinda al equipo la expe-

riencia y la información requeridas para determinar las necesidades prioritarias e identificar los tipos de exposiciones y programas que podrían tener una repercusión más duradera. Así, en lo que se refiere al desarrollo del museo y al perfeccionamiento de su personal, la desventaja inicial puede llegar a ahorrarnos muchos errores costosos.

Otra gran dificultad para el museo procede del carácter novedoso de su campo de acción. A pesar de que los antropólogos han realizado muchos estudios sobre las aldeas y castas del sur de la India, pocos investigadores se han abocado seriamente a reunir documentación sobre su arquitectura, sus artes populares y su patrimonio material. Creemos que una de las misiones esenciales de la fundación será justamente desbrozar poco a poco esos campos, y contratar y formar jóvenes que ya tengan conocimientos de metodología de la investigación.

Para la concepción de las áreas de exhibición y la presentación de las exposiciones, el centro se ha asegurado el concurso de Dashrath Patel, uno de los diseñadores más importantes de la India. Una vez terminado, el centro comprenderá no sólo las salas convencionales de exhibición, sino también muchas reconstituciones realistas —cocinas, graneros, patios y habitaciones— que reflejen, siempre que sea posible, los ritos y los símbolos ceremoniales o decorativos que les dan toda su significación. Las exposiciones tradicionales presentarán las técnicas artesanales, el artesano y su hábitat, así como sus vínculos con el templo y la aldea: el alfarero, por ejemplo, no sólo fabrica objetos de uso cotidiano como los utensilios de cocina o los cántaros de agua, sino también maravillosos caballitos y deidades de terracota que se ofrecen anualmente ante el santuario de la aldea.

En la exposiciones que tengan por tema la celebración de las estaciones o las ceremonias vinculadas al ciclo de la vida se incluirán no sólo las artesanías tradicionales y los adornos típicos utilizados en las fiestas organizadas en esas ocasiones, sino también instrumentos de música y algunas de las manifestaciones artísticas populares que acompañan esas festividades.

El sur de la India, que históricamente tiene una cierta unidad cultural, está compuesto por cuatro estados: Tamilnad, Karnataka, Andhra Pradesh y Kerala, con una población total de doscientos millones de habitantes. Una vez terminado, el museo aspira a representar a los cuatro estados, pero dadas las serias restricciones

financieras y la envergadura de la tarea, el trabajo de investigación y recopilación se limita por el momento a Kerala y Tamilnad. Se eligieron dos estados muy diferentes, puesto que Kerala, de clima tropical y exuberante vegetación, está dotado de un sistema de organización social único en la historia del país y ha generado una artesanía y un estilo arquitectónico que ofrecen un marcado contraste con el arte de Tamilnad.

Para reflejar estas ideas en las exposiciones, el centro lleva a cabo varios programas de investigación. Muchos trabajos de campo y diversos estudios han sido consagrados a la arquitectura tradicional de Tamilnad y particularmente a la de Chattrinad (figura 61), región famosa por sus grandes residencias del siglo pasado pertenecientes a una comunidad de ricos comerciantes, los Nagarathar, que atrajeron a los mejores metalistas, carpinteros y alfareros del estado desde la segunda mitad del siglo XIX hasta cerca de 1950. El centro ha adquirido recientemente la fachada entera de una de estas mansiones y de varias de las habitaciones que rodeaban el patio de la casa, a lo cual se ha agregado una colección de utensilios domésticos propios de esa región.

Un segundo proyecto de investigación consiste en reunir documentación sobre el folklore, la artesanía, la música, el teatro popular y las fiestas de diversas aldeas de Kanyakumari, el distrito más meridional de Tamilnad. En sus comienzos el objetivo del proyecto era reunir documentación sobre la artesanía y las tradiciones orales. Sin embargo, pronto se advirtió que un enfoque más integral aplicado a un área más reducida produciría mejores resultados, por lo que se constituyó un equipo pluridisciplinario compuesto por miembros de cada una de las asociaciones afiliadas al museo, para comenzar en enero de 1987 un programa patrocinado por la Fundación Ford. El equipo, que está integrado por un antropólogo, un especialista en folklore, un musicólogo y un experto en técnicas artesanales, estudiará particularmente el papel del teatro popular y de la artesanía rural en las fiestas estacionales de la aldea. Los datos y grabaciones así obtenidos se utilizarán en las exposiciones y programas folklóricos y musicales del museo y serán conservados como documentos de archivo.

Gracias a una donación del Museo de Artesanía de Nueva Delhi, un equipo integrado por dos arquitectos y un etnólogo ha comenzado un trabajo documental sobre la arquitectura profana de Kerala.



62  
Una obra montada por el grupo Koothuppattirai. Aunque pertenece al repertorio contemporáneo, la puesta en escena se inspira en el *therukoothu*, género tradicional.

Este proyecto se seleccionó sobre todo con el fin de que nos ayudara a determinar con precisión el espacio que el museo debe reservar a la arquitectura y la artesanía de Kerala. Mientras los arquitectos toman medidas, realizan sus dibujos y fotografías, el etnólogo entrevista a los aldeanos más viejos sobre los ritos, la utilización del espacio y la función de los objetos domésticos. Los objetos se acopian o al menos se registran, ya que sus propietarios a menudo no aceptan separarse de ellos, ni siquiera vendiéndolos. Este trabajo permite hacerse una idea más clara de cómo reconstituir en el museo algunos decorados, salas de ceremonias, lugares de la casa, graneros, etc.

Para unificar la labor de todos los grupos del museo y brindar un enfoque integral del arte, la música y el teatro popular de Kerala, el centro organizó un programa de dos semanas de exposiciones, representaciones y talleres que se llevó a cabo en Madrás en septiembre de 1987. Entre las actividades programadas había una exposición de artesanía y arquitectura tradicional, talleres y espectáculos para niños y otras representaciones para el público en general. También se movilizó a la universidad, a los colegios y a otras instituciones para que dictaran conferencias y organizaran coloquios sobre la historia, el arte y la música de Kerala. Desde luego, para recabar los fondos destinados a financiar estos programas y para obtener los patrocinios necesarios hubo que trabajar muy intensamente.

La relación del museo con sus asociaciones no es rígida pero sí coordinada. Cada una prevé en sus planes varios campos de interés común y otros que le son propios.

Una descripción breve de la Sampradaya, el Koothuppattirai, el Craft Council y el INTACH servirá para poner de relieve la especificidad del museo y de sus programas, que imprimen al centro su vitalidad y constituyen un vínculo dinámico con el público.

### *El teatro popular*

El grupo Koothuppattirai ha estudiado el teatro popular tamil tradicional, buscando en él inspiración para las obras que presenta actualmente en diferentes locales de la ciudad, mientras espera la construcción de un teatro más apropiado en el museo. El grupo está compuesto principalmente por artistas, directores y dramaturgos que han mostrado claramente la importancia del estudio de las artes populares para el teatro contemporáneo. Hasta

ahora se han interesado sobre todo por el *therukoothu*, forma de teatro callejero de Tamilnad, por sus métodos y técnicas de puesta en escena, por su utilización del cuerpo y, particularmente, por el vínculo que se establece entre los actores y los aldeanos, que en ocasiones son a la vez espectadores y participantes (figura 62).

En el museo, el grupo Koothuppattirai tiene una función de capital importancia para impulsar las artes populares tradicionales. Sus dos años de trabajo sobre el *therukoothu* han sido de gran provecho, tanto para ese tipo de teatro como para el movimiento del teatro moderno tamil. Con los fondos brindados por la Fundación Ford se han filmado en video las producciones más importantes y se han estudiado sus movimientos básicos. El teatro *therukoothu*, que estaba a punto de desaparecer, ha ganado así la aceptación de la población urbana. Cuando el grupo inició su trabajo, muchos jóvenes de las familias koothu abandonaban la tradición teatral familiar para buscar trabajo en las ciudades. El grupo Koothuppattirai se interesó por ellos, les procuró el apoyo de entidades financieras y les estimuló para que estudiaran y se dedicaran al teatro.

Con el fin de llevar sus actividades de la ciudad a las aldeas, el grupo Koothuppattirai proyecta fundar una escuela de *koothu* tradicional en un poblado cerca de Madrás, con lo que daría una vitalidad durable a sus vínculos con el museo. En Dakshinachitra, el grupo dispondrá más adelante del espacio necesario para los ensayos y las representaciones, en una atmósfera ideal para la investigación y la creación. Sus miembros llevarán adelante lo esencial del trabajo de documentación, análisis y registro de las actuaciones para el proyecto del distrito de Kanyakumari (figuras 63 y 64).

### *La música*

Sampradaya es el complemento perfecto del grupo Koothuppattirai. Sus actividades consisten en investigar, registrar y ejecutar la música clásica (karnática) del sur de la India, en especial la de las famosas escuelas que estuvieron a punto de desaparecer con la decadencia de la pedagogía tradicional basada en la relación estudiante-gurú (*guru-kulavāsa*). Con los fondos adicionales destinados a la investigación, su programa se ampliará para abarcar el estudio de las diferentes tradiciones musicales del sur. Comenzarán con el proyecto de Kanyakumari, donde se registrarán y estudiarán los componentes musicales de los espectáculos popula-

res de la región y se entrevistará a los intérpretes.

Las grabaciones de las distintas representaciones y conjuntos se conservarán en los archivos junto con documentación escrita, fotografías y otros materiales. Las noticias que acompañarán las grabaciones tendrán por objeto registrar los datos biográficos de cada uno de los intérpretes (que habrán sido entrevistados personalmente) y trazar a lo largo de la historia los hitos de la trasmisión de un estilo particular de una generación a otra. Esto enriquecerá el análisis técnico y de contenido llevado a cabo por el grupo Koothuppattirai. También se filmarán en video las representaciones más interesantes.

Los archivos de Sampradaya cuentan actualmente con más de quinientas horas de grabación de música vocal e instrumental, así como de entrevistas a músicos e intérpretes (figura 65). Además, algunos particulares han donado viejos discos y grabaciones diversas. Estos materiales de archivo se conservarán en el museo, una vez concluida su construcción.

El museo ha recibido en donación una importante colección de instrumentos musicales antiguos. La Sampradaya elaborará la documentación sobre estos instrumentos, incluida la historia de su repertorio, acompañada por grabaciones en el caso de los instrumentos más interesantes y de grandes fotos que muestren cuándo y cómo se utilizaban. Además, la Sampradaya trabajará con los músicos, organizará conciertos y pondrá en práctica programas educativos y talleres para el público y para los especialistas, sobre todo musicólogos. Sampradaya se interesa en particular por los talleres cuyos temas principales sean la música y los instrumentos raros y en vías de desaparición. Sus programas educativos para niños y maestros se elaborarán conforme a los planes de nuestro departamento de educación.

### *La artesanía*

El tercer grupo importante y el primero en asociarse al museo es el Crafts Council of India, cuya sede principal se encuentra en Madrás. El Crafts Council persigue cinco grandes objetivos: preservar la artesanía tradicional; reunir la documentación pertinente; promover y mantener viva la artesanía adaptando algunas de sus técnicas a las necesidades contemporáneas; ofrecer posibilidades de comercialización a los artesanos tradicionales y acordarles créditos rápidos en condiciones liberales. En su colaboración con el museo, el Crafts Council se encarga de activi-





63  
Kannappan Tambiran, compañía de actores de *therukoothu*. (Archivos de Sampradaya.)

64  
El *Kootiyattam*, teatro tradicional del estado de Kerala. Aquí, una escena tomada del drama *Balivadham* (La muerte de Bali).

dades muy diversas, desde el montaje de exposiciones y la elaboración de documentación hasta la venta de objetos artesanales, pasando por la organización de talleres con la asistencia de artesanos. Las exposiciones temporales, las conferencias sobre artesanía, las demostraciones técnicas y los talleres asistidos por artesanos serán las principales aportaciones del Crafts Council al museo. Desde hace diez años, esta asociación de voluntarios organiza talleres y exposiciones que le han dado gran experiencia en la materia. Una prueba de su competencia fue la organización del seminario sobre museos de artesanía celebrado en octubre de 1986 en Delhi, como parte de una reunión del Consejo Mundial de la Artesanía. Este seminario, que surgió de una idea del Centro Dakshinachitra, sirvió para que tanto el centro como el Crafts Council profundizaran sus conocimientos. Un ejemplo similar de coordinación fue el taller sobre "Diseño y exposición" y "Cómo llegar al público", destinado a los conservadores de los museos regionales del sur de la India, que se celebró recientemente en el Museo de Madrás, organizado conjuntamente por el Dakshinachitra, el Crafts Council, el INTACH y el Museo de Madrás, que ofreció su sede (figura 66). Estas actividades, centradas en la creación de programas dirigidos al público, son un ejemplo de lo que el museo desearía desarrollar de acuerdo con su concepto de que la formación beneficia a todos y constituye la clave para alcanzar tanto su propia perfección como la de otras instituciones. También sirve para ilustrar cómo el Dakshinachitra entiende las relaciones con sus asociados.



65  
Una reunión amistosa entre músicos karnáticos y el grupo *Sequentia*, conjunto de música medieval europea. (Archivos de Sampradaya.)



66  
Stephen Inglis, conservador del Museo de la Civilización del Canadá, asiste a uno de los talleres con conservadores de museos del sur de la India.

### Los programas para niños

Los programas del Dakshinachitra para niños y maestros están destinados fundamentalmente a crear un ambiente que favorezca la comprensión de la cultura tradicional, su evolución y su adaptación.

En la India, la educación se basa sobre todo en el aprendizaje memorístico y aun en las mejores escuelas se carece prácticamente de materiales visuales y de buenos libros. En un gran centro urbano como Madrás, cada vez más alejado de la cultura tradicional, los niños no tienen siquiera el placer de participar en las festividades o de convivir con los artesanos que podrían ayudarlos a modelar su sentido artístico o sus concepciones culturales. En la ciudad, las fiestas que se desarrollan en los templos son tan tumultuosas y tienen un carácter comercial tan acentuado que su repercusión dista mucho de ser la misma que tiene en las aldeas. Para los niños de la ciudad, la televisión y el cine, que están totalmente orientados hacia el consumo masivo, constituyen las principales vías de acceso a la cultura. Es una lástima que los museos municipales todavía no hayan comprendido cabalmente cómo pueden y deben llegar a los niños.

El Dakshinachitra, en colaboración con la oficina regional de Tamilnad del Indian National Trust for Art and Cultural Heritage, ha definido las grandes líneas de sus programas culturales destinados a las escuelas (figura 67). Los primeros estuvieron centrados en la música y la danza: los artistas invitados a las escuelas iniciaron a los alumnos, reunidos en

pequeños grupos, al ritmo y al movimiento. Un campamento de verano destinado fundamentalmente a niños de familias desfavorecidas sirvió de marco para organizar un taller de diez días de duración. Allí nuestros músicos, dramaturgos y artistas iniciaron a los niños en el trabajo con arcilla, la pintura, el movimiento, la danza y la expresión teatral. El resultado fue sumamente alentador y un niño que dio muestras de un talento excepcional se encuentra actualmente estudiando escultura gracias a una beca otorgada por la Lalit Kala. Dentro del mismo programa, también se organizan talleres de música para maestros.

Los próximos programas no sólo incluirán la música y el teatro sino también las técnicas artesanales tradicionales y las artes populares.

Se han previsto cursillos con un titiritero del teatro de sombras tradicional y luego con un pintor de *kalambari*, pinturas sobre tela en que se utilizan tintes vegetales. Estas artes tradicionales se inspiran en las dos grandes epopeyas de la India, el *Ramayana* y el *Mahabharata*, de las cuales muchos niños de hoy no conocen ya más que los nombres de sus héroes y las grandes líneas de la trama. Luego de discutir algunos episodios de los cuentos tradicionales, se pedirá a los niños que dibujen su versión de los acontecimientos, héroes y heroínas, tal como los imaginan. Un artesano tradicional explicará entonces qué piensa de los retratos de los niños y por qué. Con la ayuda de un titiritero y observando su trabajo, los niños confeccionarán marionetas y montarán un espectáculo. Con el pintor de *kalambari* los

niños podrán incursionar también en este tipo de arte tradicional.

El centro también desearía crear una unidad móvil de exposiciones y música que pueda trasladarse a las escuelas, pero éste es todavía un proyecto lejano. Lo más urgente por el momento es establecer un centro al que puedan asistir todos los niños que lo deseen, aunque esto no significa que dejemos de visitar las escuelas, puesto que para muchos de ellos ésa es la única posibilidad de reunirse con nosotros.

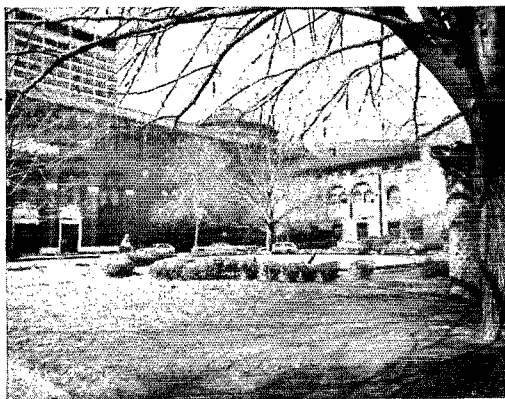
En resumen, el museo se esfuerza por tener una gestión sana y una administración eficaz. Aunque nuestras colecciones son todavía reducidas, el centro se basa en la premisa de que es más fácil utilizar desde el principio un sistema de acceso y de catalogación susceptible de ser informatizado que tener que rehacer todo más tarde. Como los otros museos de la región no han intentado todavía utilizar las computadoras, hemos tenido que hacer labor de pioneros y crear nuestro propio programa, en el cual el acceso se verifica según criterios múltiples: tipo de objeto, función, número, materiales y lugar. Naturalmente nos complacería compartir este programa con otros museos, una vez que esté perfectamente calibrado.

Huelga decir que el centro no ve las horas en que pueda contar con su propio edificio. ■

[Traducido del inglés]



67 Niños del sur de Madrás durante el ensayo de un espectáculo sobre ecología. El tema está tomado de un cuento tradicional de Panchatantra. Los niños fabricaron los árboles, las máscaras y los decorados móviles en *papier mâché* durante un taller de diez días organizado por el INTACH.



## *La etnoarqueología en el museo: cómo vincular el pasado al presente*

Lee Horne

Antropólogo, pedagogo del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Pensilvania, Filadelfia, Estados Unidos de América.



69  
Waihua Yeh, conferenciante del Aula Internacional, inicia a los niños en la caligrafía china.

70

Shukti Chaudhuri interrogando a Haradhan Karmakar, el fundidor de cobre, en el Museo de Historia Marítima.



El Museo Universitario de la Universidad de Pensilvania, que en 1987 celebró su centenario, es una institución de Filadelfia dedicada a la educación y la investigación en arqueología y antropología. Fue fundado a fines del siglo XIX, periodo durante el cual se desarrollaron los museos en América del Norte y se constituyeron muchas grandes colecciones de arte y arqueología (figura 68). Como otros, el Museo Universitario de la Universidad de Pensilvania dedicó también sus primeros años a formar las colecciones destinadas a llenar las grandes salas que habían imaginado los ricos mecenas que lo patrocinaban, aunque sólo una parte de ellas llegó a levantarse. Sin embargo, como buen museo universitario, desde sus comienzos se asignó un doble objetivo que sería la razón de ser de sus colecciones y exposiciones: la investigación y la educación. En la actualidad, el museo se consagra sobre todo a investigar, desarrollar programas educativos y administrar sus colecciones, más que a enriquecer o constituir nuevos fondos.

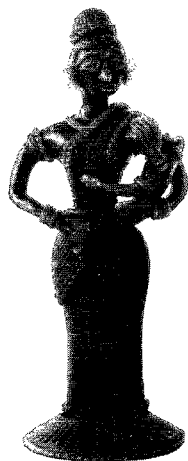
Últimamente, el museo muestra cada vez mayor interés en abolir la dicotomía de sus programas y exposiciones tradicionales, dedicados por una parte a las sociedades antiguas, área propia de la arqueología, y, por la otra, a las sociedades recientes, conocidas gracias a la historia y el trabajo etnográfico de campo. La tarea no es fácil, sin embargo, ya que la mayoría de las salas actuales están dedicadas a la arqueología y la mayor parte de las colecciones y exposiciones etnográficas son de carácter histórico, ya que cubren el periodo que va desde fines del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX. Con todo, la misión del museo es presentar las culturas de diferentes pueblos del mundo a las comunidades que atiende (muchas de las

cuales son grupos étnicos) y ello requiere que se aborden tanto los cambios como la continuidad, y las sociedades contemporáneas al igual que las del pasado. El museo trata también de modificar su relación con las comunidades locales, para llegar a convertirse en un lugar de interacción y participación y no de simples "visitas" pasivas.

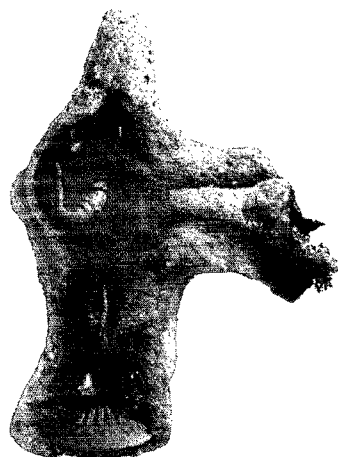
Algunas de las nuevas instalaciones reflejan ese interés. La Galería de la Polinesia recientemente inaugurada, por ejemplo, incluye la prehistoria arqueológica y la expansión de los pueblos polinesios, así como la historia de estas sociedades en el siglo XIX, que está muy bien representada en las colecciones. Otra exposición reciente intenta ilustrar la historia y la diversidad del budismo en Asia. Los fragmentos de arquitectura y las esculturas monumentales que acompañan los materiales etnográficos —objetos rituales tibetanos utilizados por los lamas, los brujos y los legos y un altar japonés de tamaño natural, entre otros— demuestran la diversidad de las prácticas budistas en la región.

Sin embargo, las nuevas instalaciones permanentes resultan sumamente costosas y, como deben mantenerse durante mucho tiempo para ser utilizadas de maneras diferentes y con fines diversos, suelen concebirse con una perspectiva más general que otras formas de comunicación museológica. Las muestras temporales, en cambio, resultan más adecuadas para abordar sucesivamente temas diferentes o más específicos, como la exposición que organizáramos recientemente sobre el papel de las mujeres en el arte egipcio o la colección de fotografías sobre los migrantes yemenitas.

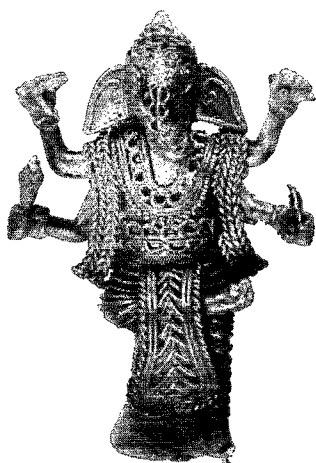
En consecuencia, para el museo las exposiciones sólo constituyen una de las



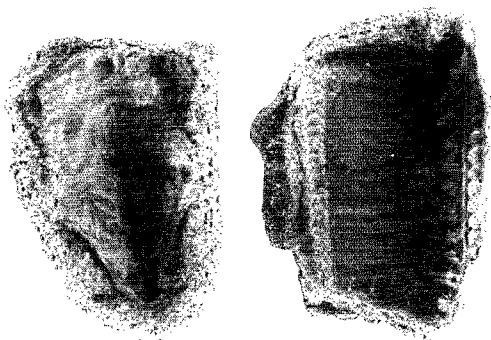
a



b



c



d

71

Algunos de los objetos y residuos producidos el día de la fundición y conservados por el Museo Universitario:

a) Madre con su hijo: modelo de cera. Durante la cocción la cera funde y es reemplazada por el latón fundido.

b) Moldes parcialmente abiertos con la estatuilla fundida en su interior.

c) Estatuilla de Ganesha, latón fundido.

d) Residuos provenientes del taller de fundición: fragmentos de moldes que presentan huellas dejadas por el modelo de cera.

maneras de cumplir su función educativa, ampliamente complementadas por diversos programas que utilizan los recursos de las galerías y las colecciones y que se llevan a cabo tanto en sus propias instalaciones como en el exterior. La finalidad del Aula Internacional del museo es presentar de manera eficaz e interesante las culturas del mundo desde una perspectiva a la vez histórica y contemporánea. Como en su programación el Aula Internacional no se limita a utilizar los objetos de las galerías sino que apela al elemento humano, añade una dimensión de inmediatez y realismo que las piezas por sí solas no pueden dar. Por ejemplo, el programa *El mundo antiguo y moderno* (figura 69) combina visitas a las galerías y charlas ilustradas sobre el pasado de una cultura con debates informales, representaciones, demostraciones y exposiciones de las artes y actividades artesanales tradicionales, organizadas con la colaboración de alguno de los cien oradores internacionales con que cuenta el programa, la mayoría de los cuales son estudiantes extranjeros de establecimientos universitarios situados en la región. El museo organiza también —en la medida de lo posible con la ayuda y la participación de las comunidades étnicas de Filadelfia— un programa destinado a las familias. Este programa consiste en jornadas culturales consagradas a la cocina, la música, las artes del espectáculo y las tradiciones de cada uno de esos grupos. La experiencia de quienes colaboran en los programas del Aula Internacional indica que no sólo los grupos escolares y las familias se benefician con el contacto directo de las diferentes culturas del mundo y la oportunidad de hacer preguntas sino que los propios oradores, actores y ejecutantes tienen el placer de encontrar jóvenes estadouni-

denses y la posibilidad de corregir errores e ideas estereotipadas sobre sus propios países. Además, dada la riqueza étnica de un centro urbano como Filadelfia, estos programas pueden constituir para los participantes, jóvenes o viejos, una forma nueva de descubrir su propio patrimonio cultural.

### La investigación

En la planificación de los programas que vinculan el pasado y el presente, la función de la investigación puede no resultar evidente a primera vista, especialmente en un contexto universitario, donde obedece en general a imperativos académicos más que museológicos. Sin embargo, el proyecto de investigación que aquí se describe fue expresamente concebido para analizar el pasado y el presente e incorporar una dimensión etnográfica a los estudios históricos y arqueológicos consagrados a las técnicas metalúrgicas.

La mayor parte de las investigaciones del Museo de la Universidad se organizan en el marco de las actividades de conservación y, por lo tanto, se estructuran por zonas geográficas y no por tema. Una excepción es MASCA, división técnica interna dedicada a analizar e interpretar las tecnologías antiguas y tradicionales interrelacionando épocas, regiones y disciplinas.

El MASCA, cuya sigla significa Museum Applied Science Center for Archaeology, se interesa particularmente desde hace casi diez años en estudiar las técnicas metalúrgicas antiguas e históricas. Entre los proyectos recientes cabe mencionar un estudio sistemático de la explotación minera y de la producción de metales en la Tailandia prehistórica, otro sobre los orígenes y la evolución de la tecnología de

las aleaciones de cobre en el Cercano Oriente durante la antigüedad y la interpretación de los restos de la producción metalúrgica de lugares que desempeñaron una función esencial en el desarrollo de la industria siderúrgica en el nordeste de los Estados Unidos. Los resultados de las investigaciones del MASCA no sólo se aplican a la tarea erudita de interpretar la función de la tecnología y de su evolución en las formas de organización culturales y socioeconómicas del pasado, sino que sirven también a fines museológicos más prácticos, como la conservación, restauración y presentación de objetos metálicos.

Las investigaciones del MASCA —que trabaja en colaboración con otras instituciones afines— apelan a modernas técnicas de análisis como la espectroscopía de rayos X inducidos por protones (PIXE), la microscopía electrónica de exploración (SEM), el microanálisis con rayos X (EDAX) y las interpretaciones sociales y culturales de un equipo de arqueólogos y antropólogos técnicamente bien formados. Para formular sus interpretaciones, los arqueólogos frecuentemente recurren a sus conocimientos sobre el funcionamiento de los mismos fenómenos en el pasado y en el pasado reciente, a fin de establecer comparaciones u oposiciones. Este tipo de investigación se designa con el nombre de etnoarqueología, es decir, el estudio de la cultura material de las sociedades vivas con el fin de establecer modelos y métodos que permitan comprender el pasado. La investigación etnoarqueológica abarca diversos temas arqueológicos, la mayor parte de los cuales guardan relación, de una u otra forma, con la manera en que se registran los testimonios arqueológicos y los métodos que, a partir de esos testimonios, permiten reconstituir el comportamiento y las formas sociales que los producen. Así, por ejemplo, los estudios etnoarqueológicos de la cerámica incluyen aspectos como la producción, el estilo, la duración, el uso y la eliminación, así como la función y las modificaciones producidas en todos los parámetros mencionados.

Es sorprendente que a pesar de la importancia atribuida por los arqueólogos a la función de la metalurgia en el registro arqueológico, los estudios etnográficos consagrados a los trabajadores del metal —realizados o no por arqueólogos— sean tan poco numerosos. Esto se explica por varias razones, la más importante de las cuales es quizá que las formas tradicionales del trabajo de los metales son en la actualidad mucho menos practicadas que la

alfarería, por ejemplo, actividad relativamente bien estudiada. En el África y la India todavía sobreviven tradiciones metalúrgicas. En consecuencia, aprovechamos la visita de un grupo de artesanos indios entre los cuales figuraba un metalista para llevar a cabo un estudio etnoarqueológico directo.

### Descripción del proyecto

El estudio propiamente dicho comenzó en la primavera de 1986, cuando por iniciativa de la comunidad india del Valle Delaware, el Consejo de la Artesanía de Bengala Occidental envió a varios artesanos al Museo de Historia Marítima de la ciudad de Filadelfia.<sup>1</sup> Presentada con el título de *Mahamaya*, esta exposición y demostración de actividades artesanales de la India oriental formó parte del Festival de la India organizado por la ciudad de Filadelfia. Rodeados de las más refinadas piezas artesanales procedentes de los estados de la región oriental, diez artesanos se instalaron en distintas áreas de trabajo para mostrar y explicar a los visitantes con la ayuda de intérpretes las diferentes técnicas utilizadas. Estuvieron así representadas la talla en madera, la fundición a la cera perdida, la fabricación de sombreros con fibras vegetales, los tejidos de ikat, la escultura en piedra, el modelado en arcilla, la alfarería, el estampado de tejidos y la talla de conchas marinas. Los productos terminados se vendían en la tienda contigua, junto con una amplia variedad de otros artículos expedidos anteriormente desde Calcuta. Algunos miembros del Consejo de Artesanía que acompañaban la exposición y algunos voluntarios de la comunidad bengalí local estaban a cargo de la tienda y hacían las veces de guías. El conservador del Museo de Historia Marítima encargado de las actividades educativas había organizado visitas de grupos escolares que se iniciaban con un diaporama introductorio. Además del público habitual, la exposición atrajo una extraordinaria variedad de visitantes particularmente motivados, entre los que cabe mencionar periodistas, conservadores de museos, especialistas, docentes, artesanos y coleccionistas, muchos de los cuales vinieron varias veces.

En marzo de 1986, el Aula Internacional hizo venir del Museo de Historia Marítima al fabricante de sombreros de fibras vegetales Aditya Malakar y a Rabi Kinkar Nandi, el tallista de conchas marinas, para una jornada de presentación de actividades artesanales indias organizada para grupos de escolares de Filadelfia.

72

Horno de fundición construido en el patio del museo. Haradhan Karmakar construye el muro del horno alrededor de los moldes y los crisoles.



73

Haradhan sumerge en el agua un molde antes de romperlo. Otros moldes se han puesto a enfriar sobre un lecho de arena.

1. La exposición *Mahamaya* fue un éxito gracias al trabajo y al talento de las personas que colaboraron en ella, en particular el Dr. Krishna Lahiri y la Sra. Eva Ray, de Filadelfia, y la Sra. Ruby Palchoudhuri y Prabhas Sen, de Calcuta y Santiniketan, respectivamente, y naturalmente gracias a los artesanos. La Sra. Palchoudhuri es secretaria general honoraria del Consejo de la Artesanía de Bengala Occidental. Quisiera agradecer particularmente la ayuda competente, la amistad y la hospitalidad que me brindaron la Sra. Palchoudhuri y el Sr. Sen, tanto en Filadelfia como en Bengala Occidental. También estoy sumamente agradecido a la Sra. Ray, quien leyó la primera versión de este artículo. No puedo dejar tampoco de expresar mi gratitud a Haradhan Karmakar, el fundidor de cobre, que dio pruebas de paciencia y buena voluntad a lo largo de este proyecto del que fue el eje principal.

Uno de los oradores del Aula Internacional, una mujer oriunda del sur de la India que reside ahora en los suburbios de Filadelfia, les dio una idea general de la vida de los niños en la India y presentó algunas danzas y canciones del país, cuyos refranes fueron retomados a coro por los participantes.

Al mismo tiempo se preparaba un segundo programa. Haradhan Karmarkar, un fundidor de cobre de la cooperativa de artesanos de Dariapur, distrito de Burdwan en Bengala Occidental, había preparado durante varias semanas modelos y moldes de cera en el Museo de Historia Marítima, pero no tenía sitio donde construir un horno para fundir sus piezas. A diferencia del alfarero, que podía enviar sus estatuillas de terracota a un taller para que se encargaran de la cocción, Haradhan necesitaba un horno al aire libre en el que pudiera controlar la alimentación y el proceso de fundición. Con el fin de poner a su disposición un lugar adecuado y al mismo tiempo presentar a las escuelas y a la comunidad universitaria un programa poco habitual, el Aula Internacional invitó a Haradhan a construir un horno en el patio de entrada del museo.

Mientras el Aula Internacional programaba las visitas de los grupos escolares, compraba el combustible y otros materiales, se encargaba de las entregas, reservaba un orador y, a través de la División de Relaciones Públicas del museo, adoptaba las disposiciones necesarias para asegurar la cobertura de prensa y organizar una recepción, Haradhan daba los últimos toques a sus matrices en el Museo de Historia Marítima (fig. 70). Mi propio interés por la etnoarqueología y por la metalurgia tradicional ya me había llevado a visitar varias veces la exposición *Mahama-ya*. La instalación de un taller de fundición en el Museo de la Universidad permitió poner en práctica un proyecto más sistemático. Shukti Chaudhuri, entonces estudiante de antropología en la Universidad de Pensilvania, se incorporó al proyecto como traductora asistente.

Ante todo nos interesamos por la técnica, para poder explicar al público cómo prepararía Haradhan los modelos y las matrices de cera e indicarles de antemano los pasos del proceso de fundición (figura 71a, b, c, d). Paralelamente, reunimos toda la información posible sobre el contexto social y cultural en el que Haradhan trabaja en su país, sobre su historia personal y las diferencias entre su manera de trabajar en el museo y en Dariapur. Para las colecciones del museo, Haradhan preparó elementos que ejemplifican cada

etapa del proceso —desde el alma al crisol, pasando por el molde— que hoy se exhiben acompañados por muestras de las materias primas y de las herramientas utilizadas (figura 72). A esto agregamos los moldes ya cocidos y las estatuillas de latón fundido, en las distintas etapas de fabricación.

El programa previsto para el día de la demostración era ambicioso y tuvimos que turnarnos para anotar las observaciones y tomar fotografías, a fin de poder participar en el proceso y registrarlo al mismo tiempo (figura 73). Además de los grupos de escolares que constituían el público principal, se había invitado también a miembros de la comunidad universitaria, a los amigos del museo interesados por el tema y a la prensa. Las diapositivas tomadas la víspera en el Museo de Historia Marítima se revelaron y entregaron a tiempo para ser utilizadas en la conferencia. Por la tarde se proyectó una película sobre la técnica de fundición a la cera perdida y se ofreció una recepción en la que se sirvió té de la India acompañado de pasteles típicos.

Ya habíamos fotografiado y medido la zona de cocción como si se tratara de un sitio arqueológico. Al final del día, cuando el horno se había enfriado un poco, algunos miembros del personal del MASCA recogieron los restos de la fundición: pedazos de moldes, carbones y cenizas, escorias metálicas y arena calcinada que había servido de lecho a los moldes calientes y que por efectos del calor se había vuelto roja. El museo registró estos materiales como muestras científicas y, al igual que el resto de la colección, serán analizados para descubrir las alteraciones del material producidas en este sitio particular por este tipo de técnica. Por último, fieles al criterio arqueológico que regía el proyecto, volvimos a examinar el sitio varias semanas más tarde, después de haber estado sometido a los efectos de la lluvia y el pisoteo. Así terminó la primera fase del proyecto.

### *Continuación del proyecto en la India*

En octubre de 1986, presenté una comunicación, que era un resumen del presente artículo, en un coloquio sobre "La India y sus artesanos", patrocinado por el Consejo de Artesanía de la India y consagrado a los museos de tradiciones artesanales.<sup>2</sup> Esa ocasión me permitió establecer fructíferos intercambios con destacados especialistas en el campo de la artesanía y del desarrollo de técnicas arte-

sanales de la India y, una vez terminado el coloquio, viajar a Bengala Occidental y visitar la cooperativa de artesanía de Dariapur donde reside Haradhan Karmakar. Ruby Palchouduri y Prabhas Sen, con quienes había trabajado en Filadelfia y que desde hacía tiempo mantenían contactos con los artesanos de Dariapur, me recibieron y me sirvieron de guías.

Los fundidores de cobre de Dariapur se designan a sí mismos con el término de "mahlar", que es también el nombre de la lengua que hablan además del bengalí. Prefieren reservar el término "dhokhra", que se utiliza a veces para designarlos, a la técnica que utilizan. Como otros grupos de fundidores a la cera perdida con los que están emparentados, los mahlar en otros tiempos recorrían el país, yendo de aldea en aldea, para vender sus productos ya sea directamente a los pobladores, ya a negociantes que los revendían luego en los mercados locales. En los años cuarenta comenzaron a establecerse en los alrededores de Dariapur, y finalmente se asentaron allí hasta el día de hoy. Desde su asentamiento, la comunidad mahlar ha evolucionado mucho, ya que en los años cincuenta la situación económica de los mahlar era desesperada y, desprovistos de todo otro medio de subsistencia, apenas alcanzaban a sobrevivir gracias a su arte. El apoyo de algunas personas, entre ellas Prabhas Sen, que dirigía en esos años el Centro Regional de Diseño (Regional Design Centre) en la Oficina Nacional de Artesanía India de Calcuta, permitió que en 1962 los mahlar de Dariapur se organizaran en una cooperativa de artesanía y en 1966 se trasladaran a la aldea donde viven actualmente. Su producción muy característica (que puede hallarse también entre otros mahlar y en ciertos grupos emparentados con ellos en los estados de Madhya Pradesh, Bihar, Orissa y Bengala Occidental) ha encontrado a partir de entonces un mercado internacional, como quedó probado en el Festival de la India de Filadelfia.

La cooperativa de Dariapur constituye todavía hoy un establecimiento diferente del de otras aldeas y posee su propia cisterna y su pozo. Sin embargo, los artesanos sufren de privaciones que se hacen sentir en los materiales y técnicas que utilizan. En Filadelfia, por ejemplo, Haradhan había utilizado cera de abeja y latón de buena calidad comprado en los Estados Unidos. El resto de los materiales (aceite de mostaza, tierra y cascarillas de arroz) había sido expedido desde Bengala. En la cooperativa de Dariapur, los artesanos no utilizaban cera de abeja sino

resina, y una aleación de calidad inferior a la de los residuos de latón que suelen emplear de ordinario. Su situación económica no les permitía comprar metal y, al no disponer de latón, no podían fundir sus piezas.

Además de estudiar las condiciones generales en que trabajan los mahlar, esta visita me permitió comprender el considerable papel que desempeñan las mujeres en las tareas de producción, la manera en que los niños observan y aprenden, la organización del trabajo y de otras actividades, así como tomar conciencia de los graves problemas económicos que la comunidad debe afrontar (figura 74). Naturalmente aproveché la ocasión para tomar fotografías y reunir otros moldes para nuestro museo. A partir de esta visita y de los resultados del estudio llevado a cabo en Filadelfia, se prevé realizar un trabajo de campo más ambicioso.

### Conclusión

Este esfuerzo conjugado de investigación y de demostración a través de una manifestación pública ha producido diversos resultados. El museo posee ahora una colección de objetos y materiales que será incorporada a una exposición consagrada a la historia y la etnografía de las técnicas tradicionales del trabajo con metales. La colección ha sido utilizada para explicar la técnica de la fundición a la cera perdida a los estudiantes de la Universidad y a los guías del museo. El público no sólo ha visto una demostración excepcional de técnicas artesanales sino también un proyecto de investigación en acción. Las publicaciones del museo sobre los resultados del proyecto se dirigirán a un público aún más amplio. El MASCA utilizará el material así reunido para determinar en qué medida los restos de la operación de fundición y sus productos permiten reconstituir los materiales y las técnicas uti-

lizadas. Finalmente se han sentado las bases de un auténtico trabajo de investigación sobre el terreno en la India.

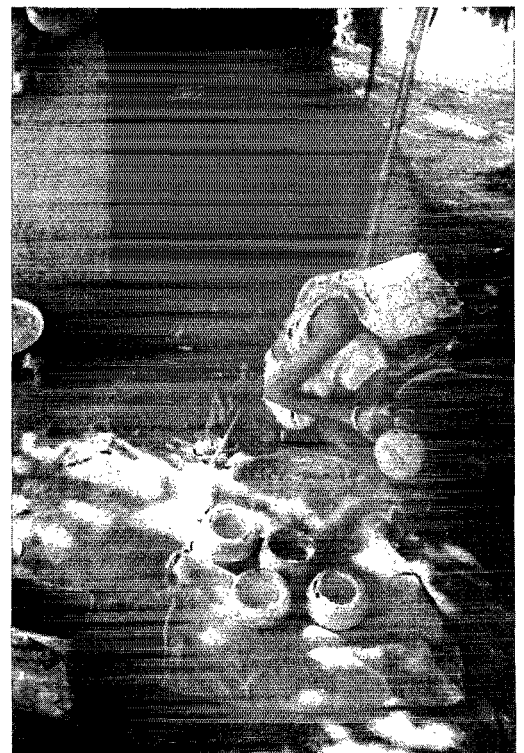
Todo esto me permite afirmar que la investigación, las técnicas artesanales y los programas museológicos están mucho más estrechamente relacionados que lo que parece a primera vista. Muchos museos, si no la mayor parte, llevan a cabo o estimulan investigaciones sobre sus propias colecciones, ya sea al preparar una exposición, ya sea durante las tareas de conservación o restauración de objetos o al establecer catálogos o inventarios. Probablemente son menos numerosos los que realizan investigaciones sobre el terreno para ampliar su documentación o constituir sus colecciones, y aún menos los que aprovechan sus propios programas como una oportunidad para investigar. Por lo general, los programas organizados por los museos no se acompañan de una tarea de investigación; éste es el caso de la mayoría de nuestros museos. La investigación etnoarqueológica y, en particular, la documentación sobre la técnica del trabajo con metales, parece sumamente apropiada para un museo de tipo universitario como el nuestro. Otros museos podrían realizar investigaciones en otros campos. En todo caso, para la gran mayoría de museos consagrados a la cultura material, la combinación del trabajo de documentación con la demostración de técnicas de fabricación es la clave de programas vivos y de investigaciones útiles. ■

[Traducido del inglés]

2. Quiero expresar mi reconocimiento al Consejo de Artesanía de la India por haberme invitado a asistir a su Congreso. Mi viaje a la India fue financiado por la Subcomisión Indoamericana para la Educación y la Cultura y por el Museo Universitario de la Universidad de Pensilvania.

74

COOPERATIVA DE ARTESANOS DE DARIAPUR, Bengala Occidental. El artesano extrae del molde un cuenco utilizado para medir arroz.



---

# CRÓNICA DE LA FMAM

---

**FLASH** *La FMAM acaba de lanzar el operativo MuseumExpress. Es la primera vez que una acción nace del esfuerzo mancomunado de la FMAM y el ICOM, asociando a amigos y profesionales de los museos en un objetivo común: sensibilizar la opinión pública internacional en favor del patrimonio mundial.*

*Por esta operación, los amigos de los museos obtienen una carta de miembro individual de la FMAM y de miembro benefactor del ICOM. Esta carta les permite alternar con profesionales de los museos y asistir en calidad de observadores a las reuniones administrativas del ICOM, además de darles acceso a numerosos museos y exposiciones en el mundo.*

*De esta manera, los miembros de la FMAM se hacen solidarios de los profesionales en la búsqueda de una mejor comunicación entre los museos y su público.*

*Para mayor información, dirigirse a la Secretaría General de la FMAM, Palais du Louvre, 34 Quai du Louvre, 75041 París Cedex 01, Francia. Teléfono: 48 04 99 55.*

---

## *¿Están los museos y los Amigos de los Museos a la altura de las circunstancias?*

(Sexto Congreso Internacional de la FMAM celebrado en Toronto, Canadá, del 15 al 19 de junio de 1987)

Por primera vez la FMAM celebró un congreso fuera de Europa. Edmund C. Bovey, presidente de la FMAM, ex presidente del Consejo de Administración de la Galería de Arte de Ontario y luego presidente de la Federación Canadiense de Amigos de los Museos (CFFM), organizó en Toronto este Sexto Congreso Internacional de la FMAM, que se celebró bajo la presidencia de honor de Flora MacDonald, ministra de Comunicaciones del gobierno federal del Canadá, y de Lily Munro, ministra de la Ciudadanía y la Cultura de la provincia de Ontario.

“Metamorfosis: el desafío del cambio”

fue el tema que abordaron los delegados para referirse a la inquietud generalizada respecto de la evolución del papel de los museos en nuestra sociedad y su repercusión sobre los Amigos de los Museos. Asistieron al congreso doscientos treinta y tres delegados procedentes de quince países. Para llevar a cabo esta empresa de gran envergadura, el Consejo de la CFFM recibió el apoyo moral y financiero del gobierno canadiense, a todos los niveles: federal, provincial y municipal. La Comisión Canadiense de la Unesco contribuyó a financiar los gastos de traducción, mientras que los Amigos de los Museos



aportaron, a título oficial o personal, una buena parte de los recursos financieros necesarios. Un aspecto que cabe destacar es que las contribuciones personales fueron no sólo numerosas sino también importantes. Setenta voluntarios trabajaron durante un año en la organización del congreso; cuarenta y ocho trabajaron durante el desarrollo del congreso y sólo dos personas trabajaron algunos meses en calidad de personal contratado. Así, el congreso fue un vivo ejemplo de la capacidad de los voluntarios en acción, que brindaron lo que en Toronto se conoce con el nombre de "Triple T": Tesoro, Tiempo y Talento.

Las delegaciones internacionales de los Amigos de los Museos fueron recibidas en el Ayuntamiento por el alcalde de la ciudad, Arthur Eggleton. Se organizaron diversas recepciones en la Galería de Arte Contemporáneo, ubicada en una central eléctrica desafectada de la zona portuaria, en el Museo Real de Ontario con su mundialmente famosa colección de arte chino y en la Colección de Arte Canadiense McMichael de Kleinburg.

El último día del congreso, una recepción privada ofrecida en la Galería de Arte de Ontario (AGO) nos permitió visitar la incomparable colección de obras de Henry Moore y otras exposiciones temporales, como la colección de arte inuit donada por Marcia y Henry Kramer y una muestra de adquisiciones recientes, con importantes donaciones de Joey y Toby Tanenbaum y de Arthur Gelber. La AGO constituye un buen ejemplo de la actividad desplegada por los Amigos de los Museos, ya que todas las obras que posee han sido donadas por particulares o adquiridas con los fondos aportados por ellos. Concluida la recepción, se ofreció una cena de clausura en la flamante sala de conciertos de Toronto, la Roy Thomson Hall. Entre las actividades más populares del programa cabe citar las visitas dirigidas de colecciones privadas y los seminarios celebrados en varios museos para ilustrar las actividades que llevan a cabo los Amigos de los Museos.

La Sociedad Canadiense de Artes Decorativas ofreció a los participantes un anticipo de lo que será la nueva Galería Nacional del Canadá, que abrirá sus puertas en mayo de 1988, y el Museo Canadiense de la Civilización, que se inaugurará en julio de 1989. Se trata de dos grandes edificios, situados frente a frente en las márgenes del río Ottawa, a los pies de Gatineau Hills. Ambos museos mostrarán cerca de diez mil años de la historia del *homo canadiensis*, con su inmensa diver-

sidad geográfica y humana. En la actualidad, el Canadá es un país cosmopolita y, por consiguiente, resulta oportuno que el Museo de la Civilización, mediante el empleo de nuevas tecnologías de comunicación, no sólo refleje lo canadiense a los canadienses, sino que revele también el mundo al Canadá y el Canadá al mundo. Sin dudas, éstas serán máquinas del tiempo y del espacio que abrirán nuevos rumbos a los museos del siglo XXI.

Richard Oldenburg, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, habló sobre "La financiación de los museos: ¿Quién paga? El sector privado", y Léo Dorais, del Departamento de Comunicaciones de Ottawa, sobre "La financiación de los museos: ¿Quién paga? El sector público". Ambos se refirieron al hecho de que en muchos museos, especialmente en el mundo occidental, se están generalizando nuevas combinaciones de financiación privada y pública y brindaron información útil sobre cómo recaudar fondos, así como algunas sugerencias para evitar los inconvenientes que esa posible combinación de fuentes de recursos podría acarrear.

Posteriormente, varios Amigos se refirieron específicamente a "la autenticidad de la experiencia museológica". Se citó el caso de la importante asociación de Amigos que ha creado y financiado el zoológico municipal de Toronto y elaborado varios programas de animación, entre los cuales uno merece ser mencionado aquí. La fórmula consiste en que todo aquel que desee dar su apoyo al zoológico puede hacerlo adoptando —en su propio nombre o en el de otra persona— un animal. Esta manera de crear un vínculo personal con las criaturas que comparten con nosotros el mundo de la naturaleza puede resultar atractiva a una generación que descubre poco a poco las riquezas de la ecología y para los niños de todas las edades, que han respondido con entusiasmo a la propuesta.

Hablamos además de la necesidad universal de conocer el sentido de la historia de la humanidad. Ayala Zacks Abramov, querida Amiga de la Galería de Arte de Ontario de la que es una de sus principales donantes y que residió en Toronto durante veinticinco años, se refirió a la situación de los museos de Israel. Su charla estuvo ilustrada por diapositivas, pero bien podría haber llevado por epígrafe este pasaje de Simone Weil: "No tenemos más vida, más savia vital que el tesoro heredado del pasado y digerido, asimilado y recreado por nosotros. De todas las necesidades del alma humana, ninguna es

tan vital como el pasado. Las raíces son quizá la necesidad más importante y menos reconocida del alma humana."<sup>1</sup>

Por su parte, J. Carter Brown, director de la Galería Nacional de Arte de Washington, deslumbró a los participantes con diapositivas que ilustraban las grandes exposiciones organizadas últimamente por ese importante museo. Claro está, pocos podrán hacer algo similar, puesto que no abundan los museos que dispongan de piezas tan espléndidas ni de tantas ventajas en la partida de póker diplomático que se juega entre las grandes capitales. No obstante, la fórmula de los nuevos museos ingleses de arqueología industrial, con sus programas de rehabilitación arquitectónica, podría ser retomada provechosamente en otros países. Muchos ejemplos mostraron que estos museos desempeñan un importante papel en la reanimación de los centros, ciudades y regiones históricas, a las que brindan la posibilidad de aprovechar su pasado. El proyecto ilustrado pareció económicamente viable y socialmente interesante. Además, los museos industriales, bajo techo o al aire libre, abren nuevas perspectivas al voluntariado.

La disertación de Michael Fopp, director del Museo del Transporte de Londres, sobre su política innovadora en materia de admisión dio lugar a un animado intercambio de pareceres. En su museo los visitantes no pagan al entrar, es decir, pueden hacer una visita de prueba para satisfacer la curiosidad o, si se quiere, para probar la exposición, casi como si se tratara de un coche nuevo. Los primeros treinta minutos son gratuitos, pero si se desea permanecer durante más tiempo se debe pagar.

No hay duda de que los Amigos han sabido dar prueba de imaginación para enfrentar las actuales circunstancias y ganar nuevos amigos de las instituciones de defensa del patrimonio. Claro está, el realismo hizo volver una y otra vez a los aspectos más espinosos: la necesidad de equilibrar las fuentes de financiamiento público y privado, de conciliar los intereses particulares y el interés general, la educación y el entretenimiento, la calidad y la cantidad.

Más tarde surgieron también los grandes interrogantes generales. ¿A quiénes está destinada finalmente la institución museográfica? ¿Para quiénes y en qué

1. Simone Weil, *L'enracinement*, París, Gallimard, 1951.

sentido es sagrada? El incremento del interés por las instituciones de defensa del patrimonio que se observa en todas partes del mundo es la expresión de una verdadera necesidad, como reacción ante las violentas mutaciones a que estamos sometidos. Esto se traduce por un fenómeno de implosión sin precedentes. La afluencia de visitantes, tanto turistas como estudiosos más o menos especializados, ejerce una enorme presión sobre los recursos humanos y materiales de las instituciones. El debate sobre los efectos del turismo puso en evidencia las ventajas y desventajas que trae aparejada la afluencia de un público cada vez más numeroso a los museos.

En el mundo de los museos, los Amigos son los embajadores, los intermediarios entre el público general y los especialistas y desempeñan un importante papel como negociadores del cambio. Varias mesas redondas sobre el tema "Acceso o protección: ¿qué quieren los Amigos de los Museos?" fueron animadas por los delegados de numerosas delegaciones nacionales, particularmente las de Argentina, Australia, Bélgica, Canadá, Estados Unidos, Francia, Grecia, Italia y el Reino Unido. De las discusiones surgió claramente que los Amigos pueden y deben contribuir a que los museos acojan de la mejor manera posible a los usuarios.

Desde un punto de vista práctico, los museos deben cumplir cuatro funciones: las tres primeras consisten en acopiar, conservar y clasificar. La cuarta es comunicar, y es justamente en ese proceso que a los Amigos de los Museos les incumbe una responsabilidad de especial importancia.

Como todos sabemos, las nuevas tecnologías de comunicación electrónica están revolucionando muchas actividades museográficas y en algunos lugares los Amigos han reflexionado ya sobre la manera en que pueden apoyar y acelerar los cambios necesarios a ese nivel. La comunicación interna puede mejorarse mediante nuevos sistemas de almacenamiento de la información, como el establecimiento de una catalogación interconectable, lo cual facilita el acceso a la información y amplía su distribución. Cabe señalar también que no es demasiado prematuro considerar seriamente la utilización de la holografía en la documentación de los materiales del patrimonio. No podemos seguir reuniendo y conservándolo todo, en cambio sí podemos registrar y restituir una inmensa cantidad de información y de imágenes. Sin embargo, ¿qué sucede con la comunicación

externa? Ciertamente es conveniente e incluso indispensable por razones presupuestarias hacer *entrar* a los visitantes al museo, pero el costo de la implosión antes mencionada no cesa de acrecentarse.

Se habló mucho menos del proceso contrario, la explosión. Durante años se ha hablado de los "museos sin muros" y de llevar a la calle lo que guardan en su interior. Mucho se ha hecho ya en este sentido mediante publicaciones, fotografías y reproducciones, pero mucho más se podría hacer con materiales audiovisuales, a fin de que cada uno pueda descubrir en su casa y en el momento más adecuado lo que nosotros estamos tratando de conservar y las razones por las cuales lo hacemos. Las nuevas tecnologías de comunicación ofrecen muchas posibilidades para poner esa riqueza a disposición de todos, por encima de toda barrera social, política y lingüística, y las asociaciones de Amigos tienen gran necesidad de miembros que conozcan esas técnicas, para contribuir así a este esfuerzo de vulgarización. La tarea más difícil que tenemos ante nosotros es hacer que las cuestiones relativas a la conservación del patrimonio se conviertan en una preocupación central y ya no marginal a los ojos de la opinión pública, los planificadores y los organismos de financiación. Como nos recordara un congresista argentino, la mejor protección para las colecciones radica en la conciencia que el público tiene de su valor.

Para concluir este informe, citamos las palabras de Vincent Tovell: "¿Por qué, más allá de la fugaz satisfacción que nos depara nuestro trabajo, nos resultan tan apremiantes estas cuestiones? Permítaseme una respuesta personal. A doce años apenas del año 2000, bien podríamos preguntarnos cuál es, entre todos los millones de imágenes que hemos acumulado en nuestra mente a lo largo de nuestra vida, la que para nosotros resume con mayor intensidad la experiencia del siglo XX. Cada uno de nosotros dará, evidentemente, una respuesta diferente, para unos será una imagen maravillosa, para otros horripilante. Para mí es esa bola de mármol verdeazul que rueda en lo infinito del espacio —la Tierra vista desde la Luna—, ya que ella me recuerda el antiguo mandamiento que nos insta a todos a velar de manera responsable por la vida sobre el planeta, por el mundo de la naturaleza y de la historia. El gobierno de Ontario, que albergó nuestro congreso, reexamina actualmente su política del patrimonio y acaba de publicar un documento de trabajo para lanzar un gran de-

bate público. Un pasaje de este documento resume bien algunas cuestiones fundamentales. Los nuevos métodos de colecta, organización y control de la información están trastornando nuestra vida cotidiana. ¿Quién ha de decidir y controlar la información que almacenamos y quién ha de tener acceso a ella? ¿Dónde y cómo? Estas cuestiones están en el meollo de nuestra vida social y política y resultan particularmente pertinentes en el campo de las decisiones que se refieren a lo que llamamos 'patrimonio'. Nuestro patrimonio está entre nosotros de múltiples maneras: en la naturaleza que nos rodea y en el orden humano. Parte de él sigue siendo inmaterial, tácitamente depositado en nuestra mente y nuestro corazón: son nuestras costumbres y tradiciones, nuestros hábitos y ritos. Sin embargo, una parte cada vez mayor de este patrimonio se encuentra conservada como un objeto tangible: una foto, un disco, una imagen, una obra de arte, un espécimen, y su cuidado e interpretación se han convertido en una responsabilidad cada vez más desconcertante. El conocimiento necesario para la información y la orientación de que depende ahora nuestra frágil civilización se encuentra repartido en muchos lugares y bajo diversas formas, almacenado en microimpulsiones en archivos electrónicos, en forma de obras de arte, en las grabaciones de cuentos populares, en las colecciones de los museos de historia natural, en las catedrales o en las hileras de casas antiguas, en los restos arqueológicos, sin olvidar el mensaje silencioso de los ríos, de los fósiles escondidos en los parques naturales, de ese mundo verde de donde venimos. Este legado, vivo o muerto, debe ser apreciado en su justo valor y juiciosamente conservado en un orden correcto, de modo que permita su uso posterior y su interpretación y reinterpretación, a medida que los vayamos enriqueciendo cada día más. Si no lo hacemos, nos convertiremos, en el mejor de los casos, en amnésicos impotentes... Ese legado es la fuente de todo nuestro saber, la inspiración de todos nuestros juicios, el detonante de toda nuestra vitalidad intelectual y espiritual y de nuestra capacidad de adaptación y renovación."

Fue Christian Pattyn, jefe de la misión de acondicionamiento del Musée des Plans Reliefs à l'Hotel des Invalides, quien dijo: "El museo de mañana será poético o no será". ■

- ALBANIA: "Ndermarrja e perhapjes se librit", TIRANA.  
ALEMANNIA (Rep. Fed. de.): UNO-Verlag, Simrockstrasse 23, D-5300 Bonn 1, S. Karger GmbH, Karger Buchhandlung, Angerhofstrasse 9, Postfach 2, D-8034 GERMERING/MÜNCHEN. "El Correo" (ediciones alemana, inglesa, española y francesa): M. Herber Baum, Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Bealstrasse 57, 5300 Bonn 3. Para los mapas científicos: Geo Center, Postfach 800830, 7000 STUTTGART 80, Honigwiesenstrasse 25.  
ANGOLA: Casa Progresso/Seccao Angola Media, Calçada de Gregorio Ferreira 30, C.P. 10510, LUANDA BG; Distribuidora Livros e Publicações, Caixa Postal 2848, LUANDA.  
ANTILLAS NEERLANDESAS: Van Dorp Eddine N.V., P.O. Box 200, WILLEMSTAD (Curacao, N.A.).  
ARABIA SAUDITA: Dar Al-Watan for Publishing and Information, Olaya Main Street, Ibrahim Bin Sulaym Building, P.O. Box 3310, RIYADH.  
ARGELIA: ENAL, 3 Bd Zirout Youcef, ALGER. *Revistas solamente: ENAMEP*, 20, rue de la Liberté, ALGER.  
ARGENTINA: Librería El Correo de la Unesco, EDILYR S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.  
AUSTRALIA: Libros: Educational Supplies Pty., Ltd., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. *Publicaciones periódicas*: Dominic Pty., Ltd., Subscriptions Dept., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. *Subdepósito*: United Nations Association of Australia, Victorian Division, 328 Flinders Street, MELBOURNE 3000. Hunter Publications, 58A Gripps Street, Collingwood, VICTORIA 3066.  
AUSTRIA: Gerold and Co., Graben 31, A-1011 WIEN.  
BAHRAIN: United Schools International, P.O. Box 726, BAHRAIN; The Arabian Agencies & Distributing Co., Al Mutanabi Street, P.O. Box 156, MANAMA.  
BANGLADESH: Karim International, B.P.O. Box n.º 2141, 64/1 Manipuri Para, Teigan, Farmgate, DHAKA.  
BARBADOS: University of the West Indies Bookshop, Cave Hill Campus, P.O. Box 64, BRIDGETOWN.  
BÉLGICA: Jean De Lannoy, 202, avenue du Roi, 1060 BRUXELLES.  
BENIN: (Rep. Pop.): Librairie Nationale, B.P. 294, PORTO NOVO; ETS. Kouidjo G.-Joseph, B.P. 1530, COTONOU. Librairie Notre-Dame, B.P. 307, COTONOU.  
BIRMANIA: Trade Corporation n.º (9), 550-552 Merchant-Street, RANGOON.  
BOLIVIA: Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, Mercado 1315, LA PAZ. Av. de las Heroínas 3712, casilla postal 450, COCHABAMBA.  
BOTSWANA: Botswana Book Centre, P.O. Box 91, GABORONE.  
BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, caixa postal 9.052-ZC-05, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ) 2000. Libros: Imagen Latinoamericana, Av. Paulista 750, 1 andar, Caixa postal 30455, SÃO PAULO CEP 01051.  
BULGARIA: Hemus, Kantora Literatura, Bd. Rousky 6, SOFIA.  
BURKINA FASO: Librairie Artie, B.P. 64, OUAGADOUGOU; Librairie catholique «Jeunesse d'Afrique», OUAGADOUGOU.  
CABO VERDE: Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.  
CANADA: Renouf Publishing Company Ltd./Editions Renouf Ltée, 1294 Algoma Road, OTTAWA, Ont. K1B 3W8 (Librerías: 61 rue Sparks St., OTTAWA y 211 rue Yonge St., TORONTO. Oficina de ventas: 7575 Trans Canada Hwy. Ste. 305, St. Laurent QUEBEC H4T 1V6.)  
COLOMBIA: Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), Carrera 3A, n.º 18-24, BOGOTÁ; Libros: Librería Buchholz Galería, Calle 59, n.º 13-13, apartado aéreo 53750, BOGOTÁ.  
COMORES: (República Federal Islámica): Librairie Masiwa, 4, rue Ahmed Djoumoi, B.P. 124, MORONI.  
CONGO: Librairie Maison de la Presse, B.P. 2150 BRAZZAVILLE. Les Librairies Populaires, B.P. 577, BRAZZAVILLE; Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, BRAZZAVILLE.  
COSTA DE MARFIL: Librairies des Presses de l'Unesco, Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, B.P. 2871, ABIDJAN; Le Centre d'Édition et de Diffusion Africaines (CEDA), 04 B.P. 541, ABIDJAN 04 Plateau.  
COSTA RICA: Libros: Cooperativa del libro, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Fazio, San Pedro Montes de Oca, SAN JOSÉ. *Revistas*: Librería Trosos S.A., apartado 1313, SAN JOSÉ.  
CUBA: Ediciones Cubanas, O'Reilly n.º 407, LA HABANA.  
CHECOSLOVAQUIA: SNLT, Spalena 51, 113-2, PRAHA 1, (*Exposición permanente*); Artia, Ve Smeckach 30, P.O. Box 790, 111-27 PRAHA 1. *Unicamente para Eslovaquia*: Alfa Verlag, Publishers, Hurbanovo, nam. 6, 893 31, BRATISLAVA. *Para El Correo*: PNS-UED, Jindriská 14 PRAHA 1.  
CHILE: Editorial Universitaria S.A. Departamento de Importaciones, M. Luisa Santander 0447, casilla 10220, SANTIAGO; Editorial "Andrés Bello", Av. R. Lyon 946, casilla 4256, SANTIAGO. DIPUBLIC, Antonio Varas 671, 2º Piso, Casilla 14364, Correo 21, SANTIAGO.  
CHINA: China National Publications Import and Export Corporation, P.O. Box 88, BEIJING.  
CHIPRE: "MAM" Archbishop Makarios 3rd Avenue. P.O. Box 1722, NICOSIA.  
DINAMARCA: Munskgaard Export and Subscription Service, 35 Nørre Sygade, DK-1370 KØBENHAVN K.  
ECUADOR: Libros: Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QUITO. *Revistas*: Dinacur Cia. Ltda, Santa Prisca n.º 296 y Pasaje San Luis, Ofic. 101-102, Casilla 112-B, QUITO.  
EGIPTO: Unesco Publications Centre, I Talaat Harb Street, CAIRO.  
EMIRATOS ARABES UNIDOS: Maktabat al Maktaba, P.O. Box 15408, Al Ain, ABU DHABI.  
ESPAÑA: Mundi Prensa Libros, S.A., Castelló 37, apartado 1223, Madrid-I; Ediciones Liber, apartado 17, Magdalena 8, ONDÁRROA (Vizcaya); Donaire, Ronda de Outeiro 20, apartado de correos 341, LA CORUÑA; Librería Castellis, Ronda Universidad 13 y 15, BARCELONA 7.  
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Berman-Unipub, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391.  
ETIOPIA: Ethiopian National Agency for Unesco, P.O. Box 2996, ADDIS ABEBA.  
FILIPINAS: National Book Store Inc., 701 Rizal Avenue, MANILA.  
FINLANDIA: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu I, 00101 HELSINKI 10; Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvaaranranta 2, 01640 VANTAA 64.  
FRANCIA: Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenay, 75700 PARIS. *Revistas*: Unesco, CPD/IV, 1 rue Miollis, 75015 PARIS.  
GABÓN: Librairies Sogalivre, LIBREVILLE, PORT-GENTIL y FRANCEVILLE; Librairie Hachette, B.P. 3923, LIBREVILLE.  
GHANA: Libros: Presbyterian Bookshop Depot Ltd., P.O. Box 195, ACCRA; Ghana Book Suppliers Ltd., P.O. Box 7869, ACCRA. The University Bookshop of Cape Coast; The University Bookshop of Legon, P.O. Box 1, LEGON. *Revistas*: Fides Enterprises, P.O. Box 14129, ACCRA.  
GRECIA: Librairies H. Kauffmann, 28, rue du Stade, ATHENS; Librairie Eleftheroudakis, Nikkis 4, ATHENS; John Mihalopoulos & Son S.A., 75, Hermou Street, P.O. Box 73, THESSALONIKI; Greek National Commission for Unesco, 3, rue Akadimias, ATHENS.  
GUADALUPE: Librairies Carnot, 59, rue Barbès, 97100 POINTE-A-PITRE.  
GUATEMALA: Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3.ª avenida 13-30, zona 1, apartado postal 244, GUATEMALA.  
GUINEA: Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B.P. 964, CONAKRY.  
GUINEA-BISSAU: Instituto Nacional do Livro e do Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingos Ramos n.º 10-A, B.P. 104, BISSAU.  
HAITI: Librairie «A la Caravelle», 26, rue Roux, B.P. 111, PORT-AU-PRINCE.  
HONDURAS: Librería Navarro, 2.ª avenida n.º 201, Gomayaguatela, TECUGIGALPA.  
HONG KONG: Federal Publications (HK) Ltd., 2D Frend Centre, 68 Sung Wong Toi Road, Tokwawan KOWLOON; Swindon Book Co., 13-15, Lock Road, KOWLOON. Hong Kong Government Information Services, Publication Section, Baskerville House, 22 Ice House Street, HONG KONG.  
HUNGRÍA: Kultúra-Buchimport-Abt, P.O.B. 149-H-1389, BUDAPEST 62.  
INDIA: Orient Longman Ltd.: Kamani Marg, Ballard Estate, BOMBAY 400038; 17 Chittaran Avenue, CALCUTTA 13; 36a Anna Salai, Mount Road, MADRAS 2; 5-9-41/1 Bashir Bagh, HYDERABAD 500001 (AP); 80/1 Mahatma Gandhi Road, BANGALORE 560001; 3-5-820 Hyderguda, HYDERABAD 500001. *Subdepósito*: Oxford Book and Stationery Co., 17 Park Street, CALCUTTA 700016 y Scindia House, NEW DELHI 110001; Publications Unit, Ministry of Education and Culture, Ex. AFO Hutments, Dr. Rajendra Prasad Road, NEW DELHI 110001; UBS Publishers' Distributors Ltd, 5 Ansari Road, P.O. Box 7015; NEW DELHI 110002.  
INDONESIA: Bhartara Publishers and Bookellers, 29/Jl. Oto Iskandardinata III, YAKARTA; Indira P.T., 37/Jl. Dr. Sam Ratulangi, YAKARTA PUSAT.  
IRÁN: Commission nationale iranienne pour l'Unesco, 1188 Enghelab Avenue, Rostam Give Building, P.O. Box 11365-4498, 13158 TEHRAN.  
IRLANDA: Libros: TDC Publishers, 11 North Frederick Street, DUBLIN 7. *Revistas*: Educational Co. of Ireland, P.O. Box 43A, Walkinstown, DUBLIN 12.  
ISLANDIA: Snæbjörn Jonsson & Co., H.F. Hafnarstraeti 9, REYKJAVIK.  
ISRAEL: A.B.C. Bookstore Ltd., P.O. Box 1283, 71 Allenby Road, TEL AVIV 61000. ABC Bookstore Ltd., P.O. Box 1283, 71 Allenby Rd., TEL AVIV 61000.  
ITALIA: LICOSA (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), via Lammarmora 45, casella postale 552, 50121 FIRENZE y Via Bartolini 29, 20155 MILANO; FAO Bookshop, Via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA.  
JAMAHIRIYA ARABE LIBIA: General Establishment for Publishing Distribution and Advertising, Souf Al Mahmoudi Street, P.O. Box 959, TRIPOLI.  
JAMAICA: University of the West Indies Bookshop, Mona, KINGSTON. 7. *Revistas*: Sangster's Book Stores, P.O. Box 366, KINGSTON.  
JAPÓN: Eastern Book Service Inc., 37-3 Hongō 3-chome, Bunkyo-ku, TOKYO 113.  
JORDANIA: Jordan Distribution Agency, P.O. Box 375, AMMAN.  
KENYA: East African Publishing House, P.O. Box 30571, NAIROBI; Africa Book Services Ltd., Quran House, Mfangano Street, P.O. Box 45245, NAIROBI.  
KUWAIT: The Kuwait Bookshop, P.O. Box 2942, Thunayan Al Ghanem Building, KUWAIT. *Revistas*: Farajalla Press Agency, Box Safar 4541, KUWAIT.  
LESOTHO: Mazonod Book Centre, P.O. 39, MAZENOD.  
LIBANO: Librairies Antoine, A. Naouf et Frères, B.P. 656, BEYROUTH.  
LIBERIA: Cole & Yancy Bookshops, P.O. Box 286, MONROVIA; National Bookstore, Mechlin and Carey Streets, P.O. Box 590, MONROVIA.  
LUXEMBURGO: Libros: Librairie Paul Bruck, 22, Grand-Rue, LUXEMBOURG. *Revistas*: Messageries Paul Kraus, B.P. 2022, LUXEMBOURG.  
MADAGASCAR: Commission nationale de la République démocratique de Madagascar pour l'Unesco, B.P. 331, ANTANANARIVO.  
MALASIA: University of Malaya Co-operative Bookshop, KUALA LUMPUR 22-11.  
MALAWI: Malawi Book Service, Head Office, P.O. Box 30044, Chichiri, BLANTYRE 3.  
MALI: Librairie populaire du Mali, B.P. 28, BAMAKO.  
MALTA: Sapientias, 26 Republic Street, VALETTA.  
MARRUECOS: Librairie "Aux belles images", 281 Ave. Mohammed V, RABAT; Librairie des Ecoles, 12 av. Hassan-II, CASABLANCA; Société chrétienne de distribution et de presse SOCHEPRESS, angle rues de Dinant et St-Saëns, B.P. 13683, CASABLANCA 05.  
MARTINICA: Hatier Martinique, 32, rue Schoelcher, B.P. 188, 97202 FORT-DE-FRANCE.  
MAURICIO: Nalanda Co. Ltd., 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.  
MAURITANIA: GRA.LI.CO.MA, 1, rue du Souk X, avenue Kennedy, NOUAKCHOTT.  
MÉXICO: Librería «El Correo de la Unesco», Actipán 66 (Insurgentes/Manacar), Colonia del Valle, MÉXICO 12, D.F., apartado postal 61-164, 06600 MÉXICO D.F.  
MÓNACO: British Library, 30, boulevard des Moulins, MONTE-CARLO.  
MOZAMBIQUE: Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), avenida 24 de Julho, 1921, r/d 1.ª andar, MAPUTO.  
NEPAL: Sajah Prakashan, Polchowk, KATHMANDU.  
NICARAGUA: Librería Cultural Nicaraguense, calle 15 de Septiembre y avenida Bolívar, apartado 807, MANAGUA; Librería de la Universidad Centroamericana, apartado 69, MANAGUA.  
NÍGER: Librairie Mauclet, B.P. 868, NIAMEY.  
NIGERIA: The University Bookshop of Ife; The University Bookshop of Ibadan, P.O. Box 286, IBADAN. The University Bookshop of Nsuka. The University Bookshop of Lagos. The Ahmadu Bello University Bookshop of Zaria.  
NORUEGA: Tanum-Karl Johan, P.O. Box 1177 Sentrum-0107
- OSLO 1. Akademika A/S, Universitetsbokhandel, P.O. Box 84, Blindern, 0314 OSLO 3, A/S Narvesens Litteraturjeneste, Box 6125, Etterstad NO602, OSLO 6.  
NUEVA ZELANDIA: Government Printing Office bookshops: P.O. Box 14277, Kilbirnie, WELLINGTON.  
PAÍSES BAJOS: Libros: Keesing Boeken B.V., Hogehilweg 13, 1101 CB AMSTERDAM, Postbus 1118, 1000 BC, AMSTERDAM. *Revistas*: Faxon-Europe, P.O. Box 197, 1000 AD AMSTERDAM.  
PAKISTÁN: Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-Azam, P.O. Box 729, LAHORE 3. Unesco Publications Centre, Regional Office for Book Development in Asia and the Pacific (ROBDAP), 39 Delhi Housing Society, P.O. Box 8950, KARACHI 29.  
PANAMÁ: Distribuidora Cultural Internacional, Apartado 7571, Zona 5, PANAMÁ.  
PERÚ: Librería Studium, Plaza Francia 1164, Apartado 2139, LIMA; Librería La Familia, Pasaje Peñafloza 112, apartado 4199, LIMA.  
POLONIA: Ars Polona-Ruch, Pralkowskie Przedmiescie 7, 00-068 WARSZAWA. Orpan-Import, Krakulsky, 00-901 WARSZAWA.  
PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1117 LISBOA CEDEX.  
REINO UNIDO: HMSO, P.O. Box 276, LONDON SW8 5DT; Government bookshops; LONDON, BELFAST, BIRMINGHAM, BRISTOL, EDINBURGH, MANCHESTER; Third World Publications, 151 Stratford Road, BIRMINGHAM B11 1RD. *Para los mapas científicos*: McCarra Ltd., 122 Kings Cross Road, LONDON WC1X 9 DS.  
REPÚBLICA ARABE SIRIA: Librairie Sayegh, immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, DAMAS.  
REPÚBLICA DE COREA: Korean National Commission for Unesco, P.O. Box Central 64, SEOUL.  
REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA: Librerías internacionales o Buchexport, Leninstrasse 16, 7010 LEIPZIG.  
REPÚBLICA DEMOCRÁTICA POPULAR DEL YEMEN: 14th October Corporation, P.O. Box 4227, ADEN.  
REPÚBLICA DOMINICANA: Librería Blasco, avenida Bolívar n.º 402, esq. Hermanos Deligne, SANTO DOMINGO.  
REPÚBLICA UNIDA DEL CAMERÚN: Le secrétaire général de la Commission nationale de la République fédérale du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDE; Centre de diffusion du livre camerounais, B.P. 338, DOUALA; Librairie des éditions Clé, B.P. 1600, YAOUNDE; Librairie Saint-Paul, B.P. 763, YAOUNDE; Buna Kor & Co., Librairie Bilingue, Mvog-Ada, B.P. 727, YAOUNDE. Librairie Hermès Memento, Face CHU Melan, B.P. 2537, YAOUNDE.  
REPÚBLICA UNIDA DE TANZANÍA: Dar-es-Salaam Bookshop, P.O. Box 9030, DAR-ES-SALAAM.  
RUMANIA: ARTEXIM, Export/Import, Piata Scientiei n.º 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCARESTI.  
SENEGAL: Unesco, Bureau régional pour l'Afrique (BREDIA), 12, avenue du Roume, B.P. 3311, DAKAR; Librairie des 4 vents, 91, rue Blanchot, av. Georges-Pompidou, B.P. 1820, DAKAR; Librairie Clairifrance, B.P. 2005, DAKAR; Les Nouvelles Éditions Africaines, 10 rue Amadou-Hassan-Ndoye, B.P. 260, DAKAR.  
SEYCHELLES: New Service Ltd., Kingstare Bookshop, P.O. Box 131, MAHÉ; National Bookshop, P.O. Box 48, MAHÉ.  
SIERRA LEONA: Fourrah Bay, Njala University and Sierra Leone Diocesan Bookshops, FREETOWN.  
SINGAPUR: Righteous Enterprises, P.O. Box 652, Kallang Basin Post Office, SINGAPORE 9133.  
SOMALIA: Modern Bookshop and General, P.O. Box 951, MOGA-DISCIO.  
SRI LANKA: Lake House Bookshop, Sir Chittampalam Gardiner Mawata, P.O. Box 244, COLOMBO 2.  
SUDÁN: Al Bashir Bookshop, P.O. Box 1118, KHARTOUM.  
SUECIA: A/B.C. E. Fritzes Høgl, Hovbokhandel, Regeeringsgatan 12, Box 16356, 103 27 STOCKHOLM. *Publicaciones periódicas*: Wennergren-Williams AB, Box 30004, S-104 25 STOCKHOLM. Es- selte Tidkskriftcentralen, Gamla Brogatan 26, Box 62, 101 20 STOCKHOLM. *Para "El correo"*: Svenska FN-Forbundet, Skolgården 2, Box 15050, 104 65 STOCKHOLM.  
SUIZA: Europa Verlag, Rämistrasse 5, CH-8024 ZÜRICH; Librairies Payot en GENEVE, LAUSANNE, BÂLE, BERNE, VEVEY, MONTREUX, NEUCHÂTEL, ZÜRICH.  
SURINAME: Suriname National Commission for Unesco, P.O. Box 2943, PARAMARIBO.  
TAILANDIA: Nibondh and Co. Ltd., 40-42 Charroen Krung Road, Siyag Phaya Sri., P.O. Box 402, BANGKOK; Sukspan Panit, Mansion 9, Rajdamnern Avenue, BANGKOK; Sukkit Siam Company, 1715 Rama IV Road, BANGKOK. ROEAP, P.O. Box 1425, BANGKOK 10500.  
TCHAD: Librairies Absounout, 24, av. Ch.-de-Gaulle, B.P. 338, N'DJAMÉNA.  
TOGO: Librairie évangélique, B.P. 378, LOMÉ; Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164, LOMÉ; Librairie universitaire, B.P. 3481, LOMÉ; Les Nouvelles Éditions Africaines, 239, boulevard Circulaire, B.P. 4862, LOMÉ.  
TRINIDAD Y TABAGO: National Commission for Unesco, 18 Ale- yandre Street, St. Clair, TRINIDAD W.1.  
TÚNEZ: Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.  
TURQUÍA: Haset Kitapevi A.S., Istiklal Caddesi, n.º 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, ISTANBUL.  
UGANDA: Uganda Bookshop, P.O. Box 7145, KAMPALA.  
URSS: v/o Mezhdunarodnaja Kniga, Ul. Dimitrova 39, MOSKVA 113095.  
URUGUAY: Ediciones Trecho, S.A., Maldonado 1092, MONTEVIDEVO.  
VENEZUELA: Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edif. Galipán, apartado 60337, CARACAS, 1060-A; DILAE C.A., Alfa- dí Ediciones S.A., Avenida Los Mangos, Las Delicias, Apartado 50304, Sabana Grande, CARACAS; Elite C.A., La Gran Avenida - Plaza Venezuela, Residencias Caroni, Locales 3 y 4, CARACAS. CRESALC, apartado postal 72090, Edificio "Asovnícar", Av. Los Chorros cruce calle Acuaducto Altos de Sebucán, CARACAS 1060A.  
YUGOSLAVIA: Nolit, Terazije 13/VIII, 11000 BEGRAD; Cancar- jeva Založba, Zopitarjeva n.º 2, 6100 LJUBLJANA; Mladost, Ilica 30/II, ZAGREB. *Revistas*: Jugoslavena Kniga, P.O. Box 36, YU 11001 BEGRAD.  
ZAIRE: SOCEDI, B.P. 165-69, KINSHASA. Commission nationale zaïroise pour l'Unesco, Commissariat d'État chargé de l'éducation nationale, B.P. 32, KINSHASA.  
ZAMBIA: National Educational Distribution Co. of Zambia Ltd., P.O. Box 2664, LUSAKA.  
ZIMBABWE: Textbook Sales (PVT) Ltd., 67 Union Avenue, HARARE.