

*Museum
Internacional*

No 177 (Vol XLV, n° 1, 1993)

Museos de la guerra y la paz



ROBADO

Busto romano masculino, robado del Salisbury and South Wiltshire Museum (Reino Unido) en abril de 1992. Esculpido en piedra, el busto mide aproximadamente 34 cm de altura y 24 × 13 cm de base. Es posible que en él se encuentre, escrita con tinta negra, la inscripción «45/1968» y/o «Sutton Mandeville».

Foto: cortesía de Trace Publications Ltd, Plymouth, Reino Unido.

<i>Editorial</i>	3	
<i>Documento especial: museos de la guerra y la paz</i>	4	Museos de la paz: pasado, presente y futuro <i>Terence Duffy</i>
	9	El Museo de la Paz de Chicago <i>Marianne Philbin et Peter Ratajczak</i>
	14	El espíritu de Hiroshima <i>Yoshitaka Kawamoto</i>
	17	Testimonio de ultratumba
	19	El Museo de la Guerra de Atenas <i>Nicholas Cholevas</i>
	21	El Memorial de Caen: un museo de la paz <i>Claude Quétel</i>
	25	El monumento invisible
	26	Sachsenhausen: un museo mal concebido <i>Roger Bordage</i>
	32	Auschwitz: el más extraño de los museos <i>Stefan Wilkanowicz</i>
	37	Un mundo de víctimas <i>Yucki Goeldlin et Michel Goeldlin</i>
	42	El hospital subterráneo alemán de Jersey: un museo singular <i>Audrey Fairclough</i>
	45	Guerra, patrimonio y acción normativa <i>Lyndel V. Prott</i>

<i>Restauración</i>	49	Un museo al servicio de los museos: el Museo de Aquitania <i>Brigitte Derion et Chantal Orgogozo</i>
<i>Deontología</i>	53	Un código de ética para los museos de los Estados Unidos de América <i>Robert R. Macdonald</i>
<i>Perfil</i>	57	Revitalización del Museo Aldeano de Dar es Salaam <i>Fidelis T. Masao</i>

<i>Secciones</i>	60	Libros en el estante
	61	Noticias de la profesión

Los lugares que fueron escenario de las guerras más feroces de la humanidad, de las playas de Normandía a los campos de concentración de Sachsenhausen y Auschwitz, pasando por la ciudad de Hiroshima, han sido transformados en museos del recuerdo y la reconciliación. Junto a ellos ha surgido una nueva generación de museos que presentan una dinámica de la paz a través del arte y ponen de manifiesto el poder los artistas para despertar la conciencia pública en torno al concepto de paz. Este número aspira a mostrar los distintos métodos utilizados en el mundo de los museos para llamar la atención sobre ese aspecto fundamental de la condición humana. Los museos están investigando el «cómo» y el «por qué» de la guerra y la paz, mediante la organización de exposiciones permanentes o temporales y la protección de sitios históricos, llevando así a los visitantes a un proceso activo de interrogación y reflexión. Si, como decía el difunto senador de los Estados Unidos de América, Hiram Johnson, «la primera víctima de las guerras es la verdad», es menester afirmar que son cada vez más los museos que se dedican a resucitar esa verdad y someterla al juicio del público.

En el interior de la portada aparece una nueva sección que aborda el tema de los objetos robados en museos de todo el mundo. Con ella se pretende poner de manifiesto el esfuerzo permanente de la UNESCO por combatir el tráfico ilícito de obras de arte y recordar a los lectores que ningún objeto ni museo está garantizado contra este riesgo. Según los cálculos de la Interpol, la proporción de objetos recuperados asciende a un 3 %, mientras que el comercio ilegal no deja de aumentar cada año. En futuras ediciones de esta revista analizaremos este problema de manera más detallada; mientras tanto, la sección «Noticias de la profesión» facilita información sobre una serie de servicios creados para localizar los objetos robados.

Por último, los lectores notarán que nuestra revista se titula ahora *Museum Internacional*, cambio que corresponde con mayor exactitud tanto a su temática como a su público.

M. L.

Museos de la paz: pasado, presente y futuro

Terence Duffy

*«Que la guerra ceda el paso a la paz,
y los laureles a los himnos gozosos.»¹*

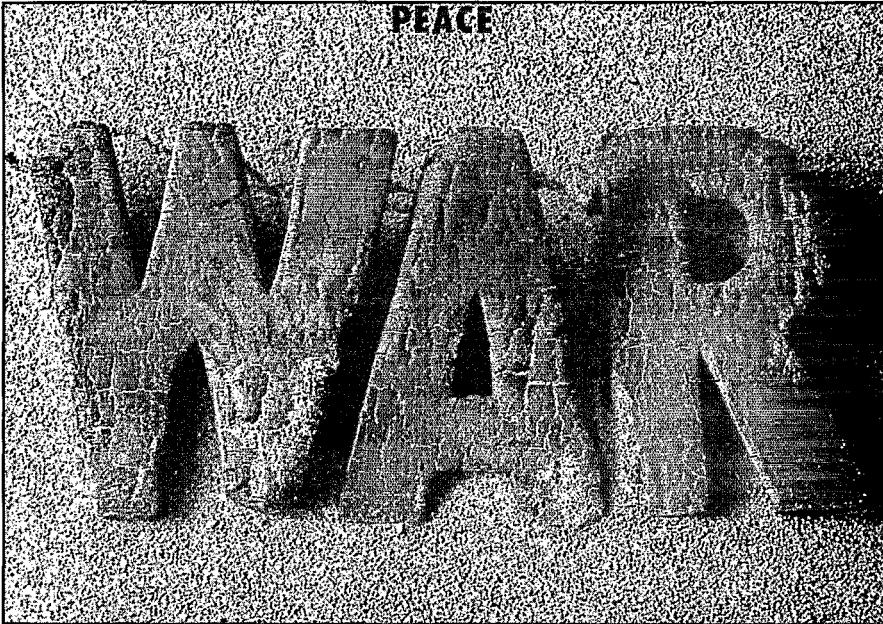
¿Qué es un museo de la paz? Partiendo de esta pregunta, Terence Duffy narra la trayectoria de una idea que ha cobrado nueva fuerza en el mundo de la museología. El autor es profesor de estudios sobre la paz y los conflictos en la Universidad de Ulster, Magee College, Irlanda del Norte, y director del Proyecto del Museo de la Paz de ese país. Se interesa especialmente en el proceso de construcción de la paz a través de la cultura y en la problemática de los derechos humanos y la paz, temas que ha desarrollado en muchas publicaciones. El Sr. Duffy es editor de Peace Education in Ireland, publicado en 1992 por el Instituto Irlandés de la Paz.

A menudo me preguntan sin ambages: «¿Qué es exactamente un museo de la paz?» Es difícil dar una respuesta sucinta. Los orígenes de esta orientación del mundo museológico son complejos y los tipos de instituciones que pueden registrarse bajo el concepto de «museo de la paz» son diversos. Sin embargo, uno de los puntos comunes a estas instituciones es su interés por la educación para la paz por medio del arte. Originada antes de la Primera Guerra Mundial, la idea de que los museos preservarían la historia de la lucha por la paz (no sólo la historia bélica) echó raíces y, a lo largo del siglo, muchos museos han adoptado esa perspectiva. En los últimos veinte años (especialmente en Japón, en Europa y en los Estados Unidos de América), el interés creciente por la idea de museo de la paz ha motivado la apertura de varios museos. En la actualidad, los museos de la paz emergen como una tendencia global en el desarrollo museológico. Producto de esfuerzos estatales y de iniciativas de grupos o individuos, estos museos han intentado explorar la relación entre los conflictos y las artes plásticas, y han procurado actuar como vehículos de educación para la paz, preservando la herencia de la cultura y la construcción de la paz, promoviendo una comprensión más profunda de los orígenes de los conflictos. Tales evoluciones abarcan la preocupación esencial de la UNESCO con miras a promover una «educación para la paz».²

La descripción de conflictos con miras a una «educación para la paz» es una vieja idea que sigue siendo importante para explorar la relación entre las artes plásticas y los conflictos. Las conmemoraciones de la guerra son, en sí, inadecuadas como vehículos educativos. Por lo tanto, y mientras la simbología bélica sea sinónimo de potencia en la memoria de los hombres, es ilusorio esperar que tales

recuerdos unan a la gente y prevengan contra el recurso a la guerra. Por el contrario, nuestro siglo ha sido testigo del aumento del número de museos dedicados al fomento de la paz. Al desarrollarse, la idea no generó una fórmula determinada ni una institución típica. La creación de museos de la paz en ciertos países ha puesto en evidencia tanto las peculiaridades regionales y los factores políticos como las personalidades individuales y los diferentes puntos de vista sobre el tema.

Existen, sin embargo, varios tipos específicos de instituciones. Algunas galerías consideran por decisión propia ser «museos de la paz», mientras que algunas entidades políticas se basan en acontecimientos determinados. En esta última categoría se incluirán los museos que investigan acerca de catástrofes particulares, tales como la guerra nuclear, el genocidio o el holocausto. Vienen después los museos organizados en torno a la naturaleza humanitaria de individuos o grupos. Finalmente, se puede argumentar que cualquier programación de galería puede generar el potencial de un museo de la paz. En este sentido, la idea del museo de la paz está en continua expansión. En suma, existen esencialmente cuatro categorías: museos de la paz propiamente dichos; museos dedicados a acontecimientos particulares (como el Hiroshima's Peace Memorial Museum); museos que constituyen conmemoraciones ejemplares de la paz de acuerdo con el derecho humanitario internacional (como el Museo de la Cruz Roja Internacional y el del Creciente Rojo, ambos en Ginebra) y proyectos de galerías que mientras no maduren no tendrán el potencial para constituirse en museos de la paz.



© Noritoyo Nakamoto

*Paz, de Masaaki Hiromura,
Museo de la Paz del Japón,
Tokio.*

El desarrollo de los museos de la paz

El Palacio de la Paz de la Haya, fundado por Andrew Carnegie a principios de siglo, representa el primer esfuerzo por crear un museo exclusivamente dedicado a la paz. En cierto sentido, éste es un «museo vivo» con pinturas, esculturas y bustos de importantes figuras internacionales. De esta manera, el Palacio de la Paz se centra en la paz demostrando la creciente importancia del derecho internacional. Sin embargo, aparte del Palacio de la Paz, los más antiguos museos de la paz fueron esencialmente museos antibélicos. El primero fue creado por Jean de Bloch en 1902, en Lucerna, Suiza —museo que, paradójicamente, se convirtió pronto en una víctima de la guerra. Un segundo museo, fundado por Ernst Friedrich en Berlín en 1923, fue destruido también por las fuerzas que dirigieron la Segunda Guerra Mundial. El Museo Internacional de la Guerra y de la Paz de

Jean de Bloch funcionó en base a la tesis de que la guerra misma testimonia en contra de la guerra. Sólo dos de sus exposiciones trataron específicamente de la paz: la primera demostraba el costo económico de la guerra; la segunda presentaba los textos de los principales tratados internacionales. Irónicamente, y debido al escaso interés que manifestó por los problemas de la paz *per se*, el museo fue aplaudido al comienzo por los oficiales militares y criticado por el Movimiento por la Paz. En cambio, el Museo de Friedrich tenía una tendencia antibelicista más explícita. Conferencias y debates públicos se organizaron y se convirtieron en planes para crear, dentro del museo, una academia de la paz. Demostrando la realidad de la guerra a través de fotografías de soldados mutilados, Friedrich esperaba que las generaciones jóvenes pudiesen ser educadas en un espíritu antimilitarista. No sorprende que los militares hayan considerado subversivos estos objetivos. Cuando el poder del go-

bierno nazi se fortaleció, el museo fue destruido. Friedrich huyó entonces de Alemania y creó, en Bruselas, el Museo Itinerante de la Paz, que fue saqueado durante la invasión alemana de 1940.

Así, el período de entre guerras no sólo fue testigo del derrumbe de estas iniciativas sino también de la aceptación de la idea de museo de la paz: entre otras iniciativas interesantes, se destaca la exposición «Paz y Liga de Naciones» organizada en la Haya en 1930. Teniendo en cuenta la experiencia de estos precursores, podemos entender el surgimiento de las instituciones modernas basadas en esta tradición. Una de interés particular es el Lindau Peace Museum, fundado en 1976 por el arquitecto Thomas Wechs e inaugurado en 1980 con el apoyo de Pax Christi. Situado en la frontera entre tres países (Austria, Alemania y Suiza), el museo trata la historia del mundo no sólo como una historia de guerras sino también como construcción de la paz. Otro caso ejemplar es el Museo de la Paz de

Chicago, inaugurado en 1981, y «dedicado a explorar la problemática de la guerra y la paz a través de las artes plásticas, escénicas y literarias»; objetivo legitimado por el hecho de que «en los Estados Unidos nunca existió un museo dedicado a suscitar la conciencia pública sobre los problemas inherentes a la construcción de la paz». Entre sus principales exposiciones se cuentan «Da una oportunidad a la paz» (sobre las campañas de artistas de música rock y folk) y «El fuego inolvidable» (dibujos de sobrevivientes de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki). Significativamente, el trabajo del Museo de la Paz de Chicago ha inspirado otros proyectos tales como el Proyecto del Museo de la Paz en Irlanda del Norte, iniciado en 1989. Con miras a preservar el «pasado de la construcción de la paz» en Irlanda del Norte, este proyecto se está llevando a cabo en colaboración con las galerías de arte locales y los centros de reconciliación. El Museo de la Paz de Chicago también ha influido en el destino del Museo Internacional de la Paz, fundado en 1986 en Washington D. C. por Helen Bailey, pero que recientemente abandonó su estatuto de «institución no lucrativa» por falta de fondos.

Museos temáticos

Así como los campos de batalla de Flandes representaron los albores de una nueva era en la ciencia bélica, de la misma manera Hiroshima y Nagasaki asumieron un lugar simbólico en la era nuclear. No es pues sorprendente que la más vasta concentración de edificios y monumentos erigidos a la paz como respuesta a un acontecimiento particular se encuentre en Hiroshima. Un año después del lanzamiento de la bomba atómica, sus habitantes preservaron el área como un sitio de paz y, en el cuarto aniversario (el

6 de agosto de 1949), Hiroshima fue constituida jurídicamente «ciudad memoria de la paz». Sus monumentos incluyen el cenotafio de la bomba atómica (donde viene inscrito el número de víctimas); la Llama de la Paz (que arderá hasta que todas las armas nucleares hayan desaparecido de la tierra) y la cúpula de la bomba atómica. Una campaña más popular aún, y políticamente más radical, distingue al Proyecto del Museo de la Paz de Japón, establecido en Tokio. A fines de 1983, el comité encargado de crear el Museo de la Paz de Japón se constituyó formalmente y emprendió la campaña «Un adoquín para la paz» para erigir un fondo. El museo «expondrá fotografías, presentará películas y realizará otros eventos educativos.

Otras iniciativas de los museos de la paz surgieron en la década de los ochenta como respuesta a acontecimientos políticos. Así, un conjunto museo antibélico/biblioteca de la paz fue creado en Berlín oriental, mientras que en Berlín occidental fueron instalados un modesto museo de la paz y un museo antibélico — todos ellos caracterizados por un fuerte énfasis político. En 1986, en Samarkanda, Uzbekistán, los miembros del club de Amigos «Esperanto» inauguraron el Museo de la Paz y la Solidaridad. En los últimos años, el Museo Nacional de Australia, en Canberra, creó una «colección de la paz» especial que incluye material procedente de los movimientos australianos por la paz y el desarme. En Francia, el Memorial de Caen abrió sus puertas en 1988, en el sitio donde ocurrió una batalla de ochenta días, en 1944. En 1993, un museo de la paz será inaugurado en Verdun, donde se estima que 700.000 soldados franceses y alemanes perdieron la vida durante la Primera Guerra Mundial. Nos anima constatar que, entre los más recientes museos de la



© Arturo Silva

Paz: ¿Alzar el vuelo o caer?
de Tetsuya Ohta, Museo de la Paz
de Japón, Tokio.

paz, se hallan instituciones que simbolizan un cambio positivo en el orden internacional. Entre éstas se encuentran el Museo de la Independencia en Namibia que conmemora la lucha namibiense; el Museo de la Paz de Tashkent, Uzbekistán, que trata de la identidad regional y la cultura en Asia Central y el Proyecto del Museo de la Paz de Japón (ya mencionado), que se articula en torno a un enfoque de la paz más amplio que el de precedentes instituciones del Japón contemporáneo. Constantemente, nuevos candidatos se lanzan con temas tan diversos como los del Museo del Genocidio Camboyano, el Museo Danés sobre las operaciones de las Naciones Unidas para el mantenimiento de la paz y el Museo del Holocausto, en Detroit, Estados Unidos de América.

Museos orientados hacia la acción humanitaria

La tercera categoría de los museos de la paz está dedicada a exaltar el trabajo humanitario. Los dos ejemplos principales de este tipo de institución son los impresionantes Museo de la Cruz Roja Internacional y del Creciente Rojo, en Ginebra, y el Museo Florence Nightingale, en Londres. El museo de Ginebra aspira a cumplir con un doble objetivo: dar a conocer la creación de la Cruz Roja y rendir tributo al espíritu humano tal como se ha

manifestado a lo largo de los siglos. El museo ofrece una presentación panorámica audiovisual de la batalla de Solferino y nos informa acerca del trabajo pionero de Henri Dunant. Las exposiciones incluyen enormes cajas que contienen, en orden alfabético, las fichas establecidas por la Agencia de Prisioneros de Guerra de la Segunda Guerra Mundial. En cambio, el Museo Nightingale es más modesto: se exhiben cuadros, reliquias y se proyecta un documental sobre la vida de Florence Nightingale. La Casa de Ana Frank, en Amsterdam, es un ejemplo más de esta categoría de museos.

Los museos de la paz modernos van más allá de la defensa de un «mensaje antibélico» al proponer un enfoque multifacético que abarca la búsqueda de la paz en el mundo entero. En los últimos años, muchas galerías y museos han preferido dar prioridad a exposiciones en las que la paz es el tema de referencia. Esto suscita por lo menos dos preguntas: ¿Qué necesita una institución para constituirse en museo de la paz? y ¿Cuándo un museo de la paz no logra (o deja de) ser un museo de la paz? La respuesta no es nada sencilla, ya que es necesariamente subjetiva, y objeto de interpretación. La definición de la paz dada por una persona puede ser percibida por otra como propaganda. Esto es particularmente obvio en lo que se refiere a temas sensibles como el holocausto: instituciones como el Yan Vashem

de Israel analizan los hechos en el marco de una problemática política particular. Así, lo que podría fundar la educación para la paz corre el riesgo de ser interpretado como una componente del complicado conflicto árabe-israelí.

Un buen ejemplo de una galería que no se considera museo de la paz, es el Museo Nicholas Roerich, de Nueva York, que preserva la obra del veterano propagandista de la paz. Otro ejemplo es el Museo Alternativa, también de Nueva York, que ha sido uno de los primeros en realizar polémicas exposiciones sobre la problemática de la paz, como su exposición «Belfast/Beirut» de 1990. También son innovadores los esfuerzos del Proyecto del Museo de la Paz de Ulster, que promueve un programa para las obras de arte sobre la paz en las galerías de Irlanda del Norte. Muchas acciones en este sentido se pueden emprender con relativamente pocos recursos.

Un nuevo e interesante proyecto es el del Parque y Laberinto Pradera de la Paz que espera abrir sus puertas en Lincoln, Nebraska, Estados Unidos, en 1993. Este proyecto utiliza los conceptos de cooperación y compromiso internacional en lo que concierne al medio ambiente a través de exposiciones que incluyen temas antibélicos y una «casa ecológica» hecha con materiales reciclados. Puesto que la paz del mundo incluye dos aspectos: proteger a los habitantes del planeta y preservar el planeta mismo, el Proyecto Pradera tiene un enfoque basado en la conciencia sobre el medio ambiente. Es evidente que, después de la espantosa destrucción ecológica provocada por la guerra del Golfo, estas ideas de relaciones estratégicas, alternativamente ecológicas e internacionales, no pueden ser descartadas por ingenuas.

Las metáforas de la pradera (diversidad, cooperación y respeto por las poblaciones autóctonas) pueden conducir a un cambio si la gente que se detiene en estos parques se marcha con ideas nuevas sobre un orden mundial diferente.

En septiembre de 1992, una conferencia internacional sobre museos de la paz fue organizada en la Universidad de Bradford bajo los auspicios del comité «Da una oportunidad a la paz». El comité se ha comprometido a crear un museo nacional de la paz en el Reino Unido. Este evento debería ayudar a estimular el desarrollo de museos de la paz y a divulgar la iniciativa. Los museos de la paz han evolucionado mucho desde la época en que Bloch y Friedrich lanzaron su apasionado mensaje antibelicista —aunque sus impulsos estén todavía presentes en varias instituciones que podríamos considerar como exclusivamente centradas en «la paz». Un indicador más impresionante de los cambios ha sido la capacidad de los museos de la paz para plantear nuevos problemas sobre las acciones extremadamente violentas del mundo de finales del siglo XX. Un buen ejemplo de esta tendencia es la iniciativa de la Pradera con sus visiones futuristas de las catastróficas consecuencias humanas y geográficas de los conflictos. Los museos de la paz nunca han sido indiferentes a su entorno político y social. Esto explica en cierta medida la reticencia frente al trabajo por la paz en diferentes partes del mundo. Desgraciadamente, los museos de la paz encuentran todavía dificultades para lograr «credibilidad» fuera de la comunidad pacifista activa. Por supuesto, el desarrollo presente y futuro de los museos de paz está estrechamente ligado a la *realpolitik* de los asuntos regionales e internacionales. ■

Notas

1. Cicero, *De Officiis*, I, XXII, 82.
2. Recomendación sobre la educación para la comprensión, la cooperación y la paz internacional y la educación sobre derechos humanos y libertades fundamentales (UNESCO, París, 1974).

El Museo de la Paz de Chicago

Marianne Philbin y Peter Ratajczak

El Museo de la Paz de Chicago es citado con frecuencia como un ejemplo de lo que debe ser un museo de la paz contemporáneo: una institución creativa, innovadora. Marianne Philbin, fundadora y ex directora ejecutiva del museo, forma actualmente parte de su Comité de Asesoramiento; Peter Ratajczak, quien comenzó como voluntario en el museo, fue nombrado director en 1990. Ambos explican que, tanto como la guerra, la paz puede ser un concepto artístico dinámico.

Aunque durante muchos años ha sido considerado como una institución excepcional, en realidad (y en cierta medida), el Museo de la Paz de Chicago tiene una finalidad idéntica a la de todos los museos: contribuir a entender y a dar un significado a la experiencia del ser humano, y ayudarnos a comprender el sentido de nuestra vida y del mundo en que vivimos.

Si tal es el propósito primordial de los museos, ¿por qué la idea misma de un museo de la paz es percibida aún hoy como

algo fuera de lo común, que requiere tantas y tantas explicaciones y que incluso, en ciertos casos, hay que defender?

El museo de la paz da una respuesta concreta a una pregunta sencilla: ¿por qué no un museo que celebre la paz y sirva a la vez de contrapeso a los numerosos monumentos conmemorativos de batallas y museos dedicados a la guerra que existen en el mundo? Bajo ese sencillo «¿por qué no?» se encuentra toda una serie de actitudes, emociones y contradicciones que quizás



Inspector médico del ejército: «¡Al fin un soldado perfecto!», Robert Minor, 1916. Una de las caricaturas incluidas en la exposición del Museo de la Paz, «De Daumier a Donnesbury: historietas y caricaturas sobre la guerra y la paz».

Foto: cortesía del Museo de la Paz de Chicago

permitan entender por qué la paz ha sido tan difícil de alcanzar. De hecho, aunque la paz sea una aspiración universal, la predisposición para la guerra tiene raíces culturales muchísimo más profundas.

En los Estados Unidos de América se tiene a veces la impresión de que los niños desarrollan el gusto por la guerra del mismo modo y al mismo tiempo que el gusto por lo dulce, antes de cobrar verdadera conciencia de que existe una alternativa mejor. En sus juegos, el revólver ha borrado la más mínima alusión a Gandhi. Sus superhéroes son guerreros del futuro. Los libros de historia y los títulos de la prensa cotidiana tratan la guerra como la actividad más importante del ser humano, con efectos tan fáciles de medir como nuevos límites territoriales y tan asombrosos como el número de cadáveres hacinados: la guerra es algo activo, dinámico, tecnológico, cataclísmico. ¿Cómo puede competir la paz con todo ello? Vista desde esa perspectiva, la paz no es más que el intervalo entre dos guerras; la ausencia de acción, una situación estática, una época en la que no sucede nada digno de ser mencionado.

Desde su apertura en 1981, el Museo de la Paz de Chicago se ha basado en la premisa de que estas ideas tan generalizadas son, por lo menos, inexactas. Instituciones como ésta nos ayudan a echar luz sobre nuestra propia historia así como sobre nuestro futuro y también a encararlos de otra manera.

Pacifismo y pasividad no son la misma cosa. La paz es algo por lo que hay que trabajar, no algo que se deba esperar suceda por sí mismo. La paz tiene sus propias victorias, sus propios héroes, referencias y artistas. El valor de un Martin Luther King no lo supera ningún guerrero. La elocuencia de un Elie Wiesel no encuentra parangón en ningún hombre de Estado. Tampoco es posible subestimar el

poder de personas como John Heartfield, Kathe Kollwitz, Leon Golub o Barbara Kruger. A su manera, la paz es algo que se logra luchando.

Nadie más indicado que los lectores de *Museum Internacional* para saber cuán importante puede ser el arte para ayudar a la gente a entender mejor el mundo e influir como factor de cambio. Cuando se inauguró el Museo de la Paz de Chicago, fue con la convicción de que nunca antes se había aprovechado plenamente el potencial del arte como medio para sensibilizar a la gente sobre la guerra, la paz y la condición humana.

El museo fue fundado por Mark Rogovin, artista y militante de la región de Chicago, y por Marjorie Craig Benton, quien entonces representaba a los Estados Unidos de América ante la UNICEF. Poco tiempo después, esta idea atractiva y original se plasmó en una floreciente galería de aproximadamente 500 m², que atrae a unos 20.000 visitantes por año.

En 1981, cuando comenzaron las primeras exposiciones, sabíamos perfectamente que no existían otras instituciones en el país que se valieran del arte para impartir una educación para la paz ni que estudiaran, mediante algún otro tipo de actividad, las formas en que el arte puede propiciar el cambio social. En ciertas ocasiones resultaba penoso tener conciencia de ello —como, por ejemplo, cuando unos periodistas desconcertados nos preguntaban si un museo de la paz era un lugar de exposición de viejas insignias de manifestaciones de protesta y piquetes. Pero, en general, ello no hizo sino fortalecer nuestra convicción de lo necesaria que es una institución de esta índole.

Desde hace diez años, el museo presenta en promedio cuatro grandes exposiciones por año, dedicadas a una amplia variedad de temas. Además, el museo posee una colección permanente de objetos

y obras que van de las láminas de Honoré Daumier, del siglo XIX, a la guitarra acústica de John Lennon, pasando por la colección nacional de pancartas artesanales de tela del «Ribbon Project». El impresionante conjunto de exposiciones organizadas por el museo —sobre temas tan variados como el movimiento estadounidense en favor de los derechos civiles, la función de la música popular en las iniciativas destinadas a promover el cambio social, o los efectos que tienen sobre los niños los juguetes de inspiración bélica— recibió una elogiosa acogida por parte de la crítica. Las exposiciones itinerantes han llegado al público de ciudades de varias partes del mundo como Dublín, Bonn o Tokio.

Una de las cosas más entusiasmantes, para quienes durante años hemos trabajado en el Museo de la Paz, ha sido el ser testigos de un auténtico despertar de la conciencia social en el mundo del arte —ya se trate de música popular, cine o artes plásticas— y de un creciente compromiso, tanto por parte de los artistas como de las instituciones, para abordar problemas sociales en sus obras. Huelga decir que el origen de este «arte político» es, con mucho, anterior a 1981, pero lo cierto es que cuando el Museo de la Paz fue inaugurado se contaban pocas exposiciones sobre temas vinculados con la justicia social y pocas exposiciones itinerantes se prestaban, por su contenido, para ser presentadas en el Museo de la Paz de Chicago. A fin de cuentas, quizá esta situación haya sido una buena cosa, ya que no nos quedó más remedio que crear nuestras propias exposiciones. En 1991, el museo recibía (de otros museos, artistas, galerías, profesores, visionarios o militantes) aproximadamente cien propuestas por año para realizar exposiciones que podían ir de una muestra de láminas sobre temas sociales organizada por el Museo de Arte

Moderno, a una exposición de tejidos a cargo de un grupo de refugiadas guatemaltecas.

Por supuesto, el artista cumple desde siempre una función excepcional como crítico social. Incluso en esta era de comunicación de masas y telecomunicaciones, el arte sigue teniendo una voz potente y desempeña una función esencial en la construcción o transformación de la conciencia colectiva en lo que se refiere a problemáticas fundamentales de nuestra época.

En parte por su deseo de sacar a la luz la condición humana, el museo ha sido manejado con una definición amplia de la paz, que abarca justicia social, igualdad, derechos humanos, derechos civiles y conciencia del medio ambiente. Parte de la meta última de los museos de la paz es fomentar el cambio, sensibilizar todavía más a la opinión pública sobre la necesidad de que se instaure la paz y conseguir una mayor participación en las iniciativas destinadas a alcanzarla. Cuando todos los representantes de una cultura comparten las mismas preocupaciones, el cambio puede producirse. Las artes ayudan a definir la conciencia popular y a configurarla.

Algunas de las exposiciones del museo han sido enérgicas declaraciones antibelicistas como por ejemplo «El fuego inolvidable», serie de dibujos de sobrevivientes de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. Esa exposición no sólo ayudó a remodelar la conciencia popular sino que contribuyó a que esa catástrofe, casi incomprendible y tan distante o ajena, cobrara rápidamente significado desde un punto de vista humano. Sobrevivientes que habían permanecido en silencio durante años se dieron a conocer y decidieron lanzar una advertencia que ha calado hondo. Todo empezó cuando, en 1974, un sobreviviente de setenta y siete años de

Foto: cortesía del Museo de la Paz de Chicago



El Dr. Martin Luther King Jr. en compañía de la cantante de música popular Joan Baez, durante una manifestación para los derechos civiles en Grenada, Misisipi, en 1966. Esta es una de las muchas fotografías exhibidas en la exposición especial organizada con ocasión del quinto aniversario del Museo de la Paz.

edad llevó al organismo japonés de tele-difusión un dibujo titulado *6 de agosto de 1945, cerca del puente de Yorozyo* que representaba lo que ese hombre había presenciado mientras buscaba a su único hijo por la ciudad. «Aun hoy no me es posible borrar la escena de mi memoria», dijo al comentar de televisión. «Antes de morir, quería dibujarlo y dejarlo para que los demás supieran.» El dibujo fue presentado en la televisión; otros sobrevivientes comenzaron a enviar dibujos de lo que no podían olvidar. En los primeros tres meses se recibieron más de 900 dibujos; la colección fue creciendo rápidamente: hoy comprende más de 3.000 obras que el Japón considera como parte de su patrimonio. El Museo de la Paz fue el primero en exponer esos dibujos fuera del Japón.

Las actividades de educación para la paz que se llevan a cabo en el museo pueden cobrar diversas formas. En lugar de ser an-

tibelicistas, como «El fuego inolvidable», algunas exposiciones fueron creadas con el fin de presentar imágenes positivas de la paz. «Juguemos limpio» es una exposición práctica e interactiva en la que se utilizan múltiples medios de comunicación para inculcar en los niños, de una manera divertida, los principios elementales de la cooperación, la comunicación y la solución de conflictos. Promovida por padres y maestros preocupados por el creciente nivel de violencia al que los niños están expuestos en la vida cotidiana, «Juguemos limpio» les enseña que, aunque los conflictos en nuestras sociedades sean a veces inevitables, la respuesta violenta no lo es.

«La cinta» (otra exposición), rinde homenaje a las actividades populares pacifistas presentando las pancartas de tela creadas gracias a la iniciativa internacional de ese nombre («Ribbon Project»). Inspiradas por Justine Merritt, una ciudadana de Denver, las pancartas habían sido creadas por personas comunes y corrientes a las que se había preguntado qué era lo que más les importaba en la vida, y lo que les resultaría insoportable saber «perdido para siempre en una guerra o en una catástrofe natural». Como resultado, más de 25.000 personas fabricaron banderolas que ilustraban sus respuestas y la «cinta» por ellas formada —de unos 29 km de largo— fue desplegada al redor del Pentágono durante una manifestación pacifista organizada el día del cuadragésimo aniversario del bombardeo de Hiroshima; así, un símbolo de paz rodeaba uno de guerra.

Por último, con motivo de «Da una oportunidad a la paz», se analizó la función de la música popular como factor de cambio social, remontando a comienzos de siglo en busca de las canciones pacifistas y de protesta. El resultado fue una exposición de objetos tan variados como el manuscrito original de *Sunday, Bloody Sunday*, de

U2, la guitarra de John Lennon e innumerables materiales sobre las contribuciones de Bob Marley, Pete Seeger, Holly Near, Paul Robeson y de cantantes de blues y música popular (folk), entre otros.

Desde su creación, el Museo de la Paz de Chicago ha procurado vincular los vastos temas que estudia con la comunidad en que está inmerso. Por ejemplo, con motivo de una exposición sobre la Declaración Universal de Derechos Humanos, recurrimos a artistas locales para que interpretasen visualmente los treinta artículos del documento. Nuestras exposiciones sobre el Movimiento de Derechos Civiles no se limitaron a las actividades pacíficas del Dr. Martin Luther King en Alabama y Misisipi, sino que también abarcaron lo que sucedía en Chicago en esa misma época.

Pero ya nos hemos referido bastante a las exposiciones. Veamos a continuación lo que sucede con la institución: un promedio de 15.000 a 20.000 visitantes por año acuden al museo y otros 50.000 por año ven las exposiciones itinerantes —de lo cual se deduce que existe un público que, además, es fiel. ¿Por qué, entonces, es tan difícil crear y organizar museos de la paz? y ¿por qué resulta aún más difícil lograr que subsistan? Lo único que podemos hacer es reflexionar sobre nuestra propia experiencia para hallar algunas respuestas. Huelga decir que el dinero fue y sigue siendo un problema. Para decirlo claramente: una institución sin fines de lucro depende para sobrevivir de las contribuciones y la recaudación de fondos no es cosa fácil, especialmente cuando choca con innumerables presunciones, acertadas y erróneas, incluso antes de poder abrir sus puertas.

Aunque las exposiciones han estado centradas deliberadamente en problemas de los años ochenta y noventa —el *apartheid*, la intervención en El Salvador, el medio ambiente, las personas sin vivien-

da, los derechos humanos internacionales, etc.—, tuvimos que soportar inevitables alusiones a la década de «los años sesenta», presunciones en el sentido de que un museo de este tipo debía ser un lugar para antiguos hippies, y absurdos tales como la afirmación —por personas que ni siquiera habían visitado el museo— que lo que éste hacía encajaba en el contexto de aquellos años.

A todo ello se añade la propia palabra «paz». Los comercios y organismos que prestaban apoyo financiero a otras instituciones culturales de la ciudad no se pondrían en comunicación con una institución en cuyo nombre figurara esa palabra. En todos los países en los que hay un museo de la paz se observan asociaciones de ideas estereotipadas fundadas en todo lo que el mero uso de la palabra «paz» conjura. Además, se despiertan sospechas acerca de la calidad: si es arte y transmite un «mensaje», ¿será «buen» arte? ¿Puede ser «realmente» arte? En una ocasión, incluso, un donante potencial —que nunca había visitado el museo— nos preguntó si «nos preocupaba en algo la calidad del arte» o si «lo único que nos interesaba eran obras antibelicistas». Ello, le respondimos, equivalía a preguntarle al conservador del Museo de Arte Contemporáneo si se ocupaba únicamente de creaciones recientes.

Por supuesto, hubo muchas otras fundaciones que, generosamente, se decidieron a proporcionarnos fondos y nos ayudaron a constituir nuestra junta de directores y a organizar las actividades de los voluntarios que trabajan en el museo. Algunos particulares, también, dieron mucho de su tiempo y dinero. Una maestra de escuela trajo a sus alumnos a cada una de las exposiciones, durante ocho años consecutivos. Arquitectos y electricistas donaron sus servicios. En cierto momento, hasta una base de la marina colaboró,

ofreciendo galones y galones de pintura de barco para recubrir los pisos de nuestra galería por los que había transitado tantísima gente. Fueran cuales fueran los prejuicios o predisposiciones negativas, los contrarrestamos lo mejor que pudimos, ideando nuevas formas de comercialización, ciñéndonos a nuestra misión, llegando a un nuevo público e incluso organizando un gran comercio de venta de recuerdos y —quizás más importante aún— sorprendiendo al público.

En 1992, el Museo de la Paz se vio obligado a cerrar su galería permanente y a mudarse a locales provisionales en el Centro Cultural de la ciudad de Chicago. Como muchas de las organizaciones de tamaño medio que se ocupan de arte, casi desde sus comienzos el Museo de la Paz contó con un capital inferior al necesario, y debido a ello le fue difícil moderar las consecuencias financieras de la recesión y del aumento de los alquileres.

Si el día de mañana el Museo de la Paz tuviera que cerrar sus puertas, todos quienes estamos relacionados con él seguiríamos sintiendo que hemos hecho algo digno de mención al haber ayudado a crear una institución que, por su sola existencia, ha sido un ejemplo. Una de las experiencias casi cotidianas a lo largo de nuestra trayectoria (y una de las mejores que podíamos tener) ha sido la de ver a visitantes curiosos llegar al umbral sin saber exactamente a que atenerse y sorprenderse ante la belleza de la galería y las admirables obras en exhibición. Invariablemente, volviéndose hacia la persona encargada de la recepción exclamaban que la idea de un museo de la paz era excelente y se preguntaban cómo era posible que a nadie se le hubiese ocurrido antes. Como todas las ideas auténticamente originales, la del Museo de la Paz de Chicago, una vez realizada, parecía lo más natural del mundo. ■

El espíritu de Hiroshima

Yoshitaka Kawamoto

La sólo mención del nombre de Hiroshima evoca el summum del horror de la guerra. El Museo-Monumento a la Paz de Hiroshima es no sólo un recordatorio del pasado sino también un elocuente alegato para el futuro. Yoshitaka Kawamoto, único sobreviviente de una clase de secundaria en la que perecieron cuarenta y siete de sus compañeros, es actualmente director del museo.

Singular edificio reposando sobre pilares, el Museo-Monumento a la Paz de Hiroshima, llamado también «museo de la bomba atómica», hace las veces de puerta de entrada al parque del mismo nombre.

El 6 de agosto de 1945, en los últimos días de la Segunda Guerra Mundial, Hiroshima fue reducida a cenizas por una sola bomba atómica que estalló en el centro de la ciudad. Con ocasión de la conmemoración del cuarto aniversario del bombardeo, el 6 de agosto de 1949, fue promulgada la Ley de Construcción de la Ciudad-Memoria de la Paz, Hiroshima, cuyo artículo primero dice: «El objeto de esta ley es construir Hiroshima como una ciudad que conmemore la paz y como símbolo del ideal de eterna paz en el mundo.»

Conforme a esta ley —que contribuyó enormemente a la reconstrucción tanto material como espiritual de la ciudad— 12,2 hectáreas alrededor del epicentro fueron destinadas al Parque de la Paz, un lugar de plegaria por la paz de toda la humanidad. En 1948, cuando se proyectaba la construcción del parque, el ayuntamiento de Hiroshima solicitó al público que presentara diseños y, de entre los 145 proyectos presentados, se aprobó el del arquitecto Dr. Kenzo Tange, quien se encargó no sólo del trazado del parque sino también del diseño arquitectónico del Museo-Monumento a la Paz.

El museo fue abierto al público el 24 de agosto de 1955 e inmediatamente se convirtió en un importante símbolo de Hiroshima. A través de lo que allí se muestra, la población de Hiroshima procura transmitir los horrores del bombardeo atómico y hacer un llamamiento en favor de una paz mundial duradera. Nuestro esfuerzo se dirige de manera especial a suscitar el interés de los niños, puesto que ellos serán los dirigentes de la próxima generación.

Si bien en la actualidad las negociaciones para el desarme nuclear están avanzando de manera prometedora, la amenaza de la guerra nuclear no ha desaparecido. Por ello, Hiroshima desempeña un papel importante en el logro de la paz mundial. Durante varios años después de la apertura del museo, el número anual de visitantes era de unos cientos de miles. Actualmente, son más de 1,6 millón, entre los cuales 70.000 a 80.000 extranjeros. Durante los treinta y siete años de vida del museo, más de 36 millones de personas han recorrido las salas de exposición.

En 1985, se empezó a planificar la renovación total de los objetos expuestos, tomando en consideración una serie de factores relacionados con la nueva exposición. Por ejemplo, dado el creciente número de visitantes era imperativo proceder a una reorganización del espacio, tanto para dar cabida a más gente, como para facilitar una mejor comprensión de las consecuencias reales del bombardeo atómico. Además, dado que la mitad de nuestros visitantes son niños, debimos también tomar en cuenta sus necesidades. Concretamente, para que éstos comprendiesen mejor el alcance del bombardeo atómico, incorporamos dispositivos visuales más grandes e introdujimos lo más avanzado de la tecnología moderna, incluidos videodiscos láser.

Sobre la base de este proyecto, en abril de 1990, nuestro museo fue sometido a amplios trabajos de renovación que costaron aproximadamente 7 millones de dólares; el museo volvió a abrir sus puertas en agosto de 1991. El edificio renovado se divide en dos partes principales: una zona de exposición y un vestíbulo. Esta distribución se debe en parte a nuestra voluntad de obtener un espacio museístico sombrío y austero.

Al entrar al museo, el visitante atravie-



El Museo-Monumento a la Paz de Hiroshima (lado sur).

sa una «ciudad devastada» que reproduce, en tamaño real, las paredes de los edificios destruidos por la bomba atómica: una maqueta que da la impresión de caminar entre los escombros de la bombardeada ciudad. A continuación, el visitante descubre un relieve panorámico de la ciudad de Hiroshima destruida (escala 1:1.000), por encima del cual tres proyectores presentan recortes filmicos de la ciudad inmediatamente después del bombardeo, junto con un poema para niños titulado *Hiroshima*.

Alrededor de esa vista panorámica se exponen objetos que pertenecieron a jóvenes víctimas. En efecto, entre las víctimas se encontraban muchos estudiantes que, normalmente, debían estar de vacaciones durante ese mes de agosto. Pero no hubo vacaciones de verano para ellos durante la guerra. De hecho, tuvieron que trabajar día tras día bajo un sol abrasador.

Como los bombarderos norteamericanos realizaban a diario ataques aéreos sobre las ciudades japonesas, se pidió a los estudiantes que demolieran las casas y los edificios para crear cortafuegos que limitaran la propagación de los incendios causados por los bombardeos. El día del bombardeo atómico el trabajo de demolición comenzó a las 8 de la mañana, con la participación de unos 8.400 niños y niñas de entre trece y catorce años de edad. De esos estudiantes, aproximadamente 6.000 sucumbieron.

Objetos personales carbonizados, o parcialmente destruidos, tales como cestos para llevar el almuerzo, una hebilla de cinturón, una cartera de niña, entre otros, están expuestos en torno al relieve panorámico ya mencionado. En este sector, hemos tratado de crear un ambiente tranquilo y de meditación. (El diseño se propone transmitir la enorme angustia de las víctimas de la bomba y de sus familiares que sobrevivieron.)

Horror, tragedia y mensajes de paz

La siguiente sección de la exposición se divide en siete grupos. Cada parte proporciona al visitante una visión sistemática y científica de los hechos. Primero se examina la historia que culminó con el bombardeo atómico y se hace una reseña general de los hechos. En los tres grupos siguientes se exhiben unos 300 objetos que estuvieron expuestos a las tres grandes fuentes de destrucción: el rayo térmico, la onda de choque y la radiación. (La potencia de la bomba ocasionó también la muerte de por lo menos 140.000 personas.)

Finalmente, en los tres grupos restantes se exponen unos 250 artículos bajo los títulos: «Daños causados por el calor», «Actividades de rescate y socorro» y «Enfermedades a largo plazo». En este último grupo los visitantes se dan cuenta de que

En la maqueta «ciudad devastada», se reproducen los edificios destruidos cerca del epicentro de la explosión, inmediatamente después del bombardeo atómico.



el sufrimiento de los sobrevivientes de la bomba atómica persiste aún hoy.

Con el fin de complementar la presentación de los objetos reales recogidos del bombardeo atómico, hemos recurrido a fotografías, gráficos y mapas. Además, mediante presentaciones en vídeo e iluminación especial, hemos procurado causar un impacto profundo en el visitante. Para resolver el problema de la preservación de estos objetos, hemos recurrido a grandes vitrinas.

A la entrada de cada área de exposición, los visitantes extranjeros tienen a su disposición un sistema de traducción con monitor de vídeo que puede dar explicaciones en quince idiomas: japonés, inglés, francés, alemán, español, portugués, italiano, ruso, chino, coreano, tagalo, indonesio, hindí, tai y árabe.

Tras recorrer las exposiciones se ingresa en el gran vestíbulo, donde reina un

ambiente tranquilo, y cuyas ventanas ofrecen una vista panorámica del Parque de la Paz y la Cúpula de la Bomba Atómica. En el vestíbulo hay dos áreas de exposición: «Testimonios de sobrevivientes» y «Mensajes de paz». A través de las imágenes proyectadas en tres grandes monitores de vídeo, los sobrevivientes pueden comunicar sus horribles experiencias a los visitantes, y llevarlos a reflexionar sobre la desgracia de las víctimas de la bomba atómica. En la sección «Mensajes de paz» se difunden comentarios de personalidades que vinieron, de todas partes del mundo, para visitar el museo.

Al abandonar el museo, el visitante ha adquirido un conocimiento intelectual de los detalles del bombardeo atómico y, lo más importante, ha captado, según esperamos, el «espíritu de Hiroshima», en especial nuestro ferviente anhelo de paz duradera en el mundo. Durante los últimos diez años, he sido director del Museo-Monumento a la Paz de Hiroshima, cuyo propietario y administrador es el ayuntamiento. Nuestro personal comprende seis empleados de oficina, cinco taquilleros, cuatro guardias de seguridad y cinco empleados de mantenimiento. El presupuesto anual del museo asciende a un millón de dólares de los Estados Unidos, incluidos los sueldos del personal.

Por haber sido la primera ciudad en sufrir un bombardeo atómico en la historia de la humanidad, Hiroshima tiene la responsabilidad de insistir en la eliminación total de todas las armas nucleares a fin de que nuestra tragedia no se repita. Hiroshima nunca dejó de promover la paz mundial. Como parte de ese empeño, el Museo-Monumento a la Paz de Hiroshima continuará insistiendo para que los muertos nos recuerden el precio de la vida y de la paz en el mundo. ■

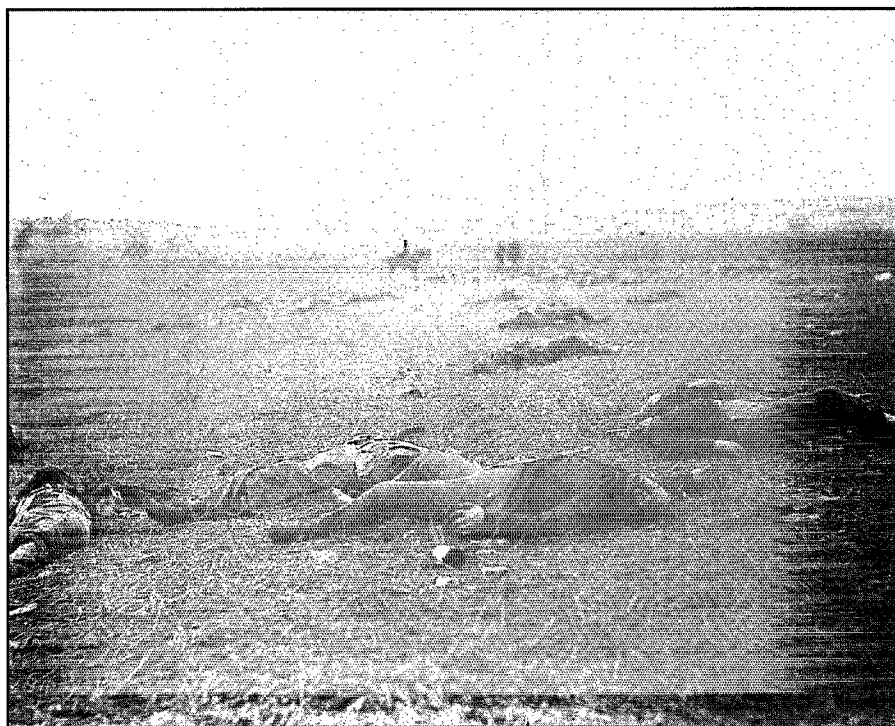
Testimonio de ultratumba: la exposición de fotografías de la Guerra de Secesión norteamericana en el Museo J. Paul Getty

Algunas de las imágenes fotográficas más impresionantes de la desolación de la guerra fueron tomadas durante la guerra civil de los Estados Unidos de América. Del 14 de enero al 29 de marzo de 1992, el Museo J. Paul Getty de Malibú (California) abrió al público la exposición titulada «Testimonio de ultratumba: fotografías de la Guerra de Secesión», en la que se presentaban unas cuarenta y cinco obras, fechadas entre 1861 y 1863, de Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan, George Barnard, Mathew Brady, James Gibson y otros autores.

La guerra civil norteamericana fue la primera guerra en la que se utilizaron imágenes fotográficas para informar al público de su evolución cotidiana. Algunas de estas fotos fueron reproducidas en la prensa nordista de gran difusión, mediante grabados de madera, como el retrato de Abraham Lincoln en Antietam,

realizado por Alexander Gardner, que ilustra la visita del presidente al campo de batalla el 3 de octubre de 1862, tres semanas después del sangriento conflicto que se saldó con casi 25.000 víctimas.

La exposición presentaba una amplia gama de imágenes (estudios de paisajes sembrados de muertos y heridos, retratos oficiales de dirigentes, representaciones de la tecnología de la propia guerra...). Estas obras proporcionaban a los espectadores una visión de la realidad del conflicto y les hacía descubrir al mismo tiempo el arte de la fotografía que, aunque relativamente nuevo, se estaba difundiendo con rapidez. Las fotografías, seleccionadas por ser las más representativas de la gran cantidad tomada durante ese período, trascienden su propósito, en principio documental, para convertirse en obras de arte por derecho propio. ■



Una cosecha de muerte, *Timothy O'Sullivan*, 1866, tirada de un negativo de 1863. Impreso sobre placa albuminada. 17,7 × 22 cm.

© Museo J. Paul Getty, Santa Mónica, California



© Museo J. Paul Getty, Santa Mónica, California

El presidente Lincoln en el campo de batalla de Antietam, Maryland, acompañado del mayor general McClelland y de Allan Pinkerton, jefe del servicio secreto, 3 de octubre de 1862, *Alexander Gardner, 1862. Impreso sobre placa albuminada. 22 × 19,6 cm.*



© Museo J. Paul Getty, Santa Mónica, California

Batería D. de la primera artillería, Nueva York, Chancellorsville, Virginia, *Andrew J. Russell, 1863. Impreso sobre placa albuminada. 23,9 × 32,6 cm.*

El Museo de la Guerra de Atenas

Nicholas Cholevas

¿Cómo deben abordar los museos los complejos temas de la guerra y la historia militar? El enfoque adoptado por el Museo de la Guerra de Atenas, que podría ser calificado de directo y sin ambigüedad, lo resume aquí Nicholas Cholevas, arquitecto e historiador de la arquitectura, miembro del Consejo Principal de Monumentos del Ministerio de la Cultura.

El Museo de la Guerra de Atenas fue inaugurado en julio de 1975 en un moderno edificio diseñado por el arquitecto T. Valendis, profesor de la facultad de arquitectura de la Universidad Técnica Nacional. Los objetivos principales del museo son la investigación y el estudio de la historia militar griega, así como la recolección, salvaguarda y conservación de objetos, documentos y obras de arte que ilustran y documentan la historia secular helénica desde el punto de vista militar.

La colección del museo se compone de unas 20.000 piezas, entre las que se encuentran obras de arte, grabados raros, objetos valiosos, archivos, documentos y armas, fechados desde la prehistoria hasta nuestra época. Por otra parte, el museo ha editado varias publicaciones y organizado un buen número de exposiciones monográficas sobre diferentes temas. El museo cuenta además con una sucursal en la ciudad de Nauplia, que fue la capital griega hasta 1833, fecha en la que el Estado independiente helénico decidió cambiarla por Atenas.

El núcleo principal del museo está constituido por doce salas, cada una

consagrada a un periodo histórico específico. Otras salas albergan las colecciones donadas al museo, como la de P. Saroglou. En los predios de la institución existe también una biblioteca (abierta todos los días a un vasto público) dotada de una rica colección de libros y publicaciones diversas sobre la historia de Grecia.

Los espacios al aire libre en torno al edificio del museo han sido utilizados como lugar de exposición de armas pesadas y aviones de guerra de varias épocas. En el sótano, se ha instalado una exposición de uniformes militares antiguos y modernos (la muestra recorre el periodo comprendido entre 1833 y nuestros días). Además, el museo cuenta con un impresionante archivo de documentos históricos y fotográficos, así como con una colección de cartografía compuesta de mapas que datan del siglo XV hasta nuestra época. Existe también una sala de congresos, dotada de cabinas de traducción simultánea, con capacidad para 400 personas. En esta sala se desarrollan los distintos congresos que tienen lugar en la ciudad.

El Museo de la Guerra de Atenas, en

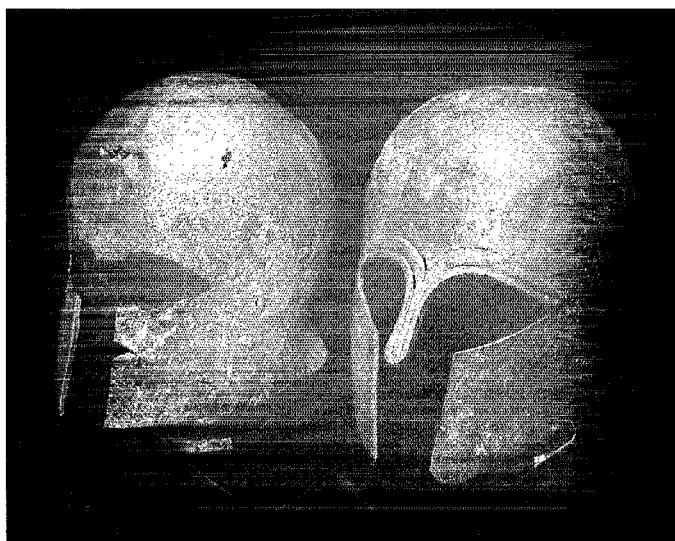


Foto: cortesía del Museo de la Guerra de Atenas

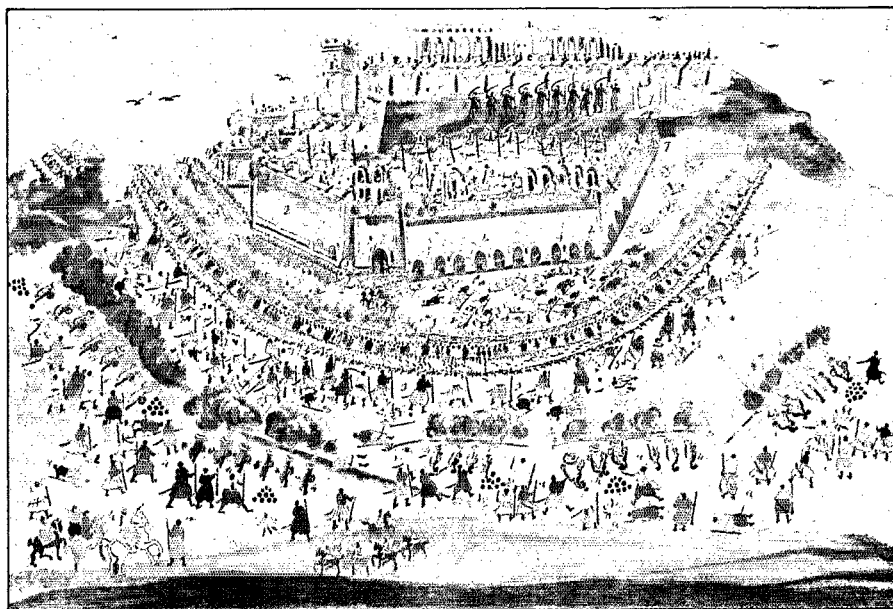
Cascos: a la izquierda, del siglo VII a. de C., y a la derecha, del siglo VI a. de C. (Colección Saroglou).

su calidad de miembro del Comité Helénico del ICOM, se ataca vigorosamente a los diversos problemas que aquejan a la museología y se empeña en mejorar constantemente sus operaciones. En una ciudad como Atenas, que posee tantos museos importantes, quizá sea normal que el visitante no descubra de inmediato el Museo de la Guerra —a pesar de que éste tenga mucho que ofrecerle—, sobre todo si se tiene en consideración que ésta es una institución reciente. No obstante, al encontrarse cerca del Museo Bizantino y de la Pinacoteca Nacional, el museo contribuye a la formación de un núcleo cultural muy importante en esa parte de la ciudad.

En el emblema del museo pueden leerse, escritas en griego clásico, las palabras: «Defenderse de los enemigos es una virtud.» Este lema elocuente ilustra la filosofía y la ideología cultural del museo, que, conjuntamente con su sucursal de Nauplia, constituye un centro importante para el especialista y el investigador de la historia griega de los siglos pasados. ■



«Tu país te necesita», Tres valerosos soldados, *Unión Patriótica Nacional*, 9 Voukourestiou Street, Atenas. Lig. Louropoulou, Loumaki 5, Atenas.



El sitio de Atenas por los Turcos (1827, pintura de P. Zografos).

© Museo de la Guerra de Atenas

© Museo de la Guerra de Atenas

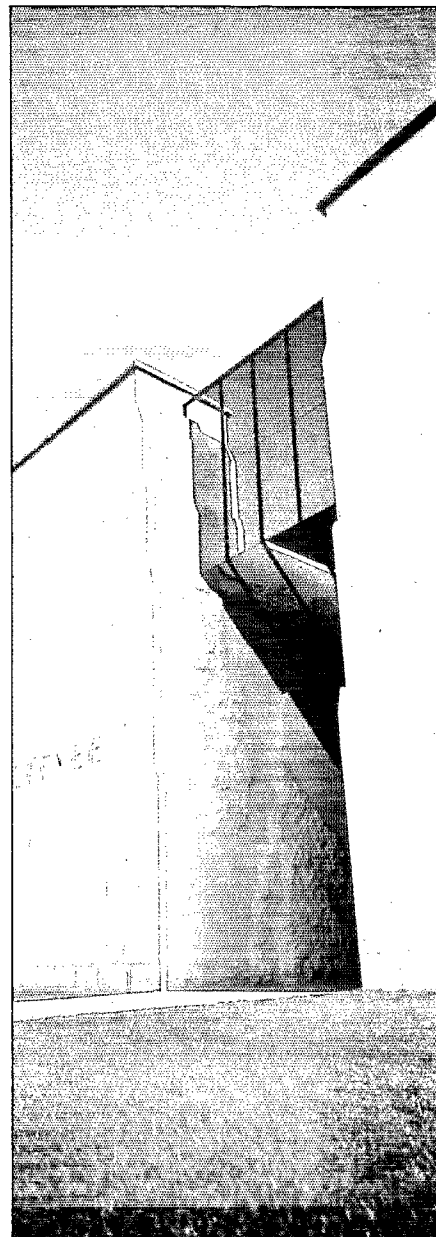
El Memorial de Caen: un museo de la paz

Claude Quétel

El Memorial de Caen, en Normandía (Francia), abrió sus puertas el 6 de junio de 1988 y actualmente recibe a más de 350.000 visitantes al año. Además de sus impresionantes exposiciones, el centro cuenta con un departamento de investigación y un servicio educativo que atiende a más de 110.000 escolares anualmente, y organiza regularmente simposios sobre el tema de la paz. Claude Quétel, su director, es también director de investigación en el Centro Nacional de Francia para Investigaciones Científicas.

El Memorial de Caen no es un monumento conmemorativo (como el de Vimy, dedicado al sacrificio de los canadienses durante la Primera Guerra Mundial), ni un museo en el sentido tradicional del término, ni mucho menos un museo militar. Es más bien una especie de registro histórico destinado, en primer lugar, a narrar los hechos conmovedores y memorables que ocurrieron en Caen durante el verano de 1944, año en el que la ciudad fue destruida en sus tres cuartas partes. Es así como lo concibió en un principio su senador alcalde, quien en aquel entonces era un joven voluntario de los equipos de urgencia organizados para socorrer a las víctimas y apagar los incendios. Ciudad mártir, pero también una de las primeras en ser liberadas, fénix renaciente de sus cenizas como lo proclama el símbolo de su universidad, Caen no podía sino evocar su propia memoria y, de manera más general, la de la batalla de Normandía y la Segunda Guerra Mundial.

El objetivo del monumento no es, sin embargo, presentar de manera didáctica la Segunda Guerra Mundial, sino más bien evocarla y suscitar una reflexión sobre la fragilidad de la paz. ¿Acaso los diccionarios no definen la paz como «la situación de una nación que no está en guerra»? Ciertos visitantes, sorprendidos por el hecho de que un museo de la paz comience por recorrer la Segunda Guerra Mundial, perciben esta cita con la historia como una contradicción en sí. Sin embargo, ésta es una paradoja inherente a la historia misma del siglo XX que, más que cualquier otro, se ha caracterizado por sus guerras, sus revoluciones, sus atrocidades, su negación de los derechos humanos y de la libertad de los pueblos a disponer de sí mismos. Observar el mundo dejando de lado la perspectiva histórica, equivaldría a regocijarnos de la casi insolente buena fortuna que nos tocó y permanecer



Entrada del Memorial.

en una torre de marfil, hecha de riqueza y democracia, olvidando que continentes enteros —y, sin ir lejos, países vecinos— viven en una absoluta oscuridad política y económica, cuando no en plena guerra. El propósito de este monumento, en tanto que observatorio de la paz, es también preservar esa memoria.

Pero entremos... En un gran muro de caliza blanca de 70 m de largo: una falla estrecha plantada en plena roca cual una cicatriz hecha por una Excalibur moderna; símbolo tangible de que para muchos el camino hacia la libertad se convirtió en un pasaje estrecho, a menudo lleno de sa-

© Patricia Canino

crificios. Es lo que se desprende de una elocuente inscripción grabada en letras grandes sobre la piedra: «El dolor me ha quebrantado, la fraternidad me ha levantado, de mis heridas brotó un río de libertad». Una frase que podría muy bien ser la de un miembro de la Resistencia, o la de una ciudad mártir.

La estrecha entrada desemboca en un inmenso vestíbulo (2.500 m²) cuyo ambiente claro y luminoso proviene de una luz cenital filtrada por baldaquines, que figuran inmensos paracaídas inmovilizados en un cielo cuya iluminación azulada se transforma lentamente durante el día. La maqueta tamaño natural de un avión de caza Typhoon, aparentemente en posición de ataque, invade el vestíbulo y evoca la guerra. Pero ésta no es la intención principal del decorador Yves Devraigne; esta luz particular, este espacio casi vacío, son otras tantas invitaciones a meditar, a adoptar una disposición mental que permita ver y entender, dejando de lado las pequeñas preocupaciones cotidianas.

Al otro extremo del vestíbulo, un inmenso ventanal de vidrio ofrece una vista de la ciudad más allá del valle del monumento. El Memorial ha sido construido al lado de una de las canteras más antiguas de la ciudad, en el mero lugar donde se hallaba el puesto de mando subterráneo del general alemán que dirigía el sector en junio de 1944.

La visita propiamente dicha comienza en el vestíbulo y continúa con siete secciones cuyo recorrido total puede tomar medio día. La primera sección está dedicada a la ruptura de la paz durante el período comprendido entre las dos guerras mundiales. Una larga bajada en espiral traduce en el espacio esa caída en el abismo, simbolizada por un ambiente cada vez más oscuro. Unas fotografías (comentadas en francés, inglés y alemán) ilustran

las ineptias del tratado de Versalles, la crisis económica que empezó en los años veinte en Alemania y afectó al mundo entero en los treinta, la subida al poder de Stalin y Mussolini... sin olvidar la silueta de Hitler perfilándose en el horizonte. El ascenso del nazismo está representado por una serie de pantallas de vídeo cada vez más grandes que muestran los imponentes desfiles de Nuremberg. La muestra comprende pocos pero significativos objetos: el panfleto *Mein Kampf* (Mi Lucha), una bandera nazi... En el centro de esta espiral, una esfera blanca (¿la tierra?) contempla impotente la formación de la tormenta. Luego se entra en un inmenso balón totalmente oscuro, y una cámara de eco nos transmite, deformados, los discursos del nuevo señor y amo del Reich que nos mira desde el otro lado del balón, acompañado por sus fieles seguidores. Es obviamente el fracaso de la paz: "War is declared" (se declara la guerra), nos dice una inmensa fotografía inglesa que nos acoge cuando dejamos atrás el delirio verbal del Führer.

La segunda sección nos introduce en la Francia de los años de desgracia después de una exposición sobre el armisticio de Rethondes en la que se representa también el llamamiento a la resistencia pronunciado por de Gaulle el 18 de junio de 1940: la Francia de la colaboración, del culto a Pétain, pero también la Francia de la Resistencia, como lo atestigua la parte de una pared reconstituida con sus pintadas y carteles que anuncian la ejecución de rehenes... El visitante traza libremente su propio itinerario: puede entrar en una pequeña sala donde se proyecta una película sobre «la mujer en la guerra», consultar terminales de computadora o leer documentos originales sobre la ocupación y la deportación. Esta es una característica original del Memorial que permite al visitante no sólo escoger lo que desea ver,

sino también disponer libremente de su tiempo, yendo y viniendo entre las salas si así lo desea.

La guerra... y más allá de la guerra

Avancemos aún más ... Otra de las intenciones del decorador era hacer todo lo posible para evitar las escenas de horror, el hacinamiento de cadáveres. Sin embargo, al término de la segunda sección, el horror nos golpea en plena cara con una enorme fotografía de dos jóvenes guerrilleros soviéticos, el esbozo de una sonrisa en sus rostros, en el momento de su captura por soldados alemanes. Imagen de choque, preludio de la tercera sección — «Guerra mundial, guerra total» — más grande y más luminosa, organizada en torno a la esperanza suscitada por la entrada en guerra de los Estados Unidos. La visita de esta sección es aún más modulable que las anteriores, la elección del visitante aún más amplia. Antes, sin embargo, éste deberá pasar obligatoriamente por la representación dramática del genocidio y por una capilla ardiente en la que rostros con los ojos hundidos en sus órbitas nos miran e interpelan entre centenares de luciérnagas. ¿Qué hemos hecho por ellos? ¿En qué los ha convertido nuestra memoria ahora que una ola de revisionismo agita el aire? Después de estas impresionantes representaciones de lo que no se debe olvidar, se abren varias exposiciones: maquetas, uniformes (al menos unos cuantos), armas secretas, el muro del Atlántico, la URSS en guerra, las experimentaciones con la bomba atómica, una película sobre las grandes batallas que tuvieron lugar en el momento crucial de la guerra, la preparación de la operación Overlord, entre otras.

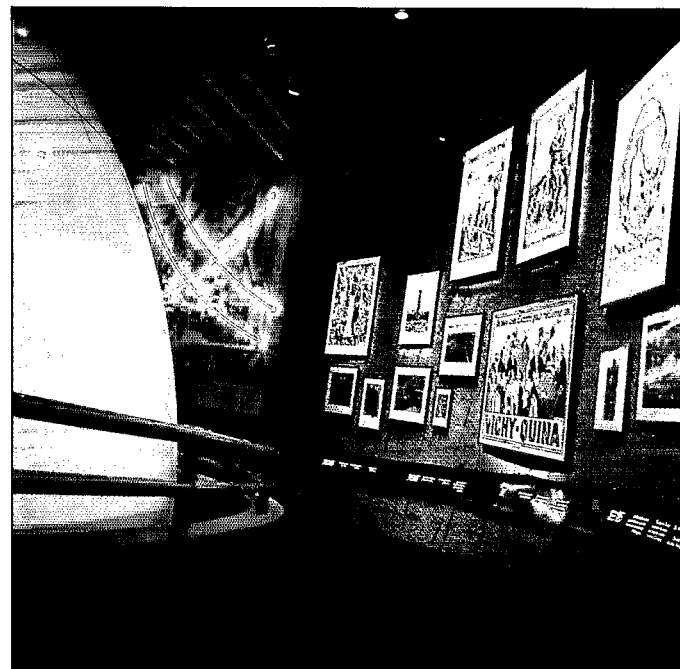
Como el lector ya lo habrá comprendido, se ha puesto énfasis en la representación visual. Esta se realiza a través de

carteles, fotografías, diaporamas, vídeos, terminales de computadora y cortometrajes proyectados en una gran pantalla. En las tres secciones siguientes el impacto de la imagen es cada vez más fuerte. La visita comienza con la proyección de una película sobre el día D. Punto importante de la visita, esta película, producida por Jacques Perrin y realizada por Didier Martiny, es un montaje espectacular de documentos. Al comienzo, una proyección doble permite ver simultáneamente cada uno de los dos campos preparándose para la confrontación decisiva. Sigue después el 6 de junio: Utah, Omaha, Gold, Juno, Sword... A continuación viene otro espectáculo compuesto de películas y mapas gigantes representados como si fuesen páginas de un enorme libro, narra la batalla de Normandía en la que durante setenta días de sangrientos combates se enfrentaron cerca de tres millones de hombres. Un poco más atrás, una piedra traída de Hiroshima nos dice con su muda presencia cual fue el precio que se pagó por la decisiva victoria de los Aliados.

Sin embargo, el Memorial no respondería a sus objetivos si se limitara a evocar la Segunda Guerra Mundial. Así, la sexta sección nos transporta mucho más allá de la guerra con una película producida y dirigida por Jacques Perrin y proyectada sobre una pantalla gigante: *Esperanza*. Desconcertante y a veces punzante, la película evoca la historia del siglo XX a partir de 1945, relata los conflictos de independencia de las colonias, las crisis de la Guerra Fría y la miseria del tercer mundo. Pero la rapidez con la que la rueda de la historia ha girado durante los tres últimos años —sobre todo con el desmoronamiento del imperio soviético— hace necesaria la realización de una película reactualizada (que será igualmente dirigida por Perrin).

Otra manera de contar la historia del siglo XX es la de la galería de los Premios Nobel de la Paz. Séptima sección del recorrido, la galería fue inaugurada el 6 de junio de 1991 e instalada simbólicamente en el largo espacio subterráneo del puesto de mando alemán que el 6 de junio de 1944 trató de contrarrestar el desembarco aliado. Por primera vez en el mundo, un museo cuenta la historia de esos hombres, mujeres e instituciones que lucharon o trabajaron con sencillez por la paz, los derechos humanos y la reconciliación de los pueblos.

Nuestro propósito es que, al término de esta cita con la historia, los visitantes — sobre todo los jóvenes — tomen conciencia de que la paz es un frágil estado de gracia. «La paz, ha escrito Elie Wiesel para el monumento, no es un regalo que Dios hace a los hombres; es un regalo que los



© Patricia Canino

Tan sólo veinte años separan las dos guerras mundiales. Representación en imágenes y sonido.

hombres se hacen a sí mismos.» El monumento enseña implícitamente que este esfuerzo de todos es antes de nada un combate contra sí mismo, contra la violencia, el racismo y la intolerancia. Sería fatuo pretender que tras visitar el centro nos convertimos en personas mejores; bastaría con sentirnos diferentes. ■



Reconstitución del paredón donde fueron ejecutados miembros de la Resistencia.

© Patricia Canino

El monumento invisible

La nueva ala del Museo Histórico Regional de Sarrebruck, Alemania, abrirá sus puertas en la primavera de 1993 con una exposición única en su género: 2.243 fotografías de adoquines, cada uno presentando, grabado en su parte inferior, el nombre de un cementerio judío de Alemania.

Las piedras mismas se encuentran esparcidas entre las 8.000 que recubren la avenida que conduce al castillo de Sarrebruck, sede del museo, y son obras del artista Jochen Gerz y sus alumnos de la Escuela de Arte de Sarrebruck. El trabajo constituye un invisible «Monumento contra el racismo», silencioso testimonio de quienes han desaparecido sin dejar rastros. ■



© M. Blanke, HBK Saar

Monumento contra el racismo, por Jochen Gerz, Saarbruck, 1991.

Sachsenhausen, un museo mal concebido

Roger Bordage

Los museos vinculados a acontecimientos históricos pueden, como la propia historia, ser objeto de múltiples interpretaciones. La manera de presentar la información, la elección de ciertos hechos a expensas de otros, el contexto en el que se presentan los acontecimientos e incluso la disposición material influyen en la manera de percibir el pasado. Roger Bordage sostiene que cuando se construyó el museo conmemorativo en el campo de concentración de Sachsenhausen se desatendieron o deformaron ciertos hechos, y pone en duda que las generaciones futuras obtengan así una visión precisa del lugar y de su significado.

En marzo de 1942, a los dieciocho años de edad, el Sr. Bordage fue detenido por la Gestapo debido a sus actividades en la Resistencia francesa y deportado a Oranienburg-Sachsenhausen. Tres años más tarde fue liberado por el ejército aliado y, en 1954, tras haber culminado sus estudios en Francia y en los Estados Unidos de América, ingresó a la UNESCO, donde consagró treinta y un años a la formación del personal de programas de desarrollo comunitario y alfabetización rural en Asia, África y América Latina.

Para que los jóvenes del mundo, especialmente los europeos, no se conviertan en huérfanos de la historia, es menester preservar los sitios históricos utilizados durante la deportación nazi. Esos campos de concentración y exterminio, lugares de genocidio y matanzas, constituyen una huella indeleble en la historia del hombre. Son testigos del crimen hitleriano, del sufrimiento de millones de hombres, mujeres y niños y de la resistencia que opusieron los pueblos de Europa, con un valor singular, al sojuzgamiento y a la decadencia. Poco más de cuarenta y cinco años después de la caída de un régimen de barbarie sin precedentes, estos sitios conservan aún su significado. Su terrible imagen debería ser reconocida y respetada como parte del «patrimonio de la humanidad». De ahí que los comités internacionales de ex prisioneros de los campos de concentración nazis se hayan dirigido a todos los gobiernos concernidos y a todas las organizaciones sociales, políticas y morales, nacionales e internacionales, para que esos sitios históricos sean preservados y se mantengan alejados de las influencias ajenas a su memoria.

Por otro lado, es indispensable que los museos y demás instituciones allí instalados sean abiertos a un público respetuoso e interesado, y que su contenido se limite estrictamente al periodo nazi de 1933 a mayo de 1945, excluyendo cualquier otra evocación histórica.

En tal contexto, no se debe tolerar ningún intento directo o indirecto de borrar la responsabilidad del nazismo o de rehabilitar a los verdugos; el genocidio y la realidad de sus crímenes deben recordarse expresa y claramente, lo que contribuirá a una mejor valoración del respeto de los derechos humanos, de la democracia y de la tolerancia.

Durante el Coloquio sobre el patrimonio cultural europeo, celebrado en Cra-

covia del 28 de mayo al 7 de junio de 1991 y organizado por la Conferencia sobre Seguridad y Cooperación en Europa (CSCE) en el marco de su acción relativa a la «dimensión humana», todas las delegaciones europeas —con excepción de Albania que aún no formaba parte de ella— a las que se sumaron las de los Estados Unidos de América y Canadá aprobaron un texto encaminado a conservar y salvaguardar los sitios de los campos de concentración nazi como parte del patrimonio cultural europeo. A pesar de esta memorable declaración, no todas las autoridades de las que dependen geográfica y administrativamente estos campos-museos han tomado las medidas necesarias para protegerlos contra el olvido y las profanaciones. Es más, aún hoy ciertos hechos y actos ocurridos en el marco de los campos —de los que hablaré más adelante refiriéndome exclusivamente a Oranienburg-Sachsenhausen, donde fui recluso de mayo de 1943 a mayo de 1945— intentan confundir deliberadamente las mentes y difuminar lo horrendo del nazismo. ¿Cómo? Por ejemplo amalgamando la historia de los campos de concentración nazis entre 1933 y 1945 con la del encarcelamiento de los nazis y SS (1945-1950) tras los acuerdos de Postdam. Desde luego, es fácil producir una confusión en la mente de las generaciones más jóvenes ya que ciertas instalaciones de los campos fueron utilizadas por los Aliados como prisiones provisionales para nazis y SS inculpados y condenados. En cambio, los millones de prisioneros de los campos de concentración nunca tuvieron la oportunidad de presentarse ante un tribunal: fueron detenidos y reclusos sin que se efectuara previamente un procedimiento legal hubiese sido previamente efectuado y sin conocer jamás su tiempo de detención.

La detención de nazis y SS nunca incluyó su eliminación sistemática a plazo

más o menos largo por medio de la deshumanización, el hambre (800 calorías diarias en los campos nazis), el trabajo agotador, los golpes, los castigos físicos, las vejaciones, las torturas, los experimentos pseudo científicos, la horca, el fusilamiento, las cámaras de gas ni, por último, los crematorios.

Los hechos

De las 200.000 personas detenidas en Oranienburg-Sachsenhausen, entre 1933 y 1945, 100.000 fueron eliminadas sistemáticamente. En ese campo —como en los demás campos de concentración y exterminio dirigidos por el batallón de SS *Totenkopfverbände* (calaveras), ese mismo que estaba bajo control del Reichsführer SS Heinrich Himmler— fueron recluidos los «enemigos del nacionalismo», reales o supuestos, incluso alemanes. Las primeras víctimas fueron comunistas, socialistas, socialdemócratas, protestantes, católicos, independientes, miembros de la Resistencia de los países ocupados, prisioneros de guerra soviéticos (18.000 fueron deliberadamente eliminados en el citado campo), miembros de las «razas inferiores» (judíos, gitanos, eslavos), seres considerados inferiores «desde el punto de vista de la biología racial», «antisociales» y también criminales, empleados por los SS para controlar y vejar a los demás detenidos.

El campo de concentración Oranienburg-Sachsenhausen, construido en julio de 1936 entre las arenas y los pinos de la llanura de Brandeburg, era originalmente el campo Oranienburg, instalado en marzo de 1933 en una antigua cervecería de la localidad del mismo nombre, a unos 30 km al norte de Berlín, sobre la orilla derecha del río Havel, afluente del Elba. En sus inicios, la instalación abarcaba unas 31 hectáreas y comprendía 78 ba-

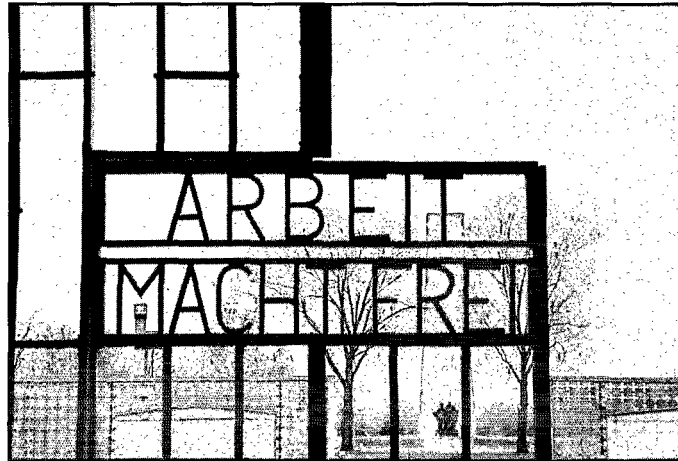


Foto: cortesía del autor

Puerta de entrada al campo: «El trabajo libera.»

rracas (o bloques). Entre 1936 y 1945, el campo pasó a tener una extensión de 388 hectáreas, convirtiéndose así en el complejo Oranienburg-Sachsenhausen. Junto al recinto triangular del campo de detención propiamente dicho, se encontraban las instalaciones de la inspección central SS de todos los campos de concentración y exterminio, los talleres militares, depósitos y cuarteles de los SS y los bloques de viviendas para las familias de los oficiales SS.

En mayo de 1943, detenido en Francia a la edad de dieciocho años por llevar a cabo actividades en la Resistencia, fui deportado junto con otros camaradas en trenes de mercancías herméticamente cerrados y recluido en el referido campo durante dos largos años. Tras cuarenta y ocho horas de viaje sin beber, en la estación de Oranienburg, los SS nos hicieron bajar de los vagones a garrotazos y nos obligaron a caminar hasta el campo Oranienburg-Sachsenhausen. Al pasar por la torre «A» —situada en la base del triángulo formado por las paredes del campo y en la que había sido instalada la dirección SS del «KZ»— observé con sorpresa, sobre la puerta, la inscripción «*Arbeit macht frei*» (El trabajo libera). Dieciocho miradores y

alambradas electrificadas por sobre las paredes marcaban los límites del campo. Su forma triangular permitía a los SS tener todo el campo bajo el control de las ametralladoras. Cada mirador estaba ocupado por tres o cuatro SS armados que por la noche exploraban continuamente el campo con potentes proyectores. Un compañero me indicó la inscripción sobre cada una de las barracas que rodeaban el semicírculo del patio central delante de la torre «A»; el cinismo de los SS en una de sus más crueles expresiones estaba ante mis ojos, plasmado en letras blancas: «Existe un camino hacia la libertad, sus etapas se llaman obediencia, aplicación, honradez, orden, limpieza, sobriedad, franqueza, sacrificio, patriotismo.» Mientras tanto, el comandante del «KZ» nos había explicado, haciendo traducir su explicación en las distintas lenguas de los representantes de más de veinte naciones que allí estábamos detenidos, que el único camino hacia la libertad «pasaba por la chimenea del crematorio».

La finalidad de este artículo no es contar detalladamente todas las peripecias y sucesos importantes por los que pasamos mis compañeros y yo durante esos dos años infernales hasta la Liberación en mayo de 1945. No haré sino referirme brevemente a algunos hechos que evocarán, espero, algo del horror de la barbarie nazi.

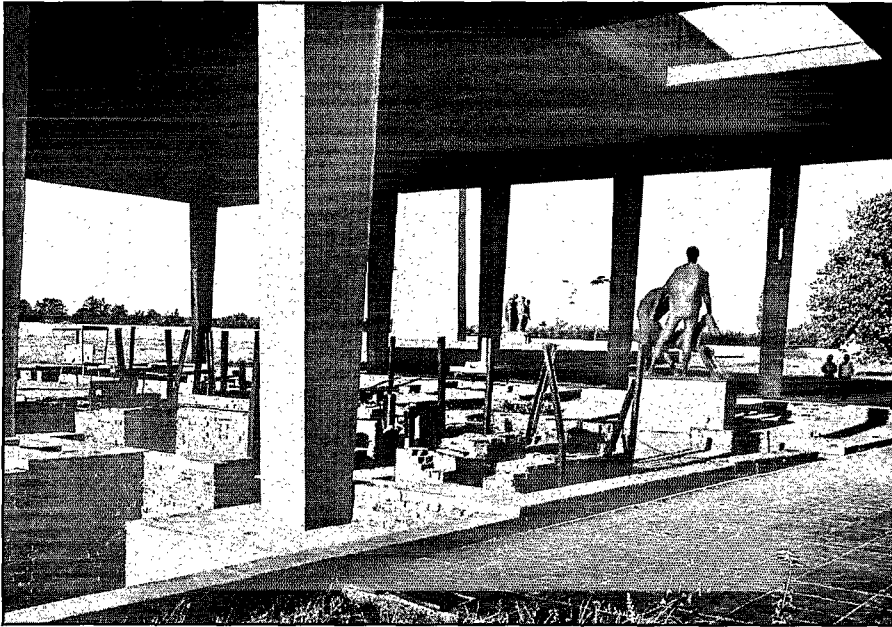
La zona de las ejecuciones (cámara de gas, crematorio, área de fusilamiento, y el emplazamiento de la horca) era conocida como la estación «Z», última letra del alfabeto que simbolizaba el final de la existencia de los prisioneros. Más de cien *Kommandos* (campos anexos) completaban el complejo Oranienburg-Sachsenhausen entre 1942 y 1944. Esos anexos utilizaban entre 1.000 (a veces menos) y 7.000 detenidos para realizar trabajos relacionados con la construcción aeronáutica militar, el armamento en general, la

química, las aplicaciones eléctricas y la fabricación de ladrillos, entre otras cosas. El trabajo era agotador (de diez a doce horas diarias), los prisioneros eran golpeados y vejados constantemente y se les proporcionaba tan sólo 800 calorías de alimentación cotidiana. El arriendo de los servicios de los detenidos a las fábricas de armamento proporcionaba beneficios sustanciosos a los SS; la rentabilidad de un detenido durante nueve meses (tiempo de vida promedio de un prisionero) era meticulosamente calculada.

En 1945, cuando el frente oriental estaba apenas a 8 km, los SS quemaron los archivos del campo y el 20 de abril obligaron a 30.000 hombres y mujeres de Sachsenhausen a emprender el camino en condiciones abominables de agotamiento por la carretera del noroeste en dirección a Schwerin y a la bahía de Lübeck. En febrero de 1945, Kaindl, el ex comandante SS del «KZ», recibió una orden del gobierno de Hitler para proceder a la exterminación de los detenidos del campo. Entre febrero y marzo de 1945, 5.000 de ellos fueron ejecutados. En abril de 1945, durante la «marcha de la muerte» (175 km a pie) en la que yo también participé, los SS acribillaron a balazos a 9.000 prisioneros. El 22 de abril, los sobrevivientes que habían sido abandonados en el campo porque no podían caminar fueron liberados por un destacamento de polacos y soviéticos. Según las estadísticas encontradas entre los documentos del campo salvados de la destrucción, 204.537 detenidos ingresaron en el «KZ» Oranienburg-Sachsenhausen entre el 12 de julio de 1936 y el 15 de abril de 1945; 100.167 fueron exterminados.

El campo en la actualidad

Personalmente, he participado en las peregrinaciones organizadas entre los



Salón conmemorativo, situado sobre el antiguo crematorio, con un grupo de esculturas de Waldemar Grzimek.

años setenta y ochenta a esos campos del recuerdo (en especial a Sachsenhausen) en calidad de acompañante y guía de jóvenes franceses y personas de otras nacionalidades, para dar testimonio. No hablaré de la emoción que embarga a quienes regresan a semejante lugar; eso no es lo importante. Lo esencial es testimoniar ante las jóvenes generaciones, sin dejarse embargar por el odio, para que no se olvide lo sucedido allí.

Después de la reunificación alemana (hecho del que debemos congratularnos), regresé al «KZ» Oranienburg-Sachsenhausen y contemplé de nuevo con intensa emoción ese lugar en el que tantos de nuestros camaradas, no sólo franceses sino también de otros países europeos, murieron en medio de atroces sufrimientos. Pasé por la puerta de la torre «A». Volví a ver el patio central donde, con un calor infernal, bajo un sol insoportable, o con un frío que calaba hasta los huesos, con lluvia, nieve y viento, miles de detenidos, la cabeza rapada, permanecían en

posición «firme» durante horas enteras tres veces al día, al lado de cadáveres que, si tal era el deseo de los SS, había que mantener de pie. Volví a ver el rodillo de piedra de cientos de kilos que los detenidos de la compañía castigada debían arrastrar durante horas enteras para allanar el patio central. Mirando alrededor del patio delante de la torre «A», me acordé de la «pista para probar zapatos», que aún existe: una pista con nueve revestimientos diferentes en la que unos 150 detenidos tenían que recorrer todos los días aproximadamente 30 km. En esa pista de hormigón, de residuos de hierro más o menos grandes, de grava, de arena y de guijo, un comando especial de la Gestapo inventó una tortura atroz para obtener confesiones. Los prisioneros debían caminar o correr, según el humor de los verdugos, con zapatos de talla más pequeña que la suya; además debían cargar un saco de arena de veinte kilos, y esto con la alimentación habitual del campo.

Caminando hacia la punta superior

La «marcha de la muerte», esquema que reproduce la ruta seguida por los prisioneros después de que los SS ordenaran la evacuación del campo en abril de 1945.

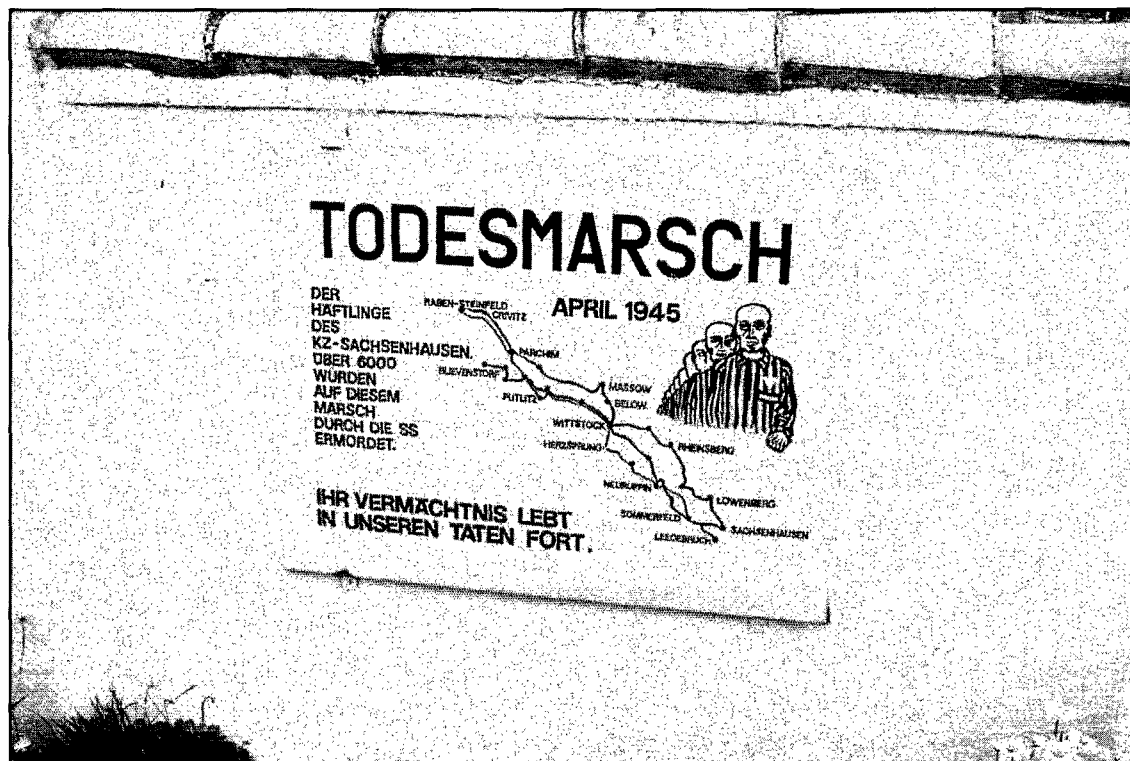


Foto: cortesía del autor

del triángulo, pasé por donde se ahorcaba públicamente a los detenidos, operación que a veces duraba tardes enteras. Los dos cilindros de hierro que permitían instalar los postes siguen allí, como si el tiempo no hubiera pasado. En la estación «Z», donde colocamos una corona de flores a la memoria de nuestros camaradas muertos, los hornos crematorios que los SS destruyeron en abril de 1945 han sido reconstituidos y se exhiben como piezas de museo. En el otoño de 1943, los nazis añadieron una cámara de gas. Durante nuestra reclusión, muchos sitios nos estaban prohibidos. En esas peregrinaciones a Oranienburg, descubrí no sólo la estación «Z» sino también la «trincherita de ejecuciones», verdadero campo de tiro al blanco rodeado de paredes antibalas, que servía además de refugio cubierto y depósito de cadáveres. En el mismo lugar, vi una horca mecánica equipada de un piso corredizo y con capacidad para cinco prisioneros. Además, vi, por primera vez, instalaciones embaldosadas de blanco, como el servicio de patología junto a la enfermería. Estas instalaciones habían sido edificadas sobre un sótano de 230 m² en el que había tres grandes depósitos con capacidad para cientos de cada-

veres y que servían para que los médicos SS los disecaran, identificaran los casos interesantes y abastecieran así las facultades de medicina e institutos de anatomía con cráneos, esqueletos y otras piezas para sus clases prácticas. Otras partes del campo aún en pie (que no conocía ya que estaban aisladas del campo propiamente dicho) eran el bunker, los postes de tortura y la prisión con sus ochenta celdas donde estuvo preso el pastor alemán Niemöller y en la que se perpetraban los más atroces crímenes en el secreto más absoluto. Los postes de tortura servían para colgar a los presos durante horas con las manos atadas detrás de la espalda. El bunker era un simple sótano que servía de mazmorra.

En las antiguas cocinas del campo, existe hoy un museo bien concebido que da a conocer la historia del campo nazi de 1936 a 1945. El visitante o el peregrino puede también asistir a una sesión de cine en una sala instalada en la antigua lavandería donde se proyectan documentales sobre el campo. Por desgracia, según me dijeron durante mi peregrinación de abril a mayo de 1991, el personal que desde hacía años se encargaba de la intendencia en el campo ha sido despedido: las die-

ciocho personas responsables del mantenimiento y de la vigilancia han sido simplemente destituidas y los fondos públicos asignados suprimidos.

Una asociación no oficial ocupa actualmente el campo y pretende utilizar el monumento, erigido a la memoria de los 100.000 camaradas muertos bajo el régimen nazi entre 1936 y 1945, para honrar la memoria de alemanes (conocidos como ex nazis, SS, instigadores o cómplices de detenciones y crímenes universalmente considerados como crímenes de guerra y crímenes contra la humanidad) que fueron juzgados legalmente, condenados y encarcelados allí de junio de 1945 a 1950. No deja de sorprender la declaración de la autoridad encargada de los monumentos históricos afirmando que el campo-monumento propiamente dicho debería consagrarse «tanto al recuerdo de las víctimas del nazismo, como a las del estalinismo».

Durante mi visita pude observar que un nuevo museo dedicado a los nazis internados entre 1945 y 1950 en el campo n.º 7 había sido instalado. Este campo se encuentra fuera de la zona triangular de detención del campo de concentración nazi de Sachsenhausen convertida en monumento conmemorativo. El nuevo museo, sin embargo, ha sido instalado frente al Museo de la Deportación de 1933-1945, es decir, en el interior del recinto triangular del campo de concentración. A esta tentativa de oscurecer la historia, se suma la colocación definitiva (al interior del recinto triangular del «KZ» Oranienburg-Sachsenhausen) de una piedra en memoria de «las víctimas del despotismo estalinista» en el campo especial n.º 7 entre 1945 y 1950.

Debe quedar claro que la detención de los nazis entre 1945 y 1950 fue decidida de acuerdo con la ley, no implicó la eliminación total y deliberada de los pre-

tos y no tiene ninguna relación con el mundo de los campos de concentración nazis entre 1933 y 1945. En consecuencia, el monumento en cuestión debería estar cuando menos fuera del recinto triangular del «KZ» de Sachsenhausen.

Además, no se debe olvidar que Sachsenhausen era la «escuela de formación» de los oficiales y suboficiales SS que dirigían, a diferentes niveles, los 2.000 campos de concentración del IIIº Reich. Los SS de Sachsenhausen exhibieron cadáveres de reclusos vestidos con el uniforme del ejército polaco para simular un ataque de ese país, y provocar así el incidente de la radio de Gleiwitz, el 31 de agosto de 1939. Esto dio motivos a Hitler para invadir Polonia.

En las dependencias de Sachsenhausen, el SS Skorzeny (jefe de las tropas de choque creadas por los servicios secretos de Himmler) entrenó a los hombres que liberaron a Mussolini. Fue Skorzeny quien probó la eficacia de las balas envenenadas utilizando reclusos. Además, y a iniciativa del SS Heydrich, fue en Sachsenhausen que se inició la «Operación Andrea» —conocida más tarde como «Operación Bernhard»—, la cual consistía en la fabricación de falsas libras esterlinas que debían inundar el Reino Unido y arruinar su economía. Podríamos añadir otros hechos históricos de este tipo, pero las limitaciones de espacio no lo permiten. Lo que debe quedar claro es que la historia del campo de concentración nazi de Sachsenhausen entre 1933 y 1945 no tiene relación alguna con la del campo de prisioneros nazis n.º 7 de 1945-1950.

Concluiremos diciendo que un museo conmemorativo como el de Sachsenhausen debe contribuir a transmitir la memoria histórica con la máxima fidelidad a los hechos y que, para lograrlo, su contexto histórico debe ser respetado. ■

Auschwitz, el más extraño de los museos

Stefan Wilkanowicz

Transformar un campo de concentración en un museo que fuese a la vez un centro de diálogo y entendimiento internacional, tal fue el reto al que se enfrentaron las autoridades responsables del complejo Auschwitz-Birkenau. Stefan Wilkanowicz, vicepresidente del Consejo Internacional para la Creación del Museo de Auschwitz, expone los delicados problemas políticos y técnicos planteados por el proyecto y traza planes para el futuro. El Sr. Wilkanowicz es también vicepresidente del Consejo de Programación del Centro de Información, Diálogo, Educación y Oración del que se habla en este artículo, y miembro del consejo que asesora al presidente Lech Walesa sobre las relaciones polaco-judías.

Auschwitz, ahora un museo, es también el cementerio más terrorífico del mundo. Sus colecciones —es decir todo lo que allí se encuentra, ya sean los edificios, muebles, objetos de uso cotidiano, las pertenencias personales e incluso la tierra— están impregnadas de las cenizas de los seres humanos que allí perecieron quemados. Es el museo del arte de la deshumanización y de la maestría del genocidio. Por ello su importancia rebasa con mucho la de un museo en el sentido tradicional del término.

Auschwitz es un poblado del sur de Polonia, fundado hace 800 años. Antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, su población era de aproximadamente 13.000 personas, la mayoría de origen judío. Meses después de iniciada la guerra, las autoridades nazis decidieron instalar un campo de concentración cerca de la localidad. Con el tiempo, ésta aumentó tanto que se transformó en una «ciudad» de 150.000 personas. El lugar reunía todas las condiciones necesarias para cumplir con ese propósito: viejos cuarteles militares que podían fácilmente transformarse en campos de concentración de prisioneros, rutas de transporte accesibles y una ubicación que hacía de su aislamiento una tarea relativamente sencilla.

Los primeros prisioneros llegaron en junio de 1940. Se trataba de polacos de los que se sospechaba habían participado en los movimientos de resistencia o considerados peligrosos por las autoridades de ocupación. Si bien inicialmente el campo fue ideado para este tipo de reclusos, a medida que la guerra avanzaba su población de prisioneros se volvía cada vez más grande y variada —soldados soviéticos capturados en el frente, judíos traídos de diferentes partes de Europa y gitanos, entre otros. A pocos kilómetros del lugar de las primeras instalaciones —cuyo

nombre polaco Oswiecim fue sustituido por su equivalente alemán— se construyeron Auschwitz II-Birkenau y, más tarde, Auschwitz III-Monowitz, así como unos cuarenta campos de concentración más pequeños en los alrededores.

En Auschwitz I, los reclusos perecían principalmente por las pésimas condiciones de vida, las faenas agotadoras y las torturas que padecían —los «afortunados», sin embargo, podían llegar a sobrevivir unos años. La mayoría eran polacos. Auschwitz II-Birkenau, por su parte, era inicialmente un campo destinado a los prisioneros de guerra soviéticos; muchos murieron de hambre. Cuando Hitler decidió comenzar a ejecutar su plan de exterminio de los judíos, Birkenau fue el lugar escogido para llevarlo a cabo. Los judíos llegaban en vagones de mercancías procedentes de toda Europa, sin diferencia alguna que se tratase de adultos, niños o ancianos. A los que aún podían trabajar se les permitía vivir un poco más; los otros eran enviados inmediatamente a las cámaras de gas. Sus cadáveres eran incinerados en crematorios o en hogueras al aire libre.

Se estima que de esta manera murieron más de un millón de judíos y unos 20.000 gitanos que, al igual que los primeros, estaban condenados al exterminio debido a sus orígenes. Nunca se sabrá el número exacto de víctimas ya que no se llevaban registros —o, en el caso contrario, éstos fueron destruidos. Según las estimaciones efectuadas por diversos métodos, en los campos de concentración de Auschwitz fueron asesinadas por lo menos un millón de personas. Es probable, en todo caso, que el número total no haya rebasado el millón y medio, de los cuales unos 100.000 eran polacos de origen no judío.

Aunque la mayoría de los judíos europeos no murió allí —sino en otros cam-



Foto: cortesía del autor

Entrada principal al campo de Birkenau y fragmento de sus partes laterales.

pos o centros de exterminio—, Auschwitz pasó a ser para ellos un símbolo de excepcional importancia. Para los polacos representa el martirio y la más inhumana de las crueldades. Después de la guerra, Auschwitz I y II fueron transformados en un museo que debía ser un «monumento al martirio del pueblo polaco y de otros pueblos». Su superficie actual cubre más de 191 hectáreas y cuenta con 155 edificios. No todos los edificios de Birkenau han sido conservados; de hecho, lo que queda de la mayoría de las 215 antiguas barracas son las chimeneas.

El museo propiamente dicho se encuentra sobre todo en Auschwitz I y posee una muestra general permanente constituida por una serie de exposiciones temáticas. Existen también exposiciones especiales dedicadas a diversos aspectos de la vida en el campo, como las técnicas de exterminio, las pruebas documentales de actos criminales, la vida cotidiana de los prisioneros (las condiciones sanitarias y de alojamiento) y las celdas de los condenados donde se dejaba morir de hambre a los sentenciados a muerte—los moribundos eran rematados a tiros. El material expuesto comprende documentos, fotografías, boletines de información, así como objetos personales de los prisioneros: zapatos, anteojos, maletas, brochas de afeitarse, objetos de culto religioso y el cabello con el cual se fabricaban telas.

Los gobiernos u organizaciones sociales de los diversos países cuyos ciudadanos estuvieron en cautiverio en Auschwitz se encargaron de las exposiciones nacionales. Por eso, las autoridades polacas se abstuvieron de intervenir en su organización. De ahí su diversidad en cuanto al material que presentan y a su relación con el pasado del lugar. Por ejemplo, mientras que la exposición búlgara rinde culto a los méritos del Partido Comunista Búlgaro—lo que tiene poco que ver con Auschwitz— la exposición italiana, sumamente interesante desde los puntos de vista artístico y estético, es, lamentablemente, limitada en información. La exposición neerlandesa, por su parte, describe la vida de la comunidad judía en Holanda antes e inmediatamente después de estallada la guerra. Algunas de esas exposiciones nacionales han sido clausuradas a petición de los nuevos gobiernos de países ex comunistas; otras, en cambio, deberán ser profundamente modificadas. Ello dependerá del nuevo marco de la exposición general, cuya definición es, desde diversos puntos de vista, una tarea apremiante.

Como se ha señalado inicialmente y de acuerdo con un decreto parlamentario, el museo debía conmemorar el martirio de la nación polaca y de otras naciones. La ambigüedad del texto, en cuanto a la función y la finalidad del mo-

numento, condujo a una especie de martiriología, que, a su vez, llevó a la parcialidad en la presentación de los materiales. La exposición informa con sumos detalles acerca de los tratos inhumanos a los que eran sometidos los prisioneros, las atrocidades que padecían, cómo eran torturados, humillados y asesinados. Pero, en cambio, deja poco espacio para responder a preguntas esenciales, por ejemplo la razón de ser de tal campo; quienes eran los guardias; cómo se organizaban los prisioneros para su autodefensa. En efecto, es importante recordar que el campo fue también un lugar en el que se produjeron actos heroicos, de solidaridad y de resistencia colectiva y organizada; un lugar donde convivían la más atroz de las maldades y la mayor de las noblezas, como para poner de relieve los dos extremos de la naturaleza humana. El ejemplo del hermano Kolbe, fraile franciscano que se dejó morir de hambre para que otra persona pudiera vivir, es uno de ellos. Otro comportamiento heroico digno de elogio es el de Witold Pilecki, oficial del ejército secreto polaco, que se hizo capturar y, una vez en el campo, organizó una unidad de resistencia antes de fugarse, proporcionando así a los mandos de ese ejército secreto innumerables informaciones importantes sobre el campo.

Las fuentes del mal

Cientos de miles de personas visitan Auschwitz cada año —en algunos años 700.000. Aproximadamente un tercio de ellas son jóvenes que no siempre están preparados para vivir una experiencia de esa índole. Por otra parte, si las personas dotadas de gran sensibilidad corren el riesgo de padecer una fuerte conmoción, a los espíritus menos sensibles, en cambio, las experiencias de este tipo pueden volverlos impasibles frente a la crueldad y

endurecer sus corazones: para ellos el campo de concentración será un interesante museo del horror que despertará una curiosidad superficial y no una reflexión profunda sobre la tragedia humana ni un reconocimiento del heroísmo casi sobrehumano. En otros, finalmente, una muestra de barbarie tan impresionante puede provocar sentimientos de desamparo y un odio ciego (y autodestructor) hacia quienes lo perpetraron.

El museo debe contribuir a que la gente comprenda las raíces del mal, y poner en guardia contra la amenaza de que se reproduzca, mostrando las diferentes maneras de prevenirlo o superarlo. Por ello, las exposiciones no deben limitarse a consignar los crímenes cometidos, lo que evidentemente no es tarea fácil, todo lo contrario; serán necesarios enormes esfuerzos para llevarla a cabo como es debido.

Durante dos años, la dirección del museo, conjuntamente con un comité especial internacional, ha intentado resolver problemas relacionados con la reorganización de las exposiciones. En el pasado, bajo los regímenes comunistas, era imposible proceder a esos cambios por razones políticas. Como consecuencia, la exposición, hasta ahora, ha dejado mucho que desear: la componente judía de la tragedia de Auschwitz y su significado simbólico, por ejemplo, no han sido debidamente tratados (ni en las exposiciones propiamente dichas, ni en las publicaciones sobre Auschwitz) porque el museo debía poner de relieve el martirio de los polacos —independientemente del hecho de que aproximadamente el 90 % de las víctimas fueran judías y que éstas en su mayoría no venían de Polonia sino de diferentes países europeos. Igualmente, el carácter excepcional de la Shoah (el holocausto) fue subestimado; el caso de los judíos fue

considerado como el de ciudadanos de cualquier otra nación.

Si bien existe una exposición judía propiamente dicha, ésta no colma las expectativas que engendra; no sólo no proporciona toda la información pertinente sino que además no es fácil de localizar. Las carencias en materia de información elemental han sido provisionalmente subsanadas, pero aún queda mucho por hacer. En el futuro, la exposición sobre la Shoah debería ser integrada a la exposición general.

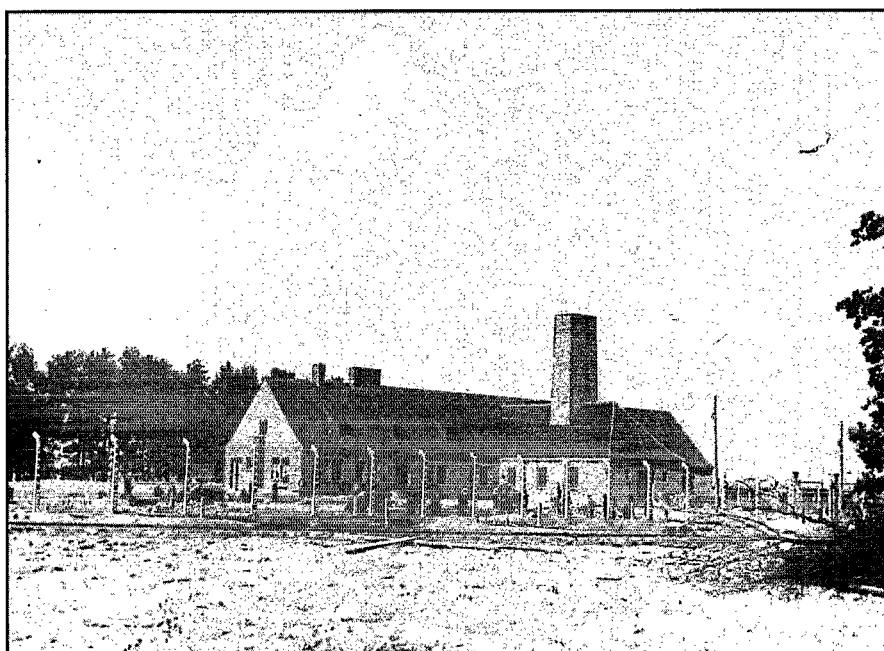
Un lugar silencioso

Otro problema por resolver es el de Auschwitz II-Birkenau. Este campo difiere sensiblemente de Auschwitz I que abarcaba 20 hectáreas en las que los edificios, muy próximos unos de otros, formaban una especie de urbanización donde la comunidad de prisioneros vivía miserablemente. En efecto, las 170 hectáreas que componen Birkenau están en gran parte vacías, a no ser por las chimeneas desnudas que señalan los lugares en los que se erguían las viejas barracas. Mientras que en Auschwitz I los hechos proliferan y los grupos de visitantes suelen exteriorizarse, Birkenau es un lugar silencioso propicio para la reflexión y la oración, un conjunto formado por la vasta extensión de cielo hacia donde se elevaron las cenizas y el terreno llano con el que éstas se mezclaron; un cementerio, testigo mudo de la terrible muerte de miles de seres humanos anónimos. Un lugar en el que la desolación, inmóvil, vive envuelta en la niebla.

La mayoría de los visitantes no llega hasta Birkenau. Esta es una situación que deberá cambiar porque si no se visita esta parte del campo, la comprensión de lo sucedido en Auschwitz queda incompleta. Los cambios a efectuar deberán preservar, imperiosamente, el aura singular

de Birkenau y proporcionar al mismo tiempo una información más completa sobre los hechos acaecidos. Así, los visitantes tendrán la oportunidad de captar la muda tristeza del lugar en toda su magnitud y tendrán un mejor acceso a los hechos, ya que les será posible imaginar cómo funcionaba en realidad esta «fábrica de la muerte».

Conservar el antiguo campo de concentración y mantenerlo intacto resulta cada vez más difícil por razones tanto técnicas como financieras. La conservación de los edificios y de los objetos pequeños exige tratamientos técnicos complejos y minuciosos. La cooperación internacional reviste, en consecuencia, gran importancia. La Fundación Lauders se ha comprometido hace poco a recaudar fondos con ese fin —la estimación preliminar de sus expertos se cifra en 42 millones de dólares de los Estados Unidos.



Crematorio n.º III, Birkenau.

Foto: cortesía del autor

Preparar una nueva exposición general o muestras nacionales que señalen verdaderamente por qué se creó este campo de concentración, que digan algo más sobre la gente cuya vida estaba relacionada con él y que, simultáneamente, sirvan de advertencia es una tarea ardua y apasionante. Al mismo tiempo, implica responder a importantes preguntas de orden moral tales como: ¿Cómo impedir que los visitantes se sientan abrumados por tanta maldad? ¿Cómo despertar en ellos la esperanza y el deseo de sumarse a las iniciativas destinadas a construir un mundo mejor? Y, por último, ¿Qué tipo de esperanza podemos ofrecerles?

En 1966, Auschwitz fue visitado por un grupo de alemanes miembros de la Aktion Sühnezeichen, organización cuya finalidad consiste en expiar los crímenes de los nazis y restablecer lazos de amistad entre la nación alemana y las naciones que fueron víctimas de la aberración nazi.

El grupo pasó tres semanas en una de las barracas, orando y ayudando a recuperar de los escombros los restos de las cámaras de gas y de un crematorio. Un grupo de jóvenes polacos se sumó a ellos durante una noche de oración y un día de trabajo. Comenzaba así la reconciliación entre alemanes y polacos.

El vicepresidente de la organización, Gunter Saerchen, presentó un plan para la construcción de una «casa de la paz» — lugar de encuentro, reflexión, estudio, diálogo y oración; un lugar en el que se promoverían, fomentarían y cultivarían el respeto mutuo, la comunicación y la cooperación entre las naciones y entre las diversas comunidades religiosas. El proyecto fue olvidado en los archivos durante muchos años. Hasta que surgió un conflicto en torno a las hermanas carmelitas que se habían instalado en un edificio adyacente a los muros del campo de concentración. La comunidad judía se

había opuesto enérgicamente a su presencia en el lugar ya que la interpretaban como una especie de «cristianización de la Shoah». Naturalmente, las carmelitas no lo veían de esa manera. Así, parecía evidente que la actitud de los judíos con respecto a este cementerio en particular no había sido suficientemente considerada. Fue entonces cuando el antiguo plan volvió a cobrar vida y se decidió construir un centro de diálogo y un nuevo convento cerca del Museo de Auschwitz I. La primera parte de la construcción del centro (llamado Centro de Información, Encuentro, Diálogo, Educación y Oración) ya ha sido terminada, y la «casa» se apresura a iniciar sus actividades que consistirán principalmente en reuniones entre grupos de jóvenes que deseen informarse más acerca del pasado y obrar juntos para la paz futura. En febrero de 1992, se celebró una conferencia destinada a examinar las diversas formas de nacionalismo y xenofobia que amenazan a Europa y a buscar una forma positiva de patriotismo, fundada en la solidaridad internacional.

Si bien oficialmente el centro es una institución independiente, también forma parte del museo y se espera que permita una reflexión más profunda sobre la historia de Auschwitz e indique diferentes posibilidades de trabajo constructivo en beneficio de todas las naciones. En ese sentido, el museo se habrá mejorado, ya que ofrecerá también la visión de un mundo de esperanza. ■



Foto: cortesía del autor

Botas de prisioneros.

Un mundo de víctimas

Yucki y Michel Goeldlin

Los museos y galerías tienden cada vez más a reflejar el mundo que les rodea. Un impresionante ejemplo de esta tendencia lo describen los Goeldlin, matrimonio que en el presente artículo explica cómo y por qué organizaron la conmovedora exposición «Un mundo de víctimas». Yucki Goeldlin es una fotógrafa holandesa nacida en Java. Autora del libro Sesenta fotografías románticas, sus obras han sido presentadas en París, Montreal y en distintos lugares de Suiza. Michel, su marido, es un novelista suizo-americano, cuya obra ha sido traducida al inglés, al alemán y al italiano.

Sucedió en Angola en la mañana del miércoles 5 de octubre de 1988. Los delegados, enfermeras y funcionarios locales del Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR) acababan de aterrizar en Camacupa para prestar asistencia a los heridos y enfermos, comprobar el estado de nutrición de los niños y distribuir semillas en la aldea antes de que comenzara la temporada de lluvia.

Yucki retrocedió un poco para fotografiar la escena en su conjunto: diez personas —civiles y militares de ambos campos— que habían sido heridas en un combate entre las fuerzas contendientes la noche anterior, yacían en camillas, envueltas en frazadas. Rápidamente descargamos los sacos para poder transportar los cuatro heridos más graves a bordo del bimotor del CICR y trasladarlos al hospital de Kuito.

Una persona lanzó a Yucki un grito de advertencia: «¡Cuidado! ¡Regresa de inmediato; camina sobre tus propios pasos!»

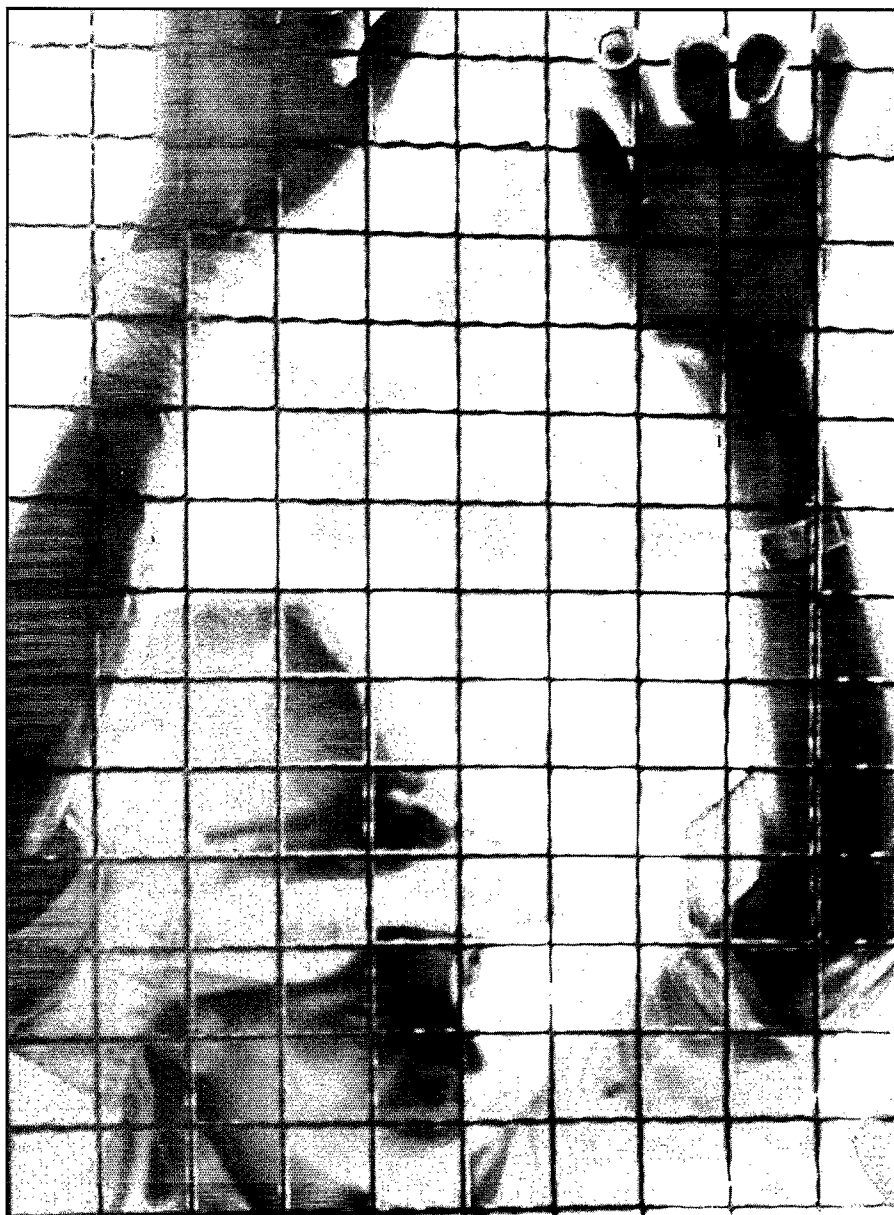
Yucki se encontraba a unos metros del lugar donde una mina acababa de explotar bajo los pies de uno de los soldados heridos, junto a la pista de laterita que permitía a los aviones posarse cerca de la aldea, en el *planalto* angoleño que desde 1975 era escenario de sangrientos combates entre el MPLA y la UNITA.

El avión despegó en medio de una nube de polvo y regresó tres cuartos de hora más tarde para traer un nuevo cargamento de semillas y evacuar a otros cuatro heridos. Yo debía esperar en la pista el último vuelo antes del toque de queda, solo con una niña que había sufrido quemaduras en las piernas (durante el incendio de su casa producido por una granada) y una campesina a quien la explosión de una mina había arrancado una pierna por debajo de la rodilla y el pie de la otra. La campesina estaba moribunda;

la única asistencia que le había sido administrada se limitaba al vendaje de los muñones, pues no se podía hacer nada más por ella. Por pudor y respeto a la identidad de las víctimas, estaba descartado que Yucki tomara una foto de esta escena que quedará indeleblemente grabada en mi memoria.

En tres misiones, de varias semanas cada una, que tuvieron lugar en 1988 y 1989 en El Salvador, la República Popular de Angola y la zona limítrofe entre Tailandia y Camboya, Yucki y yo vivimos las horas más intensas y emocionantes de nuestras vidas. Nuestro trabajo de redacción y de selección de fotografías duró hasta septiembre de 1990, en que apareció la primera edición del libro.¹ Antes de emprender una nueva obra de creación pura, nos proponíamos, en los dos años siguientes, organizar exposiciones en los museos y galerías que aceptarían abrirnos sus puertas y a los que me referiré más adelante.²

Con más de cincuenta años de edad y nuestros hijos ya adultos, Yucki y yo estábamos dispuestos a abandonar durante algún tiempo el mundo de la ficción y de la estética para, con nuestros medios de expresión, nuestra ética y basándonos en nuestra propia experiencia, testimoniar acerca de conflictos que producen tantas víctimas entre la población civil inocente —mujeres, niños y ancianos— como entre los combatientes. Para ello, debimos ser acreditados por el CICR. Esta institución nos permitió acompañar a los equipos humanitarios que trabajaban sobre el terreno. Yucki y yo seguimos cursos de preparación junto con nuevos delegados que en su mayoría tenían la edad de nuestros hijos. La dirección de operaciones eligió los tres países donde debíamos trabajar y en los que, finalmente, se ha logrado resolver conflictos que duraban desde hacía más de diez años. Des-



© Yucky Goeldlin, Mónaco

El Salvador.

graciadamente, en el intervalo han estallado nuevos conflictos en otros lugares. Nuestro trabajo no era sino una simbólica gota de agua en el océano de las cuarenta y cinco guerras o situaciones conflictivas que asolaron el planeta en 1988. Millones de inocentes se hallaban expuestos a sufrimientos inútiles, detenciones arbitrarias y hambre. La sangre, el sudor y las lágrimas seguían corriendo a raudales, ciegamente, por la mitad del planeta. Esto era lo que queríamos mostrar en nuestra exposición.

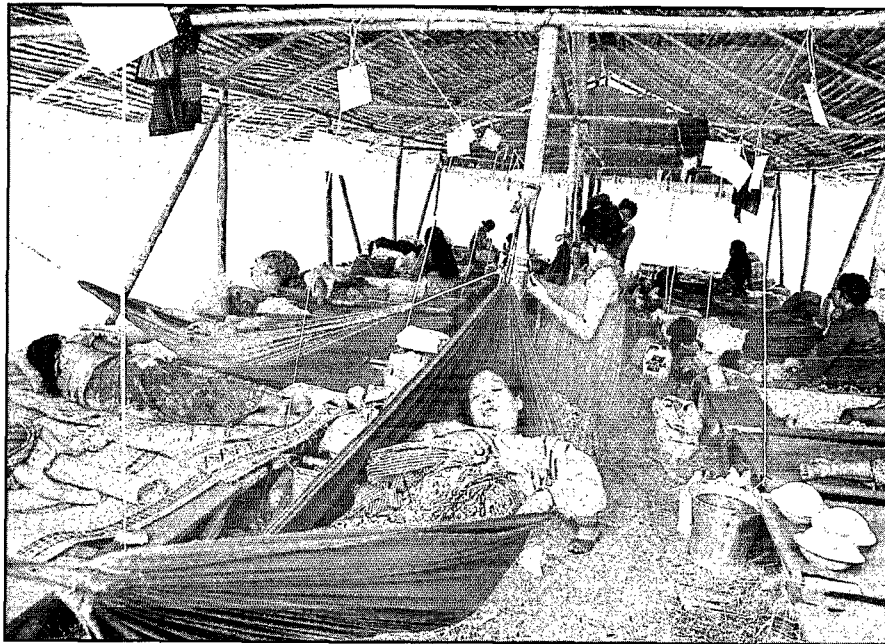
Cada uno de los dos juegos de la exposición comprendía ochenta fotografías en blanco y negro y en color, así como ochenta diapositivas en color que había-

mos proyectado anteriormente en Vevey (Suiza). Las imágenes iban acompañadas de unos treinta textos breves —para describir más que para explicar— tomados del libro. En una de las fotos se veía a unos niños de El Salvador con expresión de desamparo, capturados por la cámara de Yucky el mismo día en el que nació nuestro primer nieto, el cual tuvo la suerte de nacer en París y no en un campo de guerra. En otra foto una anciana camboyana, la cabeza rapada, llora en medio de un campo de emergencia para refugiados mientras que las 170.000 personas de «Site 2» permanecían bajo el fuego de la artillería. Otra fotografía, tomada en el altiplano de Angola, evoca un cuadro de la Virgen negra con el Niño... Nuestro testimonio provocó reacciones vivas, comentarios emocionados, y también algunas actitudes de rechazo.

Villa Lamartine, principado de Mónaco

En Mónaco, una mujer de edad media abandonó la exposición al cabo de dos minutos susurrando: «Es insostenible, ¿por qué muestran toda esta miseria?» Obviamente, no estaba dispuesta a olvidar su vida privilegiada para enfrentarse con otras realidades. En todas nuestras misiones, sin embargo, siempre hemos intentado presentar la vida cotidiana en esos lugares bajo una luz fraternal, evitando todo sensacionalismo y respetando estrictamente la posición neutral del CICR, impuesta por la necesidad de prestar ayuda a todos los que la necesitan, sean civiles o militares, de acuerdo con el mandato que le asignaron los 145 Estados soberanos que firmaron los Convenios de Ginebra.

La magnífica galería Villa Lamartine que el Ayuntamiento puso a nuestra disposición estaba adornada con plantas. Un



© Yucki Goeldin, Mónaco

«Site 2»: zona bajo ley militar en la frontera entre Tailandia y Camboya.

día, uno de los jardineros del Ayuntamiento, que había venido a regarlas, se quedó examinando atentamente la exposición y se marchó sin hacer comentarios. Al día siguiente estaba de regreso acompañado de dos de sus colegas. Los tres hombres conversaron con nosotros más de una hora, deteniéndose ante cada fotografía, pidiendo explicaciones sobre las circunstancias en que Yucki había trabajado, y leyendo atentamente cada texto. Uno de ellos hizo una observación que me impresionó, independientemente de toda referencia cultural o política: «Ustedes, dijo, no denuncian una situación sino que muestran a los seres humanos que son sus víctimas.»

S. A. S. el príncipe heredero Alberto de Mónaco había otorgado su patrocinio a «Un mundo de víctimas» en su calidad de presidente de la Cruz Roja de Mónaco. Cuando nos honró con una visita pri-

vada a la exposición, tuve la impresión de que su genuino interés por nuestro trabajo y su evidente motivación por la causa humanitaria —confirmadas por sus numerosas actividades en ese sentido— lo habían llevado a una conclusión similar a la de los jardineros. Lejos de molestarme, esta impresión afianzó la profunda convicción que ha crecido en mí a lo largo de los años, mientras escribía mis libros: la personalidad de la gente tiende a exteriorizarse en determinadas circunstancias, indiferentemente del contexto social, cultural, político o racial en que se encuentren; sea humilde o célebre, todo individuo es digno de interés.

En otra ocasión, al caer la tarde, una niña sueca de unos diez años de edad vino acompañada de su padre y, fascinada, quería saber todo lo relacionado con la exposición. Estaba particularmente impresionada por la foto de un niño ango-



El Salvador.

leño, una pierna sustituida por una prótesis, sentado sonriente contra una pared. «¿Cómo puede sonreír si es tan desdichado?», preguntó la niña rubia.

Museo Suizo de la Cámara Fotográfica

El Museo Suizo de la Cámara Fotográfica, en Vevey, es un moderno y espectacular museo instalado en un edificio del siglo XVIII. Diversas personalidades y representantes de la prensa asistieron a la inauguración de la exposición y se mostraron muy elogiosos para con nuestro trabajo. En una ocasión, unos quince escolares de diez u once años visitaron la exposición mientras nosotros estábamos ausentes; después, y a instancias de su profesor, cada uno de ellos nos escribió una carta. Leerlas nos llenó de emoción:

Gianfranco: «Las fotos me conmovieron, pero no puedo decir que haya sido agradable verlas.»

Mamede: «Me parece muy injusto que

los niños de esos países sufran a causa de la guerra.»

Laetitia: «¿Por qué existe la guerra? Es terrible pensar que esos niños no pueden nunca estar alegres: siempre han vivido en medio de la guerra, viendo morir a sus padres y hermanos.»

Laurent: «¡Es una vergüenza: algunos niños no conocen sino la guerra!»

Élodie: «Estuve a punto de llorar cuando vi la fotografía del huerfanito traumatizado por la guerra y sobre todo cuando leí el texto. Los niños no deberían conocer la guerra. Y aun cuando la guerra acabe, los niños no podrán nunca olvidarla. Al ver la imagen de ese niño, sentí en mi corazón la impresión de haber sido transportada a un campo de batalla: en su rostro se refleja la guerra, la miseria y el desamparo. Los niños de la guerra dejan de ser verdaderos niños; casi podría decirse que su madre es la guerra. Cuando pienso en eso, me dan ganas de dejarle mi sitio a ese huerfanito y ocupar el suyo para evitarle la guerra. Esos niños han sido adoptados por la guerra. Me pregunto cómo deben sentirse ahora...»

El conservador del museo transmitió a la prensa local esas cartas, que fueron comentadas por un redactor y publicadas en parte en el periódico *Riviera*. También se publicaron fragmentos en *Avenue de la Paix*, boletín del personal del CICR en Ginebra. Más tarde visitamos a ese grupo de escolares y pasamos con ellos dos horas en las que seguramente aprendimos más nosotros que ellos.

Biblioteca Estatal de Literatura Extranjera, Moscú

El 28 de marzo de 1991, un día antes de la inauguración de la exposición, reinaba una gran tensión en la plaza Roja, donde estaba situado nuestro hotel. Finalmente, los incidentes que amenazaban desenca-

denarse entre los centenares de miles de manifestantes y las fuerzas del orden no se produjeron; pero en aquel momento no teníamos idea de lo que podía suceder. Por otro lado, no eramos muy optimistas en cuanto a la exposición, ya que pensábamos que los moscovitas, preocupados por sus problemas propios, no se interesarían por «Un mundo de víctimas». Pero nos equivocábamos. Sólo un joven visitante abandonó el salón después de preguntarme con insistencia por mis intenciones y declarar que no le veía interés a la exposición. Por lo demás, sin diferencia étnica o cultural, la mayoría de los visitantes respondieron a nuestro testimonio con emoción, al igual que en Mónaco, Vevey y París; para nosotros era la mayor recompensa.

El equipo de la biblioteca no escatimó esfuerzos para que la exposición fuera un éxito; gracias a ello fueron superadas dificultades enormes. Nuestro trabajo fue presentado en un elegante salón del primer piso del austero edificio de la librería, entre dos salas de lectura muy frecuentadas. Los trabajadores que nos ayudaron a instalar la exposición se detenían a contemplar las imágenes y nos interrogaban sobre los textos, impresos en francés y ruso. El mismo día, en un espacio idéntico de la planta baja se inauguraba una exposición didáctica de la UNESCO.

Varios periódicos y el noticiero de la televisión hablaron de «Un mundo de víctimas», y el diario *Megápolis Express* le dedicó dos páginas ilustradas. Después de la exposición, ofrecimos un juego completo de las fotografías a la biblioteca. En noviembre de 1991 la exposición fue presentada en San Petersburgo, en la Biblioteca Central del Distrito de Moscú.

Finalmente, en mayo de 1992, «Un mundo de víctimas» fue presentada en la sede de la UNESCO en París, bajo los auspicios de la Cruz Roja Francesa.³ ■



© Yucki Goeldlin, Mónaco

*República
Popular
de Angola.*

Notas

1. *La planète des victimes*. 1990. Ed. du Griot/Ed. de l'Aire, París/Lausana, ISBN 2-907217-14-3. Reeditado por France Loisirs, París, 1991. 280 p. 52 fotografías.
2. Mónaco, con el alto patrocinio de S. A. S. el príncipe Alberto, del 28 de enero al 10 de febrero de 1991; Museo Suizo de la Cámara Fotográfica, Vevey, del 15 de febrero al 14 de abril de 1991; Biblioteca Estatal de Literatura Extranjera, Moscú, del 29 de marzo al 29 de mayo de 1991; Biblioteca Central del Distrito de Moscú, San Petersburgo, noviembre de 1991; Sede de la UNESCO, París, mayo de 1992.
3. Los organismos que deseen presentar la exposición pueden dirigirse a *Museum Internacional*, que transmitirá el pedido a los autores.

El hospital subterráneo alemán: un museo singular

Audrey Fairclough

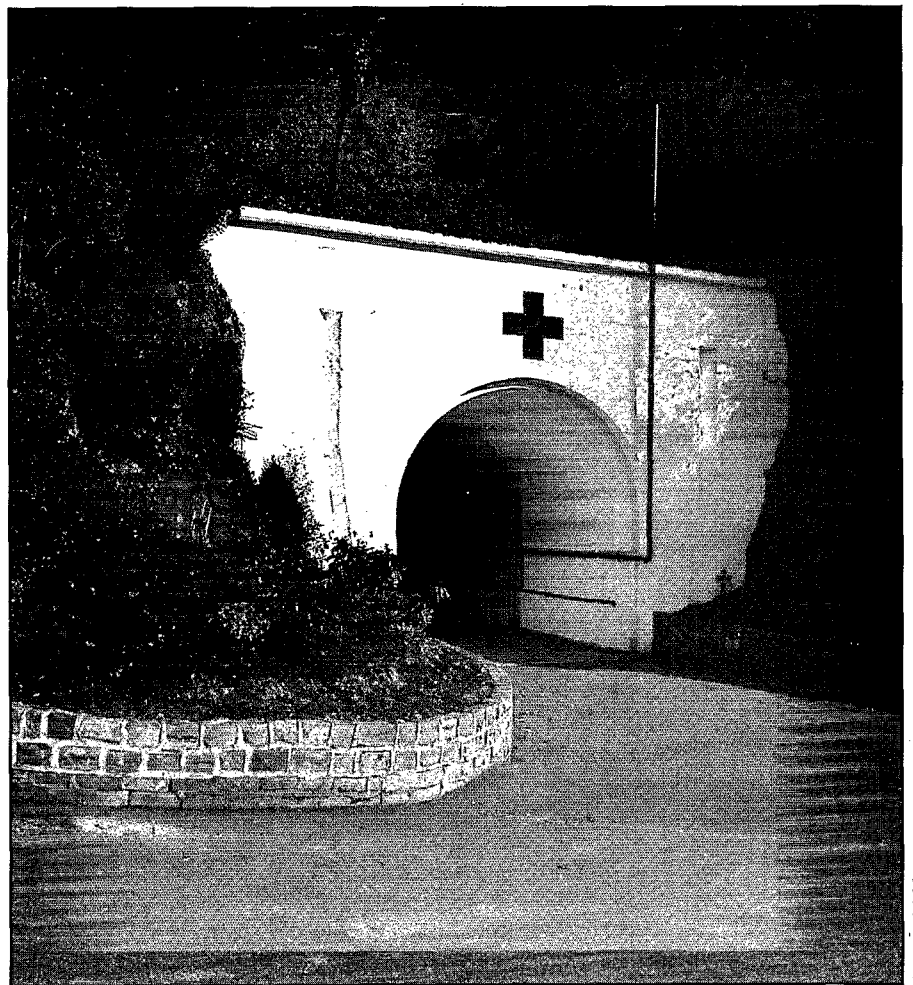
Audrey Fairclough es una escritora independiente, aficionada a descubrir lugares insólitos. En una visita a la isla de Jersey (islas Anglonormandas en el canal de la Mancha), dio con un área subterránea que había sido transformada en un museo original.

En la entrada de este museo (que constituye en sí mismo el principal objeto de exposición), no hay ni columnas imponentes ni escaleras, simplemente un túnel excavado en una colina en Meadowbank, Saint-Lawrence, Jersey.

Cómo empezó todo...

Los sorprendidos habitantes de Jersey creían haber escapado a la guerra, pero el ruido de los tanques y cañones, 24 km al este, no era sino el preludio de un periodo de cinco años de ocupación por las

fuerzas alemanas. El primer oficial de la Luftwaffe, Oberleutnant Richard Kern, llegó a bordo de un Dornier 172 durante una incursión aérea de las fuerzas de Hitler; la ocupación duraría del 1.º de julio de 1940 al día de la Liberación, en mayo de 1945. Durante ese periodo la población de Jersey debió doblegarse a las normas decretadas por Hitler e impuestas por su ejército: los isleños debían permanecer en sus casas entre las 11 de la noche y las 5 de la mañana; la venta de bebidas alcohólicas fue prohibida y su consumo permitido únicamente en los hogares.



*La entrada principal de Meadowbank:
hospital subterráneo alemán.*

Pese al conflicto que se desarrollaba en Europa, nadie había previsto la invasión; las tiendas seguían abiertas y hacían su comercio normalmente. Pero, de pronto, los isleños tuvieron que aceptar la realidad de la guerra, ya que Jersey se convirtió en una fortaleza inexpugnable y las normas impuestas por el invasor privaron a los habitantes de su libertad. El 3 de julio de 1940, los oficiales, soldados y pilotos británicos fueron convocados, a las 10 de la mañana, en la oficina del comandante instalada en la alcaldía: todas las armas y municiones, incluidas las escopetas deportivas, debían ser entregadas a las 12 del día, y ninguna barca, navío o tripulante podía abandonar el lugar de amarre sin el permiso previo de las autoridades militares.

La obsesión de Hitler por convertir las islas del Canal (o islas Anglonormandas) en una fortaleza había empezado y, en consecuencia, era esencial construir un depósito subterráneo para la artillería. Indirectamente, éste fue el comienzo del hospital subterráneo alemán.

La construcción

El trabajo de excavación de los túneles fue iniciado en octubre de 1941 por campesinos traídos por la fuerza desde diversas regiones. Un total de 5.000 hombres (rusos, polacos y judíos provenientes de varios países de Europa) fueron transportados a la isla. Las coacciones, vejaciones y miseria que debían sufrir incluían una jornada de trabajo de dieciséis horas y una alimentación a base de sopa y gachas. Los picos y palas oxidados se encuentran aún en los túneles inacabados como muestra de las pésimas condiciones de trabajo. En total, se excavó un laberinto de 1,6 km de largo; en algunos túneles, los especialistas alemanes empezaron utilizando pólvora negra en vez de explosi-

vos, mientras los campesinos debían llevar a cabo la ardua tarea de cavar en la roca fracturada, a menudo con sus solas manos.

Para convertir todo ello en un hospital a comienzos de 1944, cuando era la intervención aliada en Europa, fue necesario excavar 50.000 toneladas de roca, utilizar 4.000 toneladas de hormigón para completar los túneles e instalar un sistema central de calefacción y aire acondicionado. De este modo, al costo de una gran miseria humana, el hospital se convirtió en una obra de ingeniería de carácter único. Lo irónico es que el edificio nunca fue utilizado como había sido previsto, ya que las islas no fueron atacadas por los Aliados y los heridos, que debían llegar de Francia después del día D, nunca se presentaron puesto que las fuerzas norteamericanas se apoderaron de toda la península del Cotentin. Los alemanes pensaban evacuar su hospital «de superficie» (antiguamente el Merton Hotel) sólo si se producía un ataque.

El museo

Actualmente el hospital subterráneo alemán, construido al principio para recibir 500 heridos, es un impresionante museo con una de las colecciones más amplias y completas de recuerdos de la guerra y constituye un escalofriante retrato de la vida durante la ocupación —desde el ataque y la invasión hasta la alegría final de la Liberación, pasando por las duras privaciones de la dominación nazi. El visitante asiste a una proyección de documentales cinematográficos de la época que explican paso a paso la evolución de la guerra, así como a una presentación ininterrumpida de vídeos; ambas captan su atención de principio a fin.

Se penetra en el museo por la entrada de Meadowbank, que inicialmente era la



© Peter Tabb

Exposición en la sección del museo.

entrada trasera. Todos los túneles que parten de Meadowbank están interconectados, son de fácil acceso y se conservan en perfecto estado. Los corredores conducen a los pabellones, a la sala de operaciones, la sala de médicos y enfermeras y al depósito de cadáveres, todos recreados con sorprendente realismo. La esvástica y un retrato del Führer recuerdan al visitante la siniestra historia del lugar. En la sala de estar, un sillón, una pequeña biblioteca y un aparato de radio servían para ocupar el tiempo libre. El despacho del comandante, amueblado con una cama, una silla, un armario y un escritorio, se hallaba cerca de la central telefónica y no lejos de Cap-Verd (la antigua entrada principal) para las comunicaciones con el exterior.

Se instalaron bombas para que el sis-

tema de calefacción pudiera funcionar manualmente en caso de emergencia, y existe un pozo de escape a 40 metros bajo tierra. La obra fue construida con una meta determinada y cuidadosamente planificada, hasta la última pantalla de lámpara. Hay algo espectral en el aire mohoso que invade las partes no terminadas de los túneles; y el observador, conmovido, no puede dejar de oír los ecos de los picos utilizados por los campesinos para hendir la dura roca. Pero, a medida que se dirige hacia la luz del día, la atmósfera cambia y el visitante se siente liberado cuando deja atrás la oscuridad del subterráneo.

El 9 de mayo, día de la Liberación, lo recordarán siempre los habitantes de las islas Anglonormandas, que todavía hoy siguen celebrando esa fecha con una fiesta nacional.

Reacciones de los visitantes

El responsable de la tienda y el personal del museo asesoran a los visitantes sobre los objetos de recuerdo en venta, y el director dispensa toda clase de información sobre los objetos presentados. El resto del personal se compone de asistentes y encargados del aparcamiento de coches.

Sobre la reacción del público, el Sr. Peter Tabb, encargado de relaciones públicas, declara: «El museo recibe 300.000 visitantes al año; algunos se muestran sorprendidos por la existencia del museo, ya que mucha gente ignora que las islas fueron invadidas. Tras contemplar los objetos expuestos, los visitantes expresan sentimientos que van de la tristeza al asombro.» Pese a que diariamente llegaban docenas de heridos —lo que exigía un vaivén continuo de ambulancias— sólo cinco fallecimientos son de lamentar en todo el periodo de construcción del hospital. Los cuerpos yacen aún bajo una cascada rocosa.

Al abandonar el hospital me sentía embargada por un sentimiento de desesperación y desolación en consonancia con las cosas que acababa de ver; pero pronto ese sentimiento fue sustituido por uno de alegría y exaltación al contemplar la exposición sobre la Liberación y la lozanía del incomparable paisaje de Jersey. La existencia del museo es un recordatorio de la opresión y un tributo a quienes sufrieron bajo su yugo; también es un incentivo para que todos juntos luchemos por la paz. Pero, sobre todo, constituye una advertencia para que la guerra nunca más vuelva a levantar cabeza en Jersey. ■

Guerra, patrimonio y acción normativa

Lyndel V. Prott

Bien se sabe que el botín de la guerra se halla en muchos museos y colecciones privadas. Lyndel V. Prott, experto de renombre en derecho patrimonial internacional y jefe de la Sección de Normas Internacionales de la División del Patrimonio Material de la UNESCO, describe los esfuerzos de la comunidad internacional por resolver el problema de la protección del patrimonio cultural en tiempos de guerra.

La protección del patrimonio cultural en tiempos de conflicto armado o de ocupación plantea problemas particulares. Además de las inevitables destrucciones que trae consigo la guerra (y las armas modernas pueden devastar grandes áreas en unos segundos, sin respetar nada), existe también el eterno problema del saqueo. Las guerras de la edad antigua ofrecen numerosos ejemplos de conquistadores que se apoderaron de objetos de interés cultural sea para realzar la belleza de sus propias ciudades o exhibirlos con ostentación en desfiles triunfales, sea para desmoralizar a los vencidos. El despojo

de las poblaciones vencidas ha llegado, inclusive, a ser justificado gracias a argumentos legitimando el «botín de guerra»; hasta una época reciente, se pretendía que el campo vencedor podía resarcirse de los perjuicios sufridos tomando bienes de las poblaciones conquistadas u ocupadas para compensar los daños causados o incluso los gastos acarreados por el esfuerzo bélico.

La larga historia de las tentativas para limitar la brutalidad de la guerra y evitar sufrimientos innecesarios llevó pronto a iniciativas para poner coto a este tipo de conducta: en su acusación contra el gobernador romano Verres (año 70 a. de C.) por haber saqueado bienes tanto públicos como privados, Cicerón cita ejemplos de conquistadores cuyo nombre fue ensalzado por haber dado muestras de moderación al respecto. Las reglas para la protección jurídica de los bienes culturales en tiempos de conflicto armado quedaron plasmadas en 1863 en el Código Lieber: Instrucciones para el Gobierno de los Ejércitos de los Estados Unidos en campaña, elaborado para el ejército de la Unión durante la guerra civil norteamericana. La Convención sobre las Leyes y Usos de la Guerra Terrestre (La Haya, 1907) comprendía también una cláusula relativa a los bienes culturales.

El derecho moderno correspondiente se encuentra en la Convención sobre la Protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado (Convención de La Haya) de 1954. Este tratado contiene normas para la preservación de los bienes culturales por los Estados beligerantes y se aplica también a los casos de guerra civil. Los Estados deberán adoptar medidas en tiempo de paz a fin de reducir al mínimo los daños durante la guerra, tomando iniciativas apropiadas con respecto a sus bienes culturales, nombrando inspectores, señalando los monumentos

© Musée départemental de la résistance et de la déportation, Grenoble, Francia.



Tarjeta postal conmemorativa del décimo aniversario de las fuerzas de resistencia soviéticas.

culturales importantes con un emblema especial creado por la Convención y elaborando planes de salvaguardia de los bienes muebles por si estallara un conflicto. Las potencias invasoras deberán respetar los bienes culturales de la zona ocupada. Estas disposiciones se aplican a los bienes muebles e inmuebles y tanto a la destrucción como al traslado.

Existe también, sin embargo, un protocolo que se refiere concretamente a los problemas de los bienes muebles. Las disposiciones de este protocolo son sumamente importantes. Obligan a cada Estado parte a «impedir la exportación de bienes culturales de un territorio ocupado por él durante un conflicto armado» (Protocolo, artículo 1), lo que, por definición, comprende las obras de arte, los manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros o archivos. Además, cada parte contratante se compromete a «poner bajo custodia los bienes culturales pertenecientes a cualquier territorio ocupado y que hayan sido importados en su territorio, ya sea directa o indirectamente» (artículo 2), y a «devolver, al terminar las hostilidades, los bienes culturales que se encuentren en su territorio, a las autoridades competentes del país anteriormente ocupado, si dichos bienes han sido exportados en contravención del principio establecido en el párrafo primero. En ningún caso los bienes culturales podrán ser retenidos a título de reparaciones de guerra».

Estas disposiciones fueron la reacción de las naciones civilizadas a la política de saqueo general de colecciones e instituciones practicada abiertamente por los nazis en la Europa ocupada. Durante la Segunda Guerra Mundial se creó una unidad especial nazi (la *Einsatzstab Rosenberg*) encargada de supervisar el trans-

porte hacia Alemania de las obras de arte importantes.¹ Algunas llegaron a museos alemanes, pero no pocas quedaron en manos de individuos que pertenecían al grupo dirigente nazi. Algunas obras fueron cambiadas por otras, preferidas por motivos ideológicos, y algunas fueron vendidas para recaudar fondos.

Después de la guerra, localizar y recuperar los bienes robados se convirtió en una preocupación importante de los Aliados. En la Declaración de Londres de 1943, dieciocho Gobiernos aliados (algunos de los cuales eran gobiernos en el exilio, ya que sus territorios estaban ocupados) declararon que se reservaban el derecho de no reconocer válidas las transacciones de bienes perteneciendo a personas residentes en territorios ocupados, ya sea que esas transacciones hubiesen adoptado «la forma de saqueo o pillaje abiertos, o bien la de transacciones aparentemente legales desde el punto de vista formal, y aun cuando parecieran haber sido efectuadas voluntariamente». Los Gobiernos aliados advirtieron específicamente al respecto a las poblaciones de los países neutrales. Después de la guerra, los países neutrales, como Portugal, Suecia y Suiza, tomaron medidas encaminadas a devolver bienes cada vez que fuese posible establecer que éstos habían sido arrebatados a personas de los territorios ocupados que los poseían legítimamente.²

Salvaguardia y «buena fe»

Desde la Segunda Guerra Mundial no se ha dado ninguna situación que llegue a ser realmente comparable con el saqueo que se llevó a cabo de modo sistemático en aquella época y que se aplicó como política general. Sin embargo, se han dado algunos casos a los que se aplican las disposiciones de la Convención de 1954 relativas a la devolución de bienes cultu-

rales. Durante la invasión de Kuwait en 1990, los objetos depositados en el Museo Nacional fueron trasladados a Bagdad. Algunos pertenecían al Estado, y otros a la célebre colección El Sabah, que era propiedad privada pero que había sido prestada al Museo Nacional. Kuwait presentó una demanda ante la UNESCO y el asunto se discutió en una reunión del Consejo Ejecutivo de la Organización. El Gobierno iraquí declaró ante el Consejo, el 24 de octubre de 1990, que había trasladado los objetos depositados en el museo con el único fin de salvaguardarlos, de conformidad con el espíritu y la letra de la Convención. Este argumento remite al párrafo 2 del artículo 5 de la Convención de La Haya: «Si para la conservación de los bienes culturales situados en territorio ocupado que hubiesen sido damnificados en el curso de operaciones militares, fuera precisa una intervención urgente y las autoridades nacionales competentes no pudieran encargarse de ella, la potencia ocupante adoptará, con la mayor amplitud y en estrecha colaboración con esas autoridades, las medidas más necesarias de conservación.»

Las autoridades kuwaitíes siguieron manifestando su preocupación con respecto a lo que pudiera ocurrir con esas colecciones. El asunto se resolvió, empero, sin la intervención de la UNESCO. Las Naciones Unidas fueron autorizadas por una resolución del Consejo de Seguridad a negociar con Iraq la devolución de todos los bienes expoliados en Kuwait, y en particular los bienes culturales. El 21 de octubre de 1991 Iraq, Kuwait y el representante de las Naciones Unidas firmaron una declaración en la que se reconocía la necesidad de devolver los bienes a Kuwait.

En fecha más reciente, se ha señalado que las fuerzas serbias se habían apoderado de los objetos depositados en el Museo

de Vukovar, después de ocupar esta ciudad durante el conflicto que se desencadenó en Yugoslavia tras las declaraciones de independencia de Eslovenia y Croacia. En el momento de escribir este artículo (julio de 1992), no se ha recibido ninguna indicación clara sobre lo que ha podido ocurrir con esa colección.

En el Protocolo de la Convención de La Haya se dispone también que serán devueltos, al término de las hostilidades, los bienes culturales procedentes del territorio de una parte contratante depositados por ella, a fin de protegerlos contra los peligros de un conflicto armado, en el territorio de otra parte contratante. Dos casos muestran cuánto tiempo puede llevar la solución de estos asuntos. El primero se refiere a los tesoros artísticos de las colecciones nacionales polacas enviadas a Canadá, para salvaguardarlas, cuando Alemania lanzó su ataque contra Polonia en 1939. Esos bienes fueron finalmente devueltos en 1961.³ Un caso que duró aún más tiempo es el de la Corona de San Esteban de Hungría, que fue entregada a las fuerzas estadounidenses al finalizar la Segunda Guerra Mundial, enviada a los Estados Unidos de América y no fue devuelta sino hasta 1977.⁴

Tal vez el problema de más difícil solución sea la obligación, para un Estado parte en la Convención, de embargar un bien cultural de uno de sus ciudadanos —que puede haberlo adquirido de buena fe— a fin de devolverlo a su propietario legítimo. Las partes contratantes de la Declaración de Londres declararon que tomarían todas las disposiciones necesarias para hacerlo. Así, tras algunas presiones de los Aliados, Suiza introdujo disposiciones legislativas al respecto, oponiéndose así a una norma del Código Civil suizo que protegía al comprador de buena fe. En la nueva ley se disponía que la Confederación Suiza proporcionaría

una compensación al comprador en el caso de que éste no pudiese obtenerla de la persona que le hubiera vendido el bien. Sin embargo, en uno de los casos registrados hasta ahora, un comerciante suizo que tuvo que devolver obras a un ciudadano francés y que pidió entonces una compensación a la Confederación, recibió una cantidad inferior a la reclamada, ya que, consideró la Confederación, no había actuado con la prudencia necesaria ni intentado descubrir el origen, en Alemania, de una colección tan excepcionalmente valiosa.⁵

El problema del comprador de buena fe sigue siendo un problema serio; a él se debe que se hayan introducido las disposiciones sobre los bienes culturales muebles en el Protocolo, ya que algunos Estados habían declarado que si se introducían en la Convención misma, no podrían aceptarla.⁶ Por desgracia, estos Estados —los Estados Unidos de América y el Reino Unido— no pasaron a ser partes en la Convención, ni en el Protocolo, aun cuando fueron partes principales en la Declaración de Londres; hay que señalar al respecto que numerosos Estados europeos en cuyos códigos civiles se protege al comprador de buena fe, como Francia, los Países Bajos o Suiza, pasaron a ser partes en ambos acuerdos. Sin embargo, es probable que una solución al problema del comprador de buena fe se encuentre pronto, puesto que el anteproyecto de convenio UNIDROIT sobre bienes culturales robados o exportados ilícitamente —actualmente en debate— garantizará la restitución de dichos objetos, limitando los derechos del comprador de buena fe a una compensación a los casos en que se hayan hecho las diligencias necesarias para descubrir el origen del objeto.⁷

¿Durante cuánto tiempo puede hacerse valer el derecho a restitución? Cuando se hizo la Declaración de Londres, no se señaló límite alguno, y un comentarista afirmó que «la restitución deberá continuar mientras se sigan descubriendo obras de arte de las que se sepa que han sido robadas durante la guerra». El decreto suizo del 10 de diciembre de 1945 fue derogado dos años después. Algunos importantes tesoros artísticos del convento de Quedlinburg, que desaparecieron al final de la Segunda Guerra Mundial, fueron puestos en venta en los Estados Unidos de América en 1990 por los sucesores del soldado americano responsable al parecer de la desaparición. El Gobierno alemán no entabló pleito sino que pagó una cantidad considerable por su restitución. ■

Notas

1. Merryman, J. y Elsen, A. E., *Law, Ethics and the Visual Arts*, 2.^a ed., 1987, vol. I, p. 20-23.
2. Prott, L. V. y O'Keefe, P. J., *Law and the Cultural Heritage*, vol. III: *Movement*, Londres, Butterworths, 1989, p. 805-811.
3. Nahlik, S., «The Case of the Displaced Art Treasures», *23 German Yearbook of International Law*, 1980, p. 255.
4. Merryman y Elsen, *op. cit.*, vol. I, p. 24.
5. *Fischer contra la Confederación Suiza*, decisión de la Corte Federal Suiza, Tribunal de Expropiaciones, 25 de junio de 1952.
6. Nahlik, S. E., «On some Deficiencies of the Hague Convention of 1954 on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict» (1974) 44. *Annuaire de l'Association des Anciens Auditeurs de l'Académie de La Haye*, p. 100, 106.
7. Prott, L.V., «El anteproyecto de convenio del UNIDROIT se centra en los compradores», *Museum* n.º 172 (vol. XLIII, n.º 4, 1991), p. 221-224.

Un museo al servicio de los museos: el Museo de Aquitania

Brigitte Derion y Chantal Orgogozo

Institución con un pasado prestigioso, el Museo de Aquitania, recientemente renovado en su totalidad, dispone ahora de toda una gama de servicios de restauración que desea poner a la disposición de otras entidades. Brigitte Derion, conservadora encargada de la restauración, y Chantal Orgogozo, conservadora del Museo de Aquitania, nos hablan del laboratorio donde se restauran objetos de madera, metal, barro cocido y vidrio.

Desde enero de 1987, las colecciones del Museo de Aquitania, que cubren un periodo comprendido entre los siglos XVIII y XX, se exhiben al público de modo permanente en un espacio de 2.000 m². Y, desde el 10 de junio de 1991, el museo, que se especializa en historia, arqueología y etnografía regional, expone en 2.500 m² suplementarios las piezas más interesantes de sus colecciones prehistóricas, galorromanas, medievales y modernas, junto con obras de arte africano y oceánico acopiadas por bordeleses.

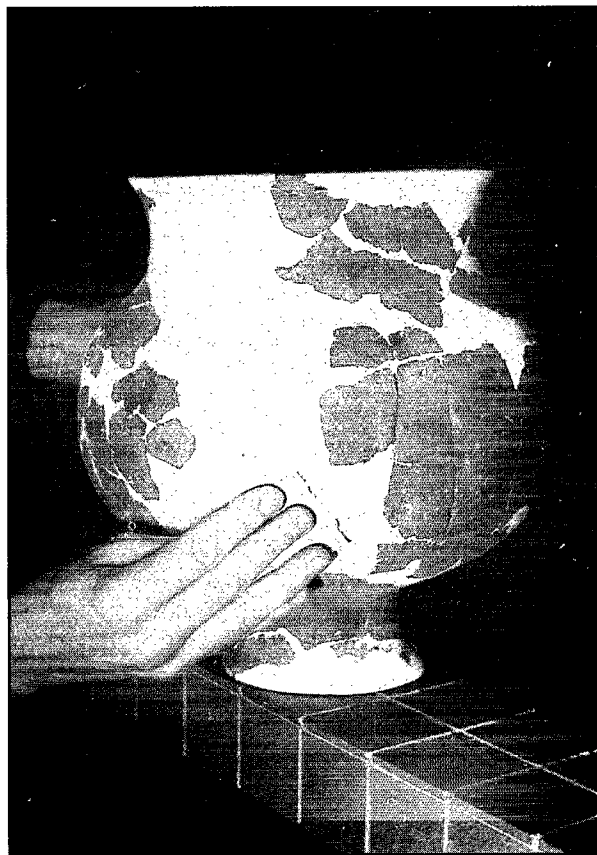
Para instalar las nuevas salas de exhibición y abrir al público 5.000 m² de exposición permanente, fue necesario recurrir a numerosas empresas exteriores y

a varios organismos (entre los cuales la Escuela de Bellas Artes de Bayona, cuyos conocimientos especializados en materia de informática permitieron realizar la representación visual de diferentes aspectos relacionados con la conservación del museo, logrando así que las estructuras, los volúmenes y las perspectivas, pudieran ser vistos y modificados a voluntad). En contrapartida, ahora el museo puede y quiere ofrecer prestaciones de servicios a otras instituciones, sobre todo en lo que se refiere a la restauración de objetos arqueológicos.

El laboratorio de restauración —creado en 1963 a raíz de un informe de la entonces directora del Laboratorio de Investigaciones de los Museos de Francia— está destinado principalmente a la conservación y restauración de nuestras propias colecciones. Sin embargo, responde también a peticiones externas presentadas por otros museos, departamentos de antigüedades históricas o cualquier otra institución pública responsable de la conservación del patrimonio.

El laboratorio de restauración reúne varios talleres de restauración instalados en el nuevo edificio del museo. El taller de restauración de objetos de madera, de una superficie de unos 300 m², está situado en la planta baja del edificio, cerca del patio de servicio y del montacargas que comunica con las salas de exposición y las áreas de almacenamiento, lo que facilita el transporte de objetos voluminosos, como armarios, cómodas, cofres o aperos. Un restaurador ebanista restaura allí todos los objetos de madera del museo. Las intervenciones se reducen a lo estrictamente necesario a fin de preservar la autenticidad de la obra; así, por ejemplo, sólo los elementos deteriorados que contribuyen a dar solidez a la obra — como los pies o ensambladuras— son sustituidos parcial o totalmente por otros

© J.-M. Arnaud, Musée d'Aquitaine (Burdos)



Acabado a las partes restauradas de una tetera de terracota (siglo V a. de C. aproximadamente) que proviene del túmulo de Ibos (Hautes-Pyrénées). En depósito en el Museo de Aquitania.

fabricados con madera antigua de la misma especie, mientras que otras piezas son simplemente reforzadas y endurecidas con inyecciones de copolímero acrílico disuelto en un disolvente.

Los talleres en los que se restauran objetos de materiales diversos, tales como las piezas arqueológicas de metal, barro cocido y vidrio, están instalados en el último piso de una de las alas del edificio y disponen de una iluminación natural óptima, indispensable para el tipo de trabajo meticuloso que allí se lleva a cabo. Ese local, cuya superficie es de unos 300 m², está constituido por una sucesión de piezas en las que los materiales antes mencionados se tratan por separado. Durante la restauración, cada material requiere la utilización de productos específicos y la aplicación de técnicas precisas que necesitan instalaciones particulares, por ejemplo la de un extractor para eliminar el polvo y las emanaciones de disolventes peligrosas para el organismo. Gracias a este conjunto de equipos e instrumentos, dos restauradores pueden dedicarse al tratamiento de la mayoría de las colecciones en el propio museo, facilitando así la apreciación de las obras por parte del público, en particular cuando se trata de objetos que provienen de excavaciones arqueológicas (durante las cuales generalmente sufren daños), o que están recubiertos por una espesa capa de corrosión.

La restauración comprende una serie de fases: primero, los objetos son lavados varias veces —según los materiales; después son reforzados y sus diferentes partes reensambladas según métodos cuya eficacia ha sido comprobada y con productos reversibles cuya inocuidad también ha sido verificada. La obra así restaurada contribuirá de manera mucho más eficaz al conocimiento del pasado y de las técnicas antiguas y enriquecerá no sólo el pa-

trimonio local, sino también el nacional o internacional.

No cabe duda que disponer de sus propios talleres de restauración es sumamente útil para el museo en su tarea de conservación del patrimonio. Sin embargo, dada la diversidad de materiales de las colecciones, debe también solicitar la intervención de restauradores especializados (en campos específicos como la pintura, los dibujos, los tejidos, etc.) que trabajan en los talleres de restauración de los Museos de Provincia, en Versalles, o, en el caso de un problema de madera impregnada de agua, dirigirse a un especialista del Centre Nucléart, de Grenoble y, finalmente, cuando se trata de objetos de yeso estuco pigmentado, a expertos de la región de Soissons.

Prestación de servicios al exterior

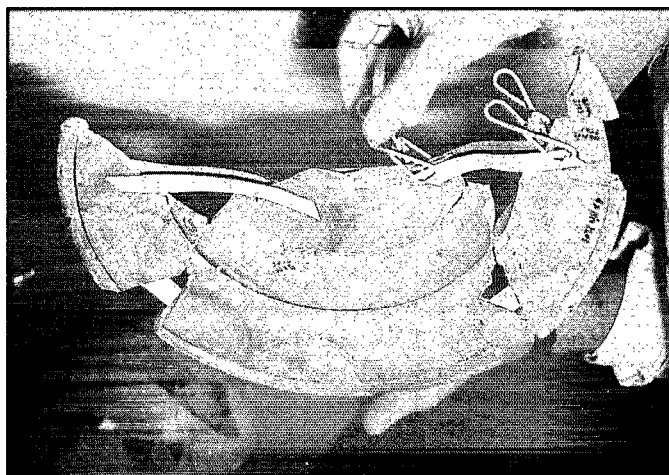
Fue apenas en 1970 cuando el laboratorio empezó a funcionar como centro de restauración para organismos públicos de toda índole (museos, asociaciones, sociedades científicas o arqueológicas, departamentos de antigüedades prehistóricas e históricas) que no disponían de semejante estructura.

Durante estos últimos veinte años, numerosas peticiones de restauración de objetos de metal o de barro cocido han sido presentadas por diversos museos o por responsables de excavaciones, ya sea con miras a montar una exposición permanente o temporal (la mayoría), o con ocasión de descubrimientos arqueológicos importantes que exigen a veces un tratamiento urgente. Por desgracia, la exigüidad de los locales en los que trabajaba el único restaurador, antes de que el laboratorio fuese instalado en el nuevo museo, no permitía responder positivamente a todas las solicitudes.

Sin embargo, numerosas intervenciones se han efectuado con éxito, ya sea para autoridades locales, el Departamento de Antigüedades, y particularmente en beneficio de arqueólogos. Es más, desde hace varios años, existe un acuerdo entre el museo y el Departamento de Antigüedades: cuando hay excavaciones arqueológicas importantes, éste contrata temporalmente restauradores que trabajan en el laboratorio bajo la supervisión de su director. Gracias a esta cooperación, los objetos descubiertos de naturaleza frágil o que hayan sufrido daños durante las excavaciones, pueden ser restaurados rápidamente y conservados en forma apropiada, de manera que los arqueólogos pueden examinarlos en las mejores condiciones posibles.

Los organismos que nos piden efectuar trabajos de restauración tienen dos opciones, según sus posibilidades financieras: el laboratorio establece una factura por los servicios prestados y una vez terminados los trabajos las obras son devueltas a los organismos respectivos; o los objetos son donados o depositados en el museo en condiciones debidamente establecidas por un convenio (en regla general, el depósito tiene una duración mínima de aproximadamente diez años); en ese caso, el museo los restaura en las mismas condiciones que sus propias colecciones. Esta última fórmula, que permite al propietario conservar la propiedad de la(s) obra(s), facilita para el museo la adquisición de piezas que no poseía a fin de completar algunas colecciones.

Durante los diez últimos años, unos encargados de excavaciones arqueológicas han hecho diversas donaciones o depósitos, y así ha sido posible ilustrar periodos o temas sobre los cuales el museo disponía de pocos o ningún documento. Se trata de urnas funerarias y otros objetos de metal utilizados para acompañar los



© J.-M. Arnaud, Musée d'Aquitaine (Burdeos)

despojos mortales (como joyas, armas, etc.) de la primera edad del hierro (entre el siglo VIII y mediados del siglo V a. de C.) hallados en Béarn, Hautes-Pyrénées, y en la ribera de la bahía de Arcachon; además de unas 200 piezas metálicas de fines de la segunda edad del hierro (siglos II-I a. de C.): joyas, diversos utensilios e instrumentos utilizados en la vida cotidiana, que proceden de un asentamiento galo de la región bordelesa. Recientemente, un sarcófago infantil de plomo, con decoraciones en relieve, fue descubierto en Burdeos y depositado en el museo, donde desde entonces mantiene ocupado a todo el personal de los talleres. Sus partes laterales, que miden 1,10 m de largo aproximadamente, habían sido retorcidas bajo la presión de la tierra y estaban recubiertas por una capa de corrosión; también presentaban algunas perforaciones en varias partes. A fin de eliminar la corrosión, se elaboraron nuevas técnicas de limpieza que incluyen el empleo de ácido. Después se procedió a devolver al sarcófago su forma original mediante prensas de mano y cuñas de madera: una operación que se efectúa en frío a fin de no alterar el decorado. Para completar la

Reconstrucción de un plato de barro cocido vitrificado (siglos XV-XVI) procedente de un asentamiento urbano en la región bordelesa. Colección del Museo de Aquitania.

restauración, se fortificó el interior y se taparon los orificios de los lados. Tras estas operaciones, el sarcófago, que data de fines del siglo III o de principios del siglo IV, fue presentado en las salas de exposición permanente del museo.¹

Si el sistema de depósito es una fórmula particularmente interesante para los encargados de excavaciones —que pueden así hacer restaurar gratuitamente los objetos descubiertos y estudiarlos después del tratamiento—, los museos y los organismos públicos suelen preferir por lo general la primera opción, ya que, como es de suponer, desean que las obras en restauración continúen siendo parte de sus colecciones. Cabe mencionar aquí que entre los trabajos realizados por el laboratorio, figura la restauración de la famosa colección de objetos descubiertos en Dax en 1982.² En efecto, como resultado de la corrosión, los objetos de bronce se habían soldado a las piezas de hierro; los trabajos de separación han hecho emerger tres figurillas de animales (un jabalí, una cabra y un gallo), dos magníficas figuras de dioses romanos (Mercurio y Esculapio), tres lámparas de aceite, tres zócalos para estatuas miniaturas y otros diversos objetos, todos de bronce, de los siglos I a III.

Gracias a los numerosos detalles técnicos (antiguas reparaciones y soldaduras, etc.) descubiertos durante la restauración, ha sido posible disponer las piezas del grupo de Mercurio tal y como debían estar en la antigüedad: la cabra y el gallo sobre el zócalo hexagonal en el que todavía quedaban restos de antiguas soldaduras, por ejemplo. No obstante, la gran sorpresa fue el descubrimiento, bajo la espesa capa de corrosión que cubría el bronce, de los ojos de Esculapio chapeados de plata.

Perspectivas de desarrollo

La conservación y la restauración del patrimonio es una preocupación permanente de los encargados de las colecciones. En consecuencia, es de esperar que esas actividades desempeñen un papel cada vez más importante en una civilización como la nuestra, que desea conservar y transmitir la herencia del pasado y el presente a las generaciones futuras. Por otra parte, la dirección de los Museos de Francia desea crear o ampliar talleres regionales especializados en la restauración; nuestro laboratorio, gracias a la infraestructura con que cuenta actualmente y a su personal calificado, está bien preparado para desempeñar un papel al respecto. En vez de realizar intervenciones aisladas, como en el pasado, el laboratorio desea ahora intensificar su actividad y poner sus talleres y técnicas de restauración (en lo que se refiere a metales, vidrio, barro cocido y madera) a la disposición de las autoridades locales y de los organismos públicos de Aquitania y las regiones limítrofes. No cabe duda que al desarrollar su estructura de restauración y al orientarse aún más hacia el exterior, el Museo de Aquitania imprimirá su huella en la región. ■

Notas

1. Véase un estudio pormenorizado en: J. Santrot y D. Frugier, «Sarcophage en plomb, ouvrage découvert à Cenon (Gironde)», Gallia, Ed. du CNRS, París, 1982, tomo 40, fasc. 2, p. 271-286.
2. Actualmente en exhibición en el Museo de Borda, en Dax (Landes), en el cual, después de los trabajos de restauración de 1988, fue montada una exposición llamada «Dax et ses origines. Dépôt des bronzes et découvertes archéologiques récentes», Museo de Borda, junio de 1988, p. 9-28.

Un código de ética para los museos de los Estados Unidos

Robert R. Macdonald

Convencida de que el papel cada vez más importante que desempeñan los museos en la sociedad estadounidense contemporánea precisaba definir de nuevo y actualizar sus funciones y responsabilidades, la Asociación Norteamericana de Museos emprendió la revisión de su Declaración sobre ética, hecha en 1978. Tal proceso inició un debate nacional en torno a numerosos problemas, cuyo resultado fue la adopción de una serie de objetivos que constriñen a los museos a sobrepasar la normativa legal y a adoptar medidas encaminadas a garantizar su integridad y salvaguardar la confianza del público. Robert R. Macdonald, ex presidente de la Asociación Norteamericana de Museos, es actualmente director del Museo de la Ciudad de Nueva York.

En 1987, cuando la Asociación Norteamericana de Museos (ANM) decidió elaborar un código de ética, no tenía idea de cuál sería el documento final. Sesenta y dos años han transcurrido desde que, en 1925, la asociación aprobó su primer código, llamado Código de Ética para Trabajadores de Museos. En 1978, la asociación publicó *Museum Ethics* (Ética de los museos) que, aunque no era un código, exponía el pensamiento actual del mundo museológico sobre cuestiones tales como el cuidado de las colecciones y las relaciones entre autoridades de tutela, directores y personal. El código de 1925 había quedado olvidado desde hacía tiempo y, aunque la Declaración de 1978, necesaria para la comunidad museística norteamericana, se había utilizado a menudo como modelo para las actividades profesionales, la asociación comprendió que esa comunidad necesitaba codificar sus ideas sobre ética y establecer mecanismos que promovieran la aceptación de los principios éticos en las actividades de los museos de Estados Unidos. Fue la misma profesión museística la que dio el impulso necesario para crear un código viable, mediante sus debates con las asociaciones regionales de museos, la Comisión de Acreditación de la ANM, con sus Comités Profesionales Permanentes, y considerando los comentarios de las organizaciones afiliadas a la asociación. Este deseo de crear un código norteamericano se fundaba en los trabajos del Consejo Internacional de Museos que, en 1986, había adoptado su Código de Ética Profesional.

Otro factor importante para la elaboración de un código de ética fue constatar que los museos y la sociedad estaban cambiando rápidamente; la capacidad de los museos norteamericanos para atraer a un público nuevo y cada vez más amplio, el enorme desarrollo del mercado del arte,

la preocupación por el patrimonio natural y cultural, la situación delicada del sistema educativo y los «escándalos de los museos» que se producían de cuando en cuando llevaron la prensa, el Gobierno en todos sus niveles y el público en general a prestar mayor atención a los museos. La sociedad experimentaba también cambios revolucionarios: las nuevas tecnologías estaban alterando las formas de comunicación que conocían los norteamericanos; una nueva riqueza, empresarial e individual, había brotado y buscaba influenciar las actividades de instituciones como los museos; el proceso democrático había fomentado nuevos grupos de intereses políticos y nuevas exigencias dirigidas a (o impuestas por) funcionarios elegidos o designados. Las fuerzas políticas emergentes incluían mujeres, minorías, homosexuales, ecologistas y fundamentalistas religiosos. Estos y otros factores ejercían una presión creciente sobre el mundo aparentemente tranquilo de los museos.

Los museos y su personal eran conscientes de estos problemas. En 1984, la ANM publicó *Museums for a New Century* (Museos para un nuevo siglo), informe de la Comisión sobre los Museos para un Nuevo Siglo que analizaba los factores susceptibles de ejercer una influencia sobre los museos a medida que el nuevo milenio se aproxima. Entre sus conclusiones más importantes, la comisión señalaba la necesidad de que los museos, en su calidad de coleccionistas, preservadores y medios de aprendizaje, continuaran con su tradición de servicio público y de que la ANM estableciera un programa en respaldo a esas actividades.

En 1986, en mi calidad de presidente electo de la ANM, nombré un comité de ética para que llevara a cabo el trabajo de preparar un código de ética para los museos de Estados Unidos. El comité fue

convocado por primera vez durante la reunión anual que la asociación celebró en 1987, en San Francisco. Fue un comienzo que no entusiasmó mucho. El comité, formado por 40 representantes de los diferentes sectores de la comunidad museística, dedicó su primera reunión a intentar definir el término «ética». A tal efecto, sus miembros consultaron diccionarios, hicieron referencias a tratados legales y debatieron en torno a las diversas acepciones. En las reuniones subsiguientes del comité se produjeron escasos avances en la elaboración del Código de Ética. Se puso así de manifiesto que un comité de 40 especialistas de museos, competentes y experimentados, podía muy bien plantear y debatir una multitud de complejos problemas, pero que a un grupo tan numeroso de personas le resultaría imposible redactar un código. Por recomendación de los copresidentes del comité, Patterson Williams, del Art Museum de Denver, y Alan Ullberg, de la Smithsonian Institution, se convino en designar un grupo de trabajo especial encargado de formular un proyecto que sería después revisado y criticado por el comité en pleno y por otras personas.

Tras discutir la cuestión con Joel N. Bloom, mi sucesor en la presidencia de la ANM, se creó un grupo de trabajo sobre ética al que se encargó la tarea de preparar el proyecto. Contrariamente al comité original, el grupo de trabajo sobre ética no fue concebido para representar a la comunidad museística, las disciplinas profesionales, las regiones, los directorios y el personal benévolo. Su principal tarea era reunir un pequeño grupo de personas experimentadas y preparar proyectos que serían examinados por la diversificada comunidad a la que el código iba dirigido.

El grupo inició su trabajo con la selección, por algunos de sus miembros, de una serie de temas sobre los que redacta-

ron documentos, que después fueron revisados por los otros miembros del grupo. Los temas seleccionados fueron: la dirección de los museos, las colecciones, la responsabilidad pública y las tareas de ejecución. Se redactó también un informe sobre la historia de la ética de los museos. Los documentos e informaciones sobre códigos de ética existentes en disciplinas museísticas y otras organizaciones profesionales, compilados por Patricia E. Williams y su personal de la ANM, proporcionaron la base para los debates del grupo durante los siguientes diez meses.

En sus primeras deliberaciones, el grupo de trabajo llegó a la conclusión que lo ético sólo puede aplicarse a los individuos, pero que, al mismo tiempo, sólo las instituciones son competentes para regular el comportamiento que los dirigentes, el personal y los voluntarios tienen para con sus museos. Por consiguiente, el código debía dirigirse a las instituciones no lucrativas miembros de la ANM. El grupo reconoció asimismo que para que el código cobrara sentido su aplicación debía ser viable. La aplicación tendría que ser voluntaria y conseguirse haciendo de la adhesión al código una condición previa para que una institución pueda ser miembro de la asociación. Esta manera de concebir la aplicación del código exigiría examinar cuestiones éticas entre quienes trabajan para los museos miembros, teniendo en cuenta la misión, la historia y los recursos de cada museo. El Código de Ética ofrecería el marco para proponer las normas y la autorregulación de los museos norteamericanos; es el objetivo fundamental del grupo de trabajo.

El concepto de *public trust* fue al centro de los primeros debates; los asesores legales del grupo preferían la estricta definición legal del término, es decir la de fideicomiso público; los otros, en cambio,

estaban de acuerdo con la acepción más amplia de *trust* (administración de un patrimonio y salvaguarda de la confianza pública). La discusión llegó a la conclusión de que un código de ética para los museos, lejos de ser un documento legal escrito para abogados o tribunales —aunque el documento final tenga una repercusión en la interpretación de la ley—, debía dirigirse a la comunidad museística y, puesto que trataba de ética, sería algo más que una guía para evitar la responsabilidad legal. Así, establecería una norma por encima de la ley, apoyándose en los valores fundamentales que comparten la mayoría de los miembros de la comunidad museística. ¿Cuáles eran esos valores? ¿Y cómo podrían articularse con un grupo tan diverso de instituciones y de disciplinas profesionales?

Los debates sobre estas cuestiones condujeron a los miembros del grupo a comprender y aceptar que la ética no es una práctica dictada por una «autoridad superior» sino que corresponde más bien a conceptos y perspectivas tradicionales que se han elaborado desde hace más de un siglo y medio en la experiencia de los museos norteamericanos; y se han expresado en los escritos de los fundadores de esos museos —nuestros predecesores profesionales— y en las reuniones celebradas por la mayoría de los profesionales de museos contemporáneos y de sus instituciones. Los miembros del grupo intentaron formalizar lo que profesionales de museos norteamericanos e internacionales entendían por valores y principios tradicionales. Hubo animados debates sobre las normas y tradiciones profesionales, pero, finalmente, a medida que los miembros del grupo profundizaban en la apreciación histórica y contemporánea de una serie de problemas museológicos, se estableció un consenso.

En debates formales y oficiosos soste-

nidos en las reuniones de las seis asociaciones regionales de museos se formularon críticas de los trabajos del grupo. El comité ejecutivo de la asociación examinó un primer proyecto, que después fue enviado a todas las instituciones miembros, a los presidentes de las asociaciones regionales, a los presidentes de los Comités Profesionales Permanentes y a los directores de las organizaciones afiliadas. El proyecto fue igualmente sometido al Consejo de la asociación para examen y posible revisión.

Como era de esperar, las respuestas al proyecto fueron inmediatas, variadas y en algunos casos enérgicas. Muchas elogiaban el contenido del trabajo, aunque también hacían severas críticas a la sección dedicada a las prácticas y proponían objeciones (menos vigorosas) a la sección encargada de la aplicación. Con los comentarios y recomendaciones formulados en todas estas revisiones, el grupo de trabajo volvió a sus debates. Y en una serie de reuniones celebradas en la primavera de 1991, sus miembros afinaron sus ideas y mejoraron el proyecto de código.

Uno de los temas más polémicos fue la utilización por el museo de fondos obtenidos mediante la enajenación de sus colecciones. Sobre este punto las posiciones fueron ardientes y encontradas. El grupo de trabajo examinó el problema apoyándose en los antecedentes históricos (es decir en el carácter de la custodia de las colecciones históricamente realizada por los museos), en la postura del código del ICOM al respecto y en los últimos intentos de algunos museos y organismos de contabilidad de considerar las colecciones como bienes transformables. El grupo admitió que en muchos casos las juntas de los museos tienen legalmente derecho a utilizar como quieran los fondos obtenidos mediante la enajenación de las colecciones.

Basándose en las respuestas a los proyectos anteriores y en su idea de que la ética exige una norma por encima de la ley, la mayoría de los miembros del grupo concluyeron que debían mantenerse las tradicionales restricciones para el uso de esos fondos. Finalmente, se adoptó un texto similar al de la declaración que el código del ICOM contiene a este respecto.

El nuevo proyecto, rebautizado Código de Ética para Museos, no incluirá la sección sobre prácticas que existía en el documento anterior; al suprimirla, el grupo de trabajo esperaba evitar la confusión entre los principios éticos generalmente compartidos y las recomendaciones de métodos concretos para aplicarlos. A su vez, la sección dedicada a la aplicación fue simplificada, reconociendo así la necesidad de disociar el contenido del código de su gestión. Correspondería a la entidad gobernante de la ANM (la Junta de Directores elegida y formalmente llamada Consejo), elaborar y aprobar procedimientos administrativos detallados y equitativos en el marco establecido por el código. Para poder llevar a cabo esta tarea, sería esencial crear una comisión de ética y elaborar un programa destinado a ayudar a las instituciones miembros de la asociación a preparar sus propios códigos. Tras varias revisiones, el grupo de trabajo se puso de acuerdo con el Comité Ejecutivo sobre el segundo proyecto, enviado luego para examen a los destinatarios del primer proyecto.

El grupo de trabajo reconoció que el código cuya adopción recomendaba era un documento imperfecto; algunos lo considerarían demasiado laxista y otros demasiado estricto. Otros en cambio, estimarían que el papel de la ANM no consiste en alentar la autorregulación del comportamiento ético, pidiéndoles a las instituciones miembros que se afilien al código y elaboren sus propios códigos

institucionales de conformidad con el Código de Ética para Museos. No obstante, el grupo consideró que había dado forma a los valores compartidos por la gran mayoría de los museos norteamericanos, independientemente de su importancia, disciplina y misión. Las voluntades colectivas habían podido plasmarse gracias al sistema abierto de revisión y comentario que fue un elemento esencial del proceso iniciado en 1987.

Los miembros del grupo consideraban que la aplicación del Código de Ética para Museos a nivel institucional sería tan importante como el contenido mismo del código. La elaboración, por los museos de los Estados Unidos de América, de códigos de ética institucional adaptados al documento de la ANM exige que las cuestiones de ética sean debatidas por las direcciones, el personal y los voluntarios que deseen ser miembros de la asociación. La tarea esencial de autorregular y mejorar las prácticas éticas de los museos norteamericanos se realizaría mediante el proceso de aplicación del código, por las instituciones miembros de la ANM, en el marco de sus actividades.

Un proyecto final del Código de Ética para Museos fue propuesto al Comité Ejecutivo y a la Junta de Directores de la ANM para su discusión y aplicación en la reunión anual de la asociación celebrada en Denver los días 18 y 19 de mayo de 1991. Algunos expresaron su desacuerdo con la exigencia que las instituciones no lucrativas que deseen ser miembros de la ANM suscriban el documento y elaboren sus propios códigos institucionales en un periodo de cinco años. Pero la mayoría de los representantes elegidos de la comunidad museística aceptaron las normas del código estimando que, si los museos no se regulan a sí mismos, una regulación sería impuesta por otras entidades, el gobierno por ejemplo.

La Junta de Directores de la ANM aprobó, por 31 votos a favor y 4 en contra, el Código de Ética para Museos. El código aprobado exigía la creación por la ANM de una comisión de ética, cuyos miembros serían nombrados por el presidente de la asociación y confirmados por la Junta de Directores. La Comisión de Ética se encargaría de establecer un programa de información, educación y asistencia a los museos con miras a elaborar sus propios códigos de ética y revisar periódicamente el código, recomendando mejoras y modificaciones a la Junta de Directores de la asociación. Ajustándose a los procedimientos que debía establecer la referida junta, la Comisión de Ética examinaría las denuncias de violaciones al Código de Ética para Museos y recomendaría, al Comité Ejecutivo de la Junta, retirar su calidad de miembro a toda institución afiliada a la ANM que hubiese incurrido en tales violaciones.

El Código de Ética para Museos se basa en el Código de Ética para Trabajadores de Museos, la Declaración sobre ética hecha por la ANM en 1978 y el Código de Ética Profesional adoptado en 1986 por el Consejo Internacional de Museos. El código de 1991 permite aplicar la experiencia colectiva de la comunidad museística norteamericana para mejorar la comprensión de la ética museológica en los próximos años, gracias al trabajo de la Comisión de Ética. Al adoptar y poner en práctica el código, la ANM prosigue la misión que se fijó en 1906: mejorar las actividades de los museos gracias a su autorregulación. Los museos que suscriban el Código de Ética para Museos y elaboren sus propios códigos institucionales confirmarán el concepto de servicio público como fundamento de sus actividades, aumentando así su contribución para una sociedad más democrática. ■

Revitalización del Museo Aldeano de Dar es Salaam

Fidelis T. Masao

La riqueza de la arquitectura vernácula que compensa la extrema escasez de recursos financieros, tal es la paradoja que presenta el Museo Aldeano de Tanzania desde su creación, hace un cuarto de siglo. Sin embargo, ciertos elementos de reciente aparición permiten ser optimistas en cuanto a su porvenir, como lo confirma el artículo a continuación. Su autor, el antropólogo y arqueólogo F. T. Masao, es ex director de los Museos Nacionales del país.

Al comienzo, en 1960, el Sr. T. Wylie, entonces conservador del Departamento de Etnografía de los Museos Nacionales, soñaba en crear un museo al aire libre que reflejara la abundancia y diversidad de las tradiciones de nuestra arquitectura nacional. Consciente de que la creciente popularidad de las viviendas modernas era un signo precursor de la desaparición de estilos y técnicas tradicionales, esperaba conservar algunas muestras seleccionadas con el objetivo de exponerlas y estudiarlas. Las viviendas debían estar equipadas con todos los utensilios domésticos correspondientes, ya que de lo contrario serían incompletas, y, para insuflar vida al Museo Aldeano, diversas actividades artesanales tradicionales habían sido previstas.

Convencer a la dirección de los Museos Nacionales del valor de la propuesta no fue fácil. Pero finalmente, en el transcurso del año fiscal 1965-1966, los fondos necesarios para crear este nuevo museo fueron asignados. Gracias a ello, se procedió a la adquisición de un terreno de unos 4,8 acres junto a una carretera, a aproximadamente 8 km al norte de Dar es Salaam, la capital de Tanzania. La construcción del museo fue iniciada poco tiempo después. Era una empresa complicada ya que, en aras de la autenticidad, había que traer materias primas y albañiles debidamente calificados de distintos puntos de nuestro vasto país.

El Museo al Aire Libre (rebautizado más tarde con el nombre de Museo Aldeano) era al mismo tiempo una extensión del Departamento de Etnografía del Museo Nacional de Tanzania y un proyecto concebido para ser económicamente autosuficiente. Esta idea surgió quizás por la escasez de atractivos turísticos en Dar es Salaam, y con la esperanza de que el nuevo museo atrajera a turistas que aportarían fondos (con el pago de derechos de entrada, los beneficios procedentes de la

venta de productos artesanales, de un restaurante de cocina tradicional y de un espectáculo de danza ngoma).

Se construyeron trece viviendas tradicionales que representaban las principales variedades de la arquitectura del interior de Tanzania (para asegurar la representatividad, más tarde se agregó una vivienda urbana moderna), y, tras la inauguración oficial, no hubo problemas durante algún tiempo. Muchos visitantes, tanto extranjeros como nacionales, acudieron al Museo Aldeano y apreciaron la diversidad de las casas y las representaciones de danzas tradicionales instalados bajo un mango, al igual que en las aldeas. Escultores, pintores, tejedores y ceramistas trabajaban *in situ* y daban vida al museo, ayudando a cubrir los gastos ordinarios, relativamente bajos puesto que las construcciones eran nuevas y no exigían gran mantenimiento.

Sin embargo, este «estado de gracia» no podía durar eternamente. Algunos problemas surgieron hacia 1975 aproximadamente y, desde entonces, aumentaron progresivamente hasta poner en peligro la existencia misma del museo. El gobierno esperaba que la dirección ofreciera soluciones, pero las dificultades eran tan graves que no fue posible. El museo debía, fundamentalmente, hacer frente a dos grandes desafíos.

Fondos y estructura administrativa

El primer reto era de carácter financiero. El costo de los bienes y servicios aumentó en casi el 30 % al año, mientras que la subvención gubernamental al museo permanecía estable o experimentaba un aumento insignificante. Más aún, al cabo de tan sólo cinco años de existencia, las esperanzas de autofinanciación del museo se habían tornado en un sueño irrealizable. El museo dejó de ser una nove-

dad, y el número de visitantes se redujo, pasando de un promedio mensual de 300 personas durante los primeros años, a menos de 80, ocasionando la merma de los ingresos obtenidos por la venta de entradas, artesanías y otros servicios. Los artistas y artesanos se marcharon en busca de otros lugares más propicios a sus actividades, el restaurante debió cerrar y los bailarines ngoma borraron el Museo Aldeano de su lista de lugares de representación. Pero todavía faltaba lo peor.

El paso del tiempo perjudicó las viviendas tradicionales, que, por ser bien adaptadas a los climas secos del interior del país, no soportaban la humedad característica de Dar es Salaam: las lluvias se llevaron la arcilla; el deterioro natural y las termitas acabaron con la techumbre de paja y la madera. Daba realmente pena ver el mal estado del museo.

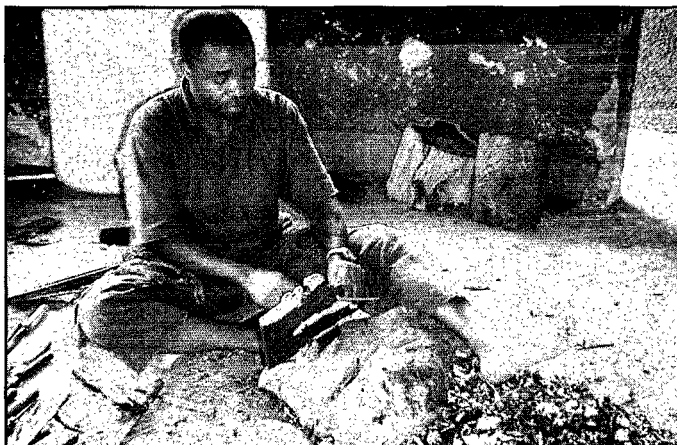
Los problemas administrativos contribuyeron también a la decadencia del Museo Aldeano: siendo dependencia del Departamento de Etnografía del Museo Nacional (ubicado en el centro de Dar es Salaam), su director era también el conservador del mencionado departamento, lo que representaba una ardua tarea suplementaria (y no remunerada); un

hecho particularmente excepcional, sobre todo si se toma en cuenta que ningún otro director tenía obligaciones adicionales semejantes. La falta de un profesional competente, dedicado al museo a tiempo completo, influyó negativamente en su destino.

Hacia mediados de la década de los ochenta, la situación se había vuelto tan crítica que, pese a algunas medidas provisionales, la amenaza de cierre definitivo se hacía cada vez más grande. A finales de esa década, la dirección del museo decidió tomar medidas para salvarlo; siete de esas medidas parecen haber permitido mantenerlo abierto.

En primer lugar, el museo consiguió su autonomía como institución independiente (al igual que otras dependencias del Museo Nacional), lo que le permitió obtener un conservador y un presupuesto propios. Por limitado que fuera éste último, serviría al menos para enfrentar los problemas concretos del museo. En segundo lugar, se emprendió buscar activamente fuentes de financiación —aunque haciendo lo posible para que la obtención de fondos no distrajera demasiado la atención necesaria para seguir respetando las normas de conservación y la exactitud etnográfica. Aproximadamente el 4,4 % de los 3 millones de chelines que forman el presupuesto anual del Makumbusho (museo) procede de los ingresos obtenidos, entre otras actividades, del alquiler de algunas de sus dependencias, tales como el bar y club social, las oficinas y otros locales, así como de la reanudación de las representaciones de danzas ngoma durante la estación seca. En tercer lugar, se efectuaron grandes e importantes reparaciones en las viviendas; algunas fueron totalmente reconstruidas. El clima de Dar es Salaam ha obligado a abandonar ciertos materiales de construcción originales; por ejemplo, las gruesas paredes de

© Trine Østlyngsen y Seth Spaulding



Escultor aldeano
en el museo.

argamasa (que no resistían los periodos de grandes lluvias) fueron reemplazadas por otras de ladrillo de arcilla cocida recubierto de greda. La cuarta medida, relacionada con la señalización, consistió en hacer de nuevo por completo los carteles colocados en las distintas casas y en los senderos que llevaban a ellas. La quinta medida correctiva se centró en el paisaje: ahora se corta el césped con frecuencia, los setos se mantienen en buen estado, se han plantado flores en puntos estratégicos (¡por lo menos a ellas no les molesta la humedad!), cada casa tiene un jardín bien cuidado y se ha construido un aparcamiento adecuado para los vehículos de los visitantes.

Hermanamiento de museos y Asociación de Amigos del Museo

La sexta prioridad fue la firma, en el marco del programa sueco-africano de intercambio de museos (véase al respecto el artículo de Elizabet Olofsson en *Museum* n.º 160), de un acuerdo de hermanamiento entre el Museo Aldeano y el Museo al Aire Libre de Skansen, en Estocolmo. Gracias a este acuerdo, la documentación del Museo Aldeano se imprime en Suecia y los dos museos estudian la posibilidad de intercambiar exposiciones y personal.

La última medida adoptada, también de suma importancia, fue la creación de una Asociación Nacional de Amigos del Museo y, dentro de ella, de un subcomité que colabora actualmente con el Museo Aldeano. Su objetivo es encontrar más fondos y otras formas de ayuda; los Amigos del Museo están financiando un nuevo estudio para promover una mejor utilización del terreno del Museo Aldeano.

Todos estos esfuerzos han puesto al Museo Aldeano en vías de recuperación;

no obstante, todavía queda mucho por hacer. Es preciso encontrar nuevas (y más diversificadas) fuentes de financiación para sufragar la realización de obras en los terrenos del museo, así como los proyectos elaborados con las empresas (personalmente tuve la suerte de conseguir para el museo ladrillos donados por una empresa paraestatal). Igualmente, se deben estudiar detenidamente las necesidades y los deseos tanto del personal como de los turistas —que por supuesto cambian con el paso del tiempo— con el objeto de montar exposiciones interesantes y aprovechar lo mejor posible las técnicas de presentación de las obras. El Sr. J. Kihyo, actual conservador del museo, ha preparado un plan general que comprende la construcción de un parque al aire libre, la apertura de un jardín de infancia para la

enseñanza de las artesanías tradicionales y la realización de una maqueta de Tanzania para que los visitantes puedan ver de dónde proceden los distintos tipos de viviendas expuestas.

El entusiasmo de que ha hecho gala el personal del Museo Aldeano es un valioso aporte para el porvenir, pero no basta para garantizar la realización del plan general, que exige otras contribuciones. Los miembros de la dirección del museo, por ejemplo, ostentan limitarse a asistir a las reuniones en vez de participar de forma mucho más activa en su labor. En la actualidad, reina en el museo un optimismo desbordante, que, sin lugar a dudas, favorece su expansión. Pero hará falta algo más para que la evolución a la que el museo aspira llegue a ser más que un proyecto sobre el papel. ■



Vivienda de la esposa del jefe de una aldea.

Libros en el estante

Si Tracy Kidder, ganador del premio Pulitzer, decidiera escribir una continuación denominada *Museum* a su obra *House* (publicada en 1985), sus investigaciones comenzarían seguramente por la lectura de *The Manual of Museum Planning*.¹ Kidder analiza la relación intensa y compleja que existe entre el arquitecto, el contratista y el cliente. Gail Dexter Lord y Barry Lord, en su introducción a *The Manual of Museum Planning*, establecen el vínculo entre los puntos igualmente fascinantes de un triángulo formado por individuos, colecciones e ideas. La lectura de este libro debería ser obligatoria para arquitectos, profesionales de museos y estudiantes de una u otra disciplina que aspiran a construir un museo, proyecto cumbre de ambas profesiones.

Gail y Barry Lord, planificadores de museo que gozan de una reputación internacional, recibieron contribuciones de un grupo experimentado de arquitectos y museólogos británicos, canadienses y estadounidenses. Por mi trabajo de editora, conozco las dificultades que surgen cuando en el proyecto de un libro coinciden diversos autores dotados de capacidades desiguales de escritura. Los Lord, sin embargo, han engendrado un manuscrito en el que incluso el menor escritor aporta una contribución sólida. Globalmente, el libro proporciona un método amplio, sutil y, sobre todo, práctico; una guía destinada a ayudar a los creadores de museos a enfrentar el más peligroso de los desafíos de su carrera: la inauguración de un nuevo museo. En su empeño por esclarecer esta compleja tarea, los autores ponen insistentemente de relieve las etapas que desembocan en la inauguración y el éxito de programas museísticos en las décadas futuras.

De manera acertada, los Lord hacen de las colecciones el punto de convergencia en torno al cual giran el público, los programas interpretativos y la planificación institucional. Por eso, la sección dedicada específicamente al público constituye un contrapeso a los capítulos sobre la conciencia comunitaria, las necesidades de los visitantes y la viabilidad comercial. Complementando los capítulos sobre el público y las colecciones, aquellos dedi-

cados a planear la construcción muestran la forma en que los programas funcionales inspiran y orientan el diseño, la elección del lugar y los costos de control. Las funciones y responsabilidades de los administradores, del personal del museo, de los arquitectos y asesores son definidas, aclaradas y referenciadas con coherencia.

El diseño sutil de *The Manual for Museum Planning*, sencillo en apariencia, es en sí una concepción imaginativa del proceso de planificación. Los editores proporcionan un esquema minucioso, gráficos fáciles de leer (una excepción en esta época de edición por microcomputadora), un glosario indispensable, un índice útil y una tipografía que se puede leer sin lupa. *The Manual for Museum Planning* se convirtió en un clásico desde su publicación.

Desgraciadamente, *Forward Planning: A Handbook of Business, Corporate and Development Planning for Museums and Galleries*,² editado por Timothy Ambrose y Sue Renyard no alcanza su objetivo explícito de «proporcionar una serie específica de directivas prácticas para los profesionales del museo y del patrimonio cultural». En sus páginas, se concedió muy poco espacio a los profesionales del museo del Reino Unido para que pudieran elaborar sus puntos de vista. La poca orientación proporcionada por los editores dió lugar a la superposición de los temas tratados por los diferentes autores y permitió a otros expresarse en el vocabulario estridente, remilgado y pasivo de la exhortación y la conminación. Las descripciones fotográficas de los contribuyentes, realizadas con esfuerzo por Ian Beesley, no logran ilustrar el texto en modo alguno ¡y acaparan el 20 % de la publicación!

Reseñado por Mary Case, Directora, Office of the Registrar, Smithsonian Institution, Washington D. C. Junio de 1992.

1. *The Manual of Museum Planning* (Manual de planificación de museos), editado por Gail Dexter Lord y Barry Lord, HMSO, Reino Unido, 1991. 361 p.
2. *Forward Planning: A Handbook of Business, Corporate, and Development Planning for*

Museums and Galleries (Manual de planificación comercial, empresarial y de desarrollo para museos y galerías), editado por Timothy Am-

brose y Sue Renyard, Routledge, Chapman and Hall, Inc. en colaboración con la Museums and Galleries Commission, 1991. 171 p.

Noticias de la profesión

Tras la pista de objetos artísticos robados

El comercio ilegal de obras de arte, estimado entre 500 y 1.000 millones de dólares de los Estados Unidos cada año, ha favorecido la expansión de una actividad secundaria: la de las empresas especializadas en la recuperación de obras artísticas perdidas o robadas. Gracias a estas compañías de «rastreo», las víctimas de robo tienen en la actualidad más posibilidades de recuperar sus bienes.

Trace, una revista mensual dedicada a la recuperación de antigüedades y obras de arte robadas, ha ayudado a recuperar objetos por un valor superior a 20 millones de dólares desde la aparición de su primer número, en 1988. Esta revista (vendida por suscripción) cataloga en su base de datos no sólo pinturas y esculturas, sino también objetos tan diversos como frascos de rapé antiguos, candelabros de plata del siglo XVIII y esculturas de bronce de Benín.

Para utilizar este servicio, los suscriptores publican un anuncio o una lista en la revista, que después es enviada a la policía, los tasadores de arte y a coleccionistas privados de 150 países. Muchos objetos son descubiertos únicamente porque los lectores los reconocen después de haberlos visto en la revista. En una ocasión, un experto en miniaturas de una importante casa de subastas ayudó a recuperar una delicada caja de rapé de oro y esmalte al reconocer las miniaturas gracias a una fotografía que había visto días antes en *Trace*. Las casas de subasta y los profesionales del mercado del arte cotejan con regularidad los objetos de arte con el índice que publica la revista cada semestre,

para asegurarse que no venden objetos robados.

Otro servicio similar, el Art Loss Register (ALR), registro de obras de arte perdidas, con sede en el Reino Unido, tiene también en su posesión una serie impresionante de objetos de arte recuperados en todos los continentes. El ALR consiste en una base de datos actualizada de antigüedades y objetos de arte robados que los profesionales, los coleccionistas y la policía pueden andar buscando. Muchas compañías de seguros se suscriben también al ALR e incluyen en las pólizas de objetos artísticos la posibilidad de que los asegurados beneficien de este servicio. En 1991, el ALR se unió con la Fundación Internacional para la Investigación Artística (IFAR), organización sin fines lucrativos, con sede en Nueva York, que se dedica a impedir la circulación de obras de arte robadas, falsificadas o falsamente atribuidas. Ambas instituciones publican conjuntamente (diez veces al año) un informe de «objetos de arte desaparecidos» en el que figuran bienes robados tales como cuadros, muñecas antiguas, automóviles clásicos, armas y armaduras, libros antiguos y otros objetos perdidos. La revista colabora también con el Art Authentication Service (servicio de autenticación de objetos de arte), ayudando así a los coleccionistas y museos a asegurarse de que el Modigliani o el Rembrandt por el que van a pujar en una subasta es auténtico.

El ALR, la IFAR y *Trace* se dirigen principalmente a los coleccionistas y a las casas de subasta de los Estados Unidos y Europa occidental. Es posible que en el futuro estos servicios aúnen sus esfuerzos con la policía y los profesionales de arte

de Asia, América del Sur, África y Australia y constituyan una base de datos de alcance mundial que permita desarticular el circuito del comercio ilegal de arte. Sólo entonces los «justicieros» internacionales dispondrán de un instrumento eficaz para recuperar objetos de arte robados y devolverlos a sus legítimos propietarios.

Para obtener información adicional sobre la revista *Trace*, llamar al (0752) 22 87 27, enviar un fax al (0752) 22 69 11 o escribir a Trace Publications Limited, Freepost, Plymouth, Devon PL1 1BR, Reino Unido.

El precio de las suscripciones es de 25 libras esterlinas en el Reino Unido, 35 en Europa y 45 en el resto del mundo. El precio de los anuncios oscila entre 50 y 65 libras esterlinas.

Para más información sobre el Art Loss Register, llamar al (071) 235 3393, enviar un fax al (071) 235 1652 o escri-

bir a Florence Hardinge o Caroline Wakeford, The Art Loss Register, 13 Grosvenor Place, Londres SW 1Y 7HH, Reino Unido.

Las tarifas de inscripción varían entre 25 y 50 dólares de los Estados Unidos; cada investigación cuesta 10 dólares y el registro de cada objeto robado 20 dólares. Para afiliarse a la IFAR, enviar un cheque de 50 dólares (inscripción individual) o de 65 dólares (empresas) a: IFAR, 46 East 70th Street, Nueva York, N. Y., 10021, Estados Unidos de América; teléfono (212) 879 1780.

Artworld Europe

¿Está usted interesado en los nuevos y ex-céntricos museos que están se inauguran en todo Berlín? ¿Intrigado por las acogedoras galerías familiares de Italia? *Artworld Europe*, una de las últimas publicaciones en irrumpir en el mundo de las

artes europeas, aborda estos y otros aspectos del mundo de la museología y las artes plásticas en Europa. *Artworld Europe* es un boletín bimensual que proporciona una información práctica y puntual sobre las exposiciones actuales y futuras, las ferias de arte, las actividades de restauración y los museos en general.

Los últimos números han presentado inauguraciones de talleres de artistas en el East End de Londres, videocasetes con noticias sobre los daños infligidos por la guerra a los monumentos culturales en Yugoslavia y los planes previstos para la celebración del bicentenario del Museo Nacional de Estocolmo. Los aficionados a las artes no tradicionalistas observarán que este boletín se ocupa también del diseño, la arquitectura, la artesanía, el arte popular y la arqueología.

Para suscribirse por un año (seis números bimensuales), envíe un cheque de 50 dólares de los Estados Unidos a:

The Humanities Exchange, P.O. Box 1608, Largo, Florida 34649, U.S.A.

Fax: (1) (813) 585-6398

Si desea obtener información complementaria, sírvase escribir a la misma dirección.

Encuentro de museos europeos

Un encuentro de museos europeos dedicados a la etnografía y la historia social tendrá lugar en París, del 22 al 24 de febrero de 1993, sobre el tema: «Museos y sociedades en la Europa de culturas».

Lugar: Musée national des arts et traditions populaires, 6, avenida de Mahatma Gandhi, 75116 París, Francia.

Para mayor información, contactar a: Monique Paillat, Musée national des arts et traditions populaires, a la dirección antes mencionada, o llamar al teléfono (1) 44.17.60.00.

Fax: (1) 44.17.60.60.

Patrimonio 2001

En colaboración con la Fundación Caixa de Barcelona y la agencia fotográfica Gamma de París, la UNESCO ha iniciado un proyecto para captar el patrimonio cultural del mundo en película

© Patrimonio 2001-Gamma



Impresionante cabeza del templo de Bayon, Angkor (fines del siglo XII-principios del XIII).

cinematográfica y difundirlo mediante una base de datos fotográfico-numérica; los documentos así obtenidos podrán ser consultados desde cualquier parte del mundo. El proyecto, denominado «Patrimonio 2001», aspira a reunir una colección de imágenes, única en su género, de unos 200 sitios y monumentos escogidos entre los 358 sitios culturales y naturales inscritos en la lista del patrimonio mundial de la UNESCO. La consulta con fines educativos de este registro pictórico será gratuita; los usuarios comerciales podrán consultarlo mediante el pago de una tarifa.

Aunque actualmente existen colecciones pictóricas de muchas obras importantes, generalmente deben ser consultadas en los locales de las organizaciones a las que pertenecen. En cambio, una vez terminado (dentro de cinco años), Patrimonio 2001 podrá transmitir imágenes a cualquier computadora del mundo, ya sea vía satélite o a través de redes telefónicas numéricas. Los conocimientos especializados en materia cinematográfica y

técnica necesarios para la realización del proyecto han sido suministrados por Kodak, mientras que France Télécom, la empresa nacional francesa de telecomunicaciones, establecerá el sistema de comunicación.

Los trabajos fotográficos llevados a cabo hasta ahora por Patrimonio 2001 incluyen sitios y temas como Angkor Vat (Camboya), las civilizaciones celtas y las ruinas precolombinas de Colombia, Costa Rica, Ecuador y Perú. Entre los proyectos futuros encontramos las civilizaciones vikingas e hititas, las tortugas de las islas Seychelles y las ciudades de Oxford y Brujas. Los fotógrafos colaboran con científicos, arqueólogos e historiadores a fin de respetar el doble criterio de belleza artística y meticulosidad científica. Las fotografías serán depositadas en recipientes herméticamente sellados para preservar las imágenes durante un periodo de hasta cien años; la base de imágenes numéricas permitirá reproducir indefinidamente los matices y colores con una fidelidad total. ■

Llamamiento a contribución

Museum International solicita sugerencias y artículos de interés para la comunidad museológica internacional.

Las propuestas de artículos individuales o de temas para la realización de estudios o investigaciones especiales deben ser enviados al Jefe de redacción, *Museum International*, UNESCO, 1, rue Miollis, 75015 París (Francia).

Se asegura una pronta respuesta.

Memoria de América en la poesía

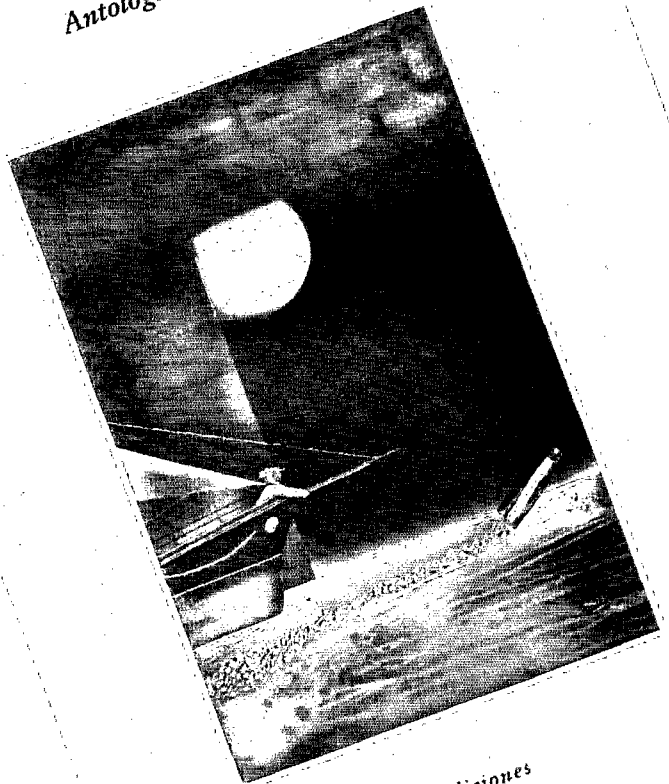
Antología 1492-1992

Nada mejor que la poesía para explicar y condensar con la fuerza de una metáfora o de un verso, la historia de los hombres. Esta es la apasionante revelación que nos brinda el itinerario poético que acompaña los 500 años del "encuentro" entre dos mundos y que refleja *Memoria de América en la poesía*, publicada por Ediciones UNESCO en la "Colección de Obras Representativas".

A través de más de cien autores, entre los cuales se cuentan Juan de Castellanos, Lope de Vega, Quevedo, Camões, Pedro de Oña, Amarilis, Sor Juana Inés de la Cruz, Pablo Neruda, Rubén Darío, Miguel Angel Asturias y Octavio Paz, esta antología traza un verdadero recorrido metafórico de la historia americana en once capítulos temáticos: orígenes y cosmogonías, civilizaciones prehispánicas y "encuentro", conquista y mestizaje, paisajes, sabores y variedad polifónica de expresiones y ritmos, amor y codicia, búsqueda de raíces, independencia y originalidad a partir de la común experiencia lingüística española y portuguesa que une el destino de los países iberoamericanos y, finalmente, la esperanzada visión de un futuro mejor.

Gracias al recorrido metafórico y temático elegido, y a una cuidadosa presentación gráfica de la edición, los poemas seleccionados en esta obra urden la red de una identidad que se busca en la marcha de la historia, como si todos sus versos formaran una única y larga narración escrita por muchas manos desde una y otra orilla del Atlántico.

Antología 1492-1992



Ediciones
UNESCO

**Memoria de América
en la poesía
Antología 1492-1992**

Selección de Fernando Ainsa
y Edgar Montiel

Ediciones UNESCO,
"Colección de Obras
Representativas"

1992, 313 p.
ISBN 92-3-302805-4
Precio: **200 FF**

Para adquirir esta publicación, dirigirse a los agentes de venta de las publicaciones de la UNESCO. Los pedidos dirigidos a Ediciones UNESCO deben estar acompañados de un giro postal o cheque en francos franceses.

Ediciones UNESCO
7, place de Fontenoy
75352 París 07 SP, Francia
Tel. (33-1) 45 68 49 73
Fax: (33-1) 42 73 30 07



museum *internacional*

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

N.º 177 (n.º 1, 1993)

Cubierta

Fuerzas japonesas a la toma de una posición china; ilustración n.º 36 de un album de episodios de la guerra entre China y Japón. Libro de grabados. 1894. Londres, Victoria and Albert Museum. Foto: cortesía de la administración del Victoria and Albert Museum. Fotógrafo: Ian Thomas.

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

COMITÉ CONSULTATIVO DE REDACCIÓN

Om Prakash Agrawal, India
Azedine Bachaouch, Túnez
Craig C. Black, Estados Unidos de América
Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, México
Nancy Hushion, Canadá
Jean-Pierre Mohen, Francia
Syeung-gil Paik, República de Corea
Stelios Papadopoulos, Grecia
Elisabeth des Portes, secretaria general del ICOM, *ex officio*
Roland de Silva, presidente del ICOMOS, *ex officio*
Lise Skjøth, Dinamarca
Tomislav Šola, La República de Croacia
Vitali Souslov, Federación Rusa
Shaje Tshiluila, Zaire

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

© UNESCO 1993

En el próximo número...

El n.º 178 de *Museum Internacional* será dedicado a los visitantes: ¿Quiénes son? ¿Qué esperan de un museo? ¿Cómo satisfacerlos?

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

CORRESPONDENCIA

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

SUSCRIPCIONES

UNESCO
Servicio suscripciones
7, place de Fontenoy
75732 París Cedex 15, Francia

Tarifas de suscripción para 1993
Instituciones: 396 francos franceses
Individuos: 196 francos franceses

Números sueltos:

Instituciones: 118 francos franceses
Individuos: 68 francos franceses

«Cita citable»

«Puesto que las guerras nacen en la mente de los hombres, es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz.»

Pasaje de la Constitución de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), aprobada en Londres el 16 de noviembre de 1945.