

Museum

Vol XXXIV, n° 3, 1982

Museos de Kiev, museos a través del mundo

museum

Vol. XXXIV, n.º 3, 1982

Museum, sucesora de *Museumion*, es una revista publicada en París por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Publicación trimestral. Una tribuna internacional de información y reflexión sobre todo tipo de museos.

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

DIRECTOR
Percy Stulz

COMITÉ DE REDACCIÓN
PRESIDENTE
Syed A. Naqvi

REDACTOR
Yudhishthir Raj Isar

AYUDANTE DE REDACCIÓN
Christine Wilkinson

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

Foto de la cubierta: Detalle de un vaso escita de plata, donde aparecen representados personajes de la nobleza. Encontrado en el túmulo de Gaimanova Magila, en la región de Zaporozhie. Museo de Tesoros Históricos de la RSS de Ucrania.
[Foto: V. S. Zhitchenko.]

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

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

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

Precio del ejemplar: 28 francos franceses
Suscripción (4 números o números dobles correspondientes):
un año, 100 francos franceses;
dos años, 160 francos franceses.

©Unesco 1982
Printed in Switzerland
Imprimeries Populaires de Genève.

Museos de Kiev, museos a través del mundo

En este número... 139

MUSEOS DE KIEV

- Ivan Grigorievich Yavtuchenko *La historia que narran los museos de Kiev* 140
Yuri Demianovich Kibalnik *El Museo Estatal de Historia y Cultura de Kiev-Pechersk* 150
Elena Vasilievna Starchenko *El arte de la joyería en la Rusia de Kiev* 156
Anatol Vasilievich Matvienko *El Museo de Arquitectura Popular y Vida Cotidiana de la RSS de Ucrania* 162
- Ivan Grigorievich Yavtuchenko
y Vladimir Borisovich Markov *La holografía al servicio de los museos ucranianos* 168
-

DE UN MUSEO AL OTRO

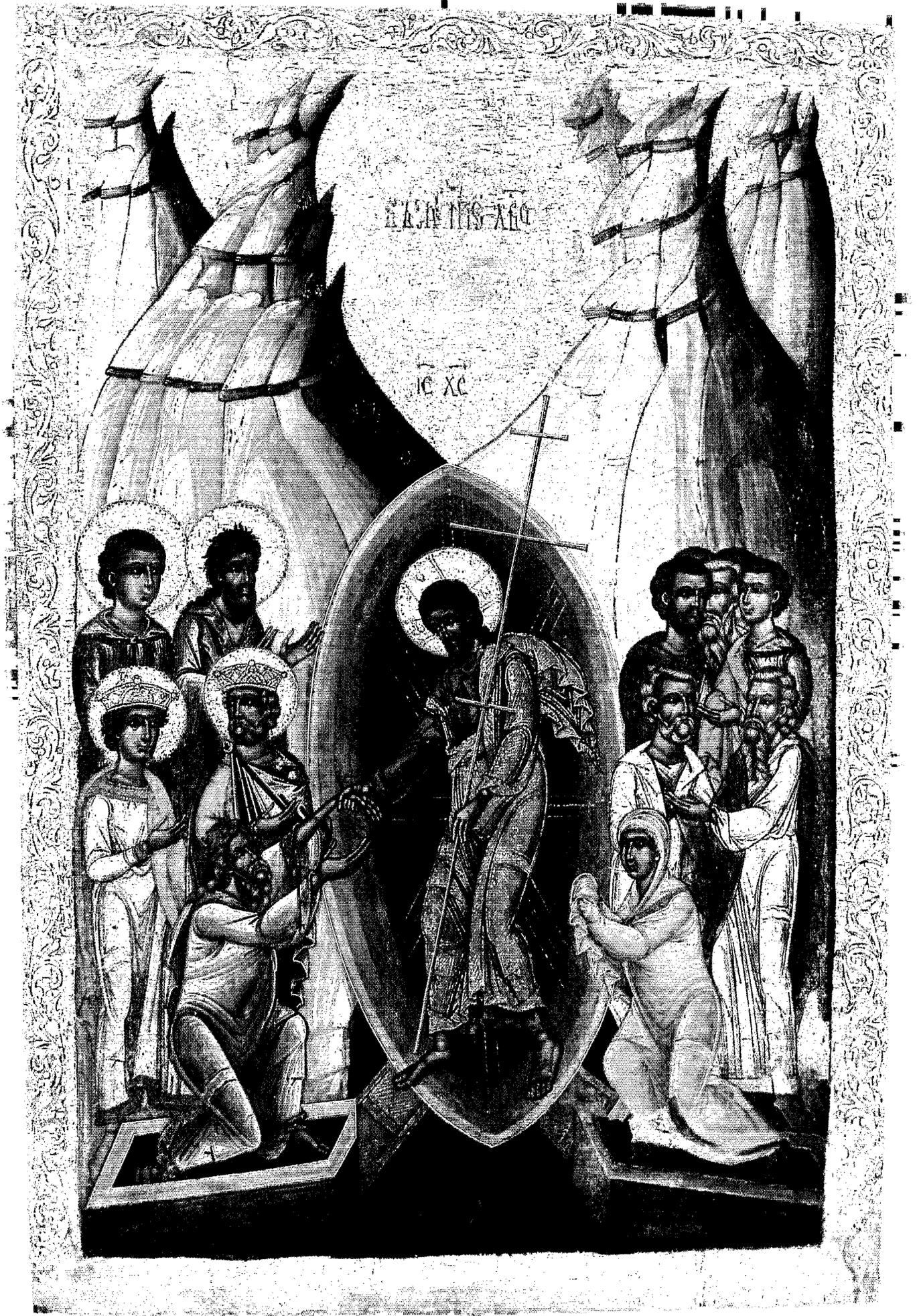
- Nils Erik Baehrendtz, Arne
Biörnstad, Ingmar Liman
y Per Olof Palm
Thomas Angotti *El Museo al Aire Libre de Skansen: un balance al cumplir
noventa años de vida* 173
- Planificación del museo al aire libre y enseñanza de la historia urbana: los
Estados Unidos en el contexto mundial* 179
- Tarisayi Weston Madondo *En Botswana: un puente sobre el foso de la ignorancia* 189
-

TRIBUNA LIBRE

- Michel Thévoz *La Colección de Arte Bruto de Lausana* 194
-

RETORNO Y RESTITUCIÓN DE LOS BIENES CULTURALES

- Richard de Peyer *Un ejemplo: el Instituto Welcome restituye bienes culturales
a la República Árabe del Yemen* 197



En este número...

Atenas, Roma, Bizancio . . . son algunas de las ciudades que durante siglos han forjado civilizaciones. Kiev es una de ellas.

Este año, la ciudad de Kiev, actual capital de la RSS de Ucrania —una república de cincuenta millones de habitantes— festeja los 1.500 años de su fundación. La 21.^a sesión de la Conferencia General de la Unesco (Belgrado, 1980) adoptó una resolución destacando la importancia de este aniversario y encomendando al director general de la Unesco que diera a este acontecimiento la resonancia internacional que merece. Es por ello que este año se organizan en la sede de la Unesco varias exposiciones, proyecciones de películas y espectáculos conmemorativos.

Al presentar este número, en el cual los museos de Kiev ocupan un lugar de privilegio, *Museum* se complace en asociarse a esta conmemoración.¹

A través de los siglos, Kiev, cuna de la cultura de dos grandes pueblos eslavos del este, los rusos y los bielorrusos, se convirtió en punto de convergencia y de irradiación cultural. Ya en el siglo VIII, la pequeña ciudad mercantil suspendida a las laderas de las colinas que bordean el Dniéper era considerada como la capital del “país de los rusos”. Las palabras “Kiev” y “ruso” eran sinónimas. Este “país de los rusos”, formado por la reunión de los principados eslavos orientales, poco a poco se fue organizando hasta llegar a ser, a finales del siglo IX, un estado unificado cuya capital, Kiev, reivindicaba el título de “madre de las ciudades rusas” no sólo por su antigüedad sino también por su vasta influencia. Es, pues, con justicia que se hace referencia en la actualidad a la “Rusia de Kiev”. Esta irradiación cultural no cesó de ampliarse. Para definir y afirmar su idiosincracia, Kiev supo tomar de las demás civilizaciones lo que consideraba como lo mejor. Importante centro económico de Europa oriental, Kiev llegó a ser, entre los siglos XI y XIII, un centro de difusión de la cultura eslava oriental. No sólo fue un lugar excepcional de la expresión arquitectónica o pictórica sino también un centro incomparable de producción artesanal.

Este prestigioso pasado ha dejado una fabulosa herencia, como lo atestiguan más de cuarenta museos. Como se trata de hechos no muy bien conocidos, los autores de los artículos que van a leerse a continuación juzgaron útil situarlos en una perspectiva histórica. Pero esto no significa que los datos museológicos característicos de este patrimonio hayan sido dejados de lado. Por el contrario: el breve panorama que nos presenta los museos de la ciudad, la descripción de un conjunto arquitectónico que resume la originalidad artística de la Rusia de Kiev, el estudio de las colecciones de joyas o aún la presentación de un museo etnográfico al aire libre ponen en evidencia la labor cumplida por los museólogos de Kiev para lograr que el museo esté plenamente “al servicio de la sociedad y de su desarrollo”. Pasado, presente... Para que este reseña consagrada a los museos de Kiev fuese completa, no podía dejar de referirse al porvenir. La técnica de la holografía tal como la utilizan los museos de Ucrania abre interesantes perspectivas para el porvenir, y, como lo veremos, en Ucrania este porvenir es ya un presente.

Las secciones “Tribuna libre” y “Retorno y restitución de los bienes culturales” presentan informaciones recientes y un panorama de diversas realizaciones museológicas, así como artículos sobre el Museo de Skansen —prototipo de los museos al aire libre que cumplió noventa años de vida en 1981— y sobre un simpático ejemplo africano de “museo viviente”.

Colección de iconos del Museo Estatal de Historia y Cultura de Kiev-Pechersk: *El descenso a los infiernos*, finales del siglo XVI.
[Foto: V. S. Zhitchenko.]

1. Agradecemos al señor A. Zlenko, presidente adjunto de la Comisión Nacional ante la Unesco de la República Socialista Soviética de Ucrania y a los señores embajadores N. Rechetniak y V. Nikolaiko la preciosa ayuda que han aportado a la realización de esta reseña.

MUSEOS DE KIEV

La historia que narran

Ivan Grigorievich Yavtuchenko

Nació en 1941 en Antonovka, región de Kirovograd, Ucrania. Obtuvo el diploma de la Facultad de Historia y de Filosofía de la Universidad Estatal de Kiev en 1963. Es especialista en investigación museológica en la esfera de la arquitectura y equipos de museos, almacenamiento, conservación y exposición de objetos. Es autor de más de cincuenta publicaciones. Es director del departamento de Museos del Ministerio de Cultura de Ucrania.

los museos de Kiev

Los museos contribuyen a hacer la historia y, a su vez, están hechos de historia. De la extraordinaria irradiación cultural de Kiev durante más de 1.500 años nos quedan incomparables testimonios. Actualmente existen en Kiev cuarenta museos estatales dedicados a la historia, la arquitectura, el arte, la orfebrería, la historia natural, etc.¹

Los museos de Kiev ocupan más de 200.000 metros cuadrados, 90 por ciento de los cuales están consagrados a las exposiciones, y reciben anualmente casi cuatro millones y medio de visitantes.

Además de los museos estatales, que I. G. Yavtuchenko presenta en este artículo, hay en Kiev otros tantos museos administrados por organizaciones sociales y consagrados a la historia de empresas, de barrios o de instituciones educativas.

En Kiev, la historia de la creación de museos y de la política aplicada en este ámbito se inicia con el Museo de Antigüedades de la Ciudad. Su fundación se propuso en 1886 gracias a la intervención de los intelectuales progresistas de la ciudad, un grupo formado por profesores de la universidad y coleccionistas locales. El 1.º de agosto de 1899, después de un arduo trabajo de recolección, el primer museo de Kiev abrió sus puertas. Años más tarde, el 30 de diciembre de 1904, se inauguró el Museo de Artes Industriales y Ciencias de Kiev, financiado con fondos aportados por particulares.

Los cambios radicales en la política de los museos de Kiev comenzaron después del establecimiento del poder soviético. En virtud de un decreto gubernamental de la Ucrania soviética, del 23 de junio de 1919, el Museo de Antigüedades de la Ciudad se convirtió en una institución estatal y recibió el nombre de Primer Museo Estatal. Las colecciones se enriquecieron gracias a la nacionalización de colecciones privadas y a expediciones arqueológicas. Más tarde, su desarrollo fue asegurado mediante asignaciones anuales de créditos estatales.

El Primer Museo Estatal cambió dos veces de nombre: a partir de 1924 se llamó Museo Histórico de Ucrania y, después de 1965, Museo Histórico Estatal de la RSS de Ucrania. Sus colecciones aumentaron de manera significativa, lo que permitió la creación de varios importantes museos independientes: de arte decorativo, de arte ucraniano, de arte ruso, de arte oriental y occidental,

1. Es imposible, aun de modo breve, tratar de todos los museos de Kiev en el espacio de un solo artículo. Estos museos están vinculados a múltiples aspectos de la vida cultural de la capital ucraniana y cubren una amplia variedad de disciplinas. En estas páginas, pues, el lector sólo encontrará una selección de ejemplos. Agreguemos que, además de sus actividades didácticas y de investigación, estos museos llevan a cabo tareas de conservación y de restauración. Un taller central de restauración se ocupa de los objetos de todos los museos de Ucrania, pero los principales museos de Kiev disponen también de sus propios talleres. Ultimamente se han creado laboratorios de holografía para realizar hologramas de las obras maestras que se encuentran en los museos de la ciudad, con miras a una mayor difusión de su patrimonio (véase el artículo de p. 168).

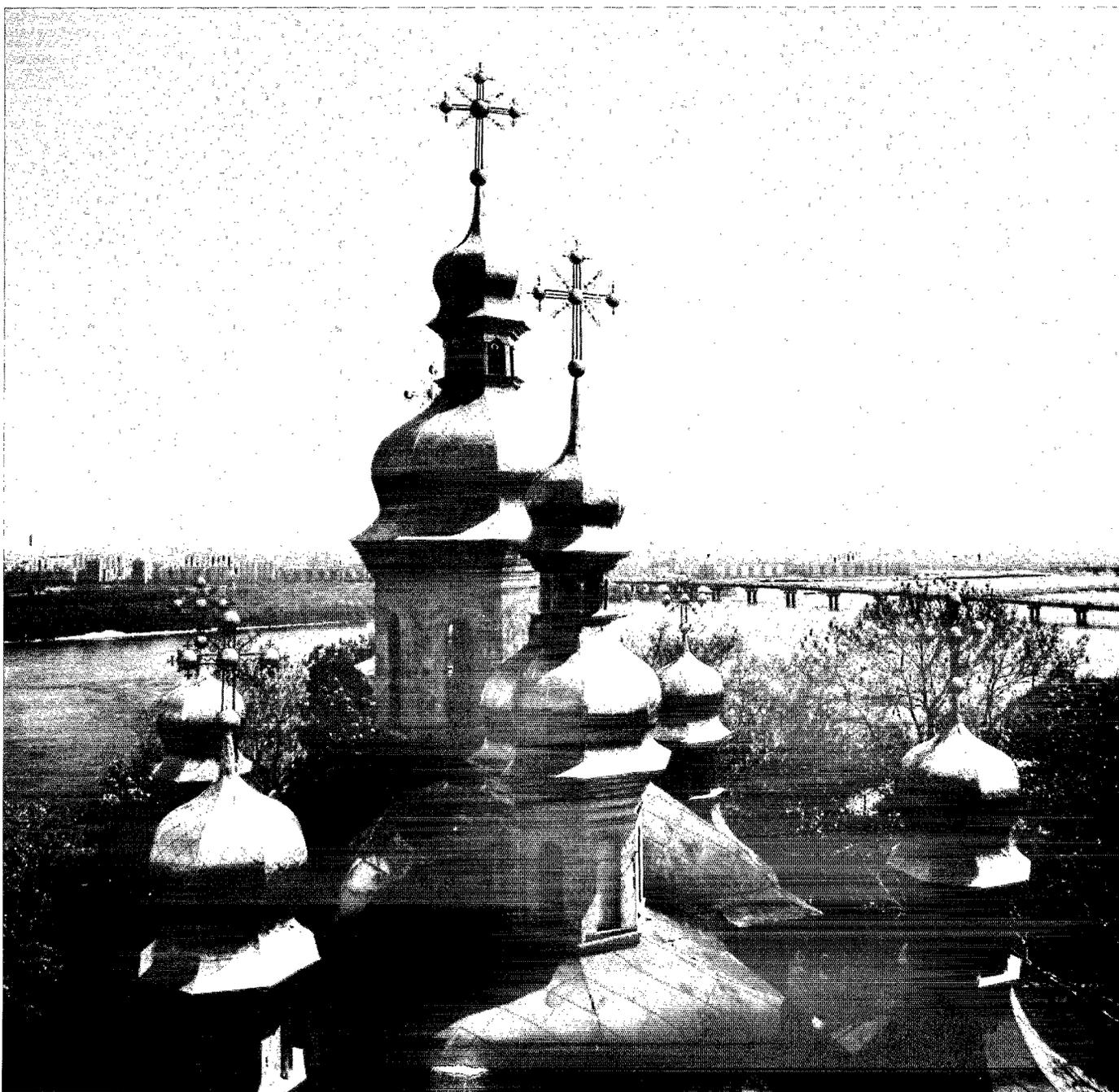
de historia de la gran guerra nacional de 1941-1945, de tesoros históricos de la RSS de Ucrania y otros, a los que nos referiremos en este artículo.

El Museo Histórico de la RSS de Ucrania contiene actualmente más de medio millón de piezas; las más excepcionales se exhiben de manera permanente. El museo ocupa un recinto de más de 6.700 metros cuadrados, 4.500 de los cuales están consagrados a exposiciones. Estas fueron organizadas de acuerdo con un principio histórico-cronológico a fin de presentar la historia de Ucrania desde los tiempos antiguos hasta nuestros días.

Sus colecciones arqueológicas que contienen más de trescientas mil piezas, descubiertas sobre todo en el territorio de Ucrania, son muy conocidas no sólo en nuestro país sino también en el extranjero. Algunas piezas del paleolítico procedentes de las excavaciones en los emplazamientos del hombre primitivo en Kirilov y Mezin son particularmente valiosas.

Las colecciones de la sección consagrada a la Rusia de Kiev son ricas y variadas. Los documentos y los monumentos de la cultura material conservados demuestran el nivel relativamente alto de desarrollo de la producción y de la cultura autóctona de la antigua Rusia.

Las cúpulas de la iglesia del Nacimiento de la Virgen (finales del siglo xvii).
[Foto: V. S. Zhitchenko.]



Kiev: historia y museos

“Eran tres hermanos, uno se llamaba Kii, el otro Chek y el tercero Joriv, y también una hermana que llevaba el nombre de Libied. Cada uno de los hermanos se sentó en una colina: Kii en la que actualmente se llama Borichev, Chek en la que hoy denominamos Chekovitsa y Joriv en la que tomó el nombre de Jorevitsa. Los tres acordaron bautizar la ciudad con el nombre de Kiev, en honor al hermano mayor.” En el siglo XI, un monje del monasterio de Kiev-Pechersk narra en estos términos la leyenda de la creación de la ciudad en la “Crónica de Néstor”, el documento más antiguo sobre Kiev que haya llegado hasta nosotros. Desde entonces, la leyenda no cesó de propagarse. Así, en 1018, el cronista alemán Tietmaro de Merseburgo no sin cierto énfasis presenta la ciudad como una capital real que cuenta “con cuatrocientas iglesias, ocho mercados y una población numerosa”.

De cualquier modo, es un hecho comprobado que entre los siglos X y XIII Kiev se contaba entre las pocas ciudades importantes en el mundo y era considerada como la “madre de las ciudades rusas”. En efecto, la ciudad al borde del Dniéper estaba situada en la gran ruta fluvial que iba de los “varegos a los griegos”¹, la cual vinculaba el mundo de los saqueadores del norte con Bizancio, por entonces el centro del universo. Muy pronto, Kiev se transforma en rival de Bizancio. Oleg, un jefe guerrero normando que a la sazón dominaba la ciudad de Kiev, obliga a Bizancio a firmar un tratado comercial ventajoso para Kiev. Más tarde, Sviatoslav vence a las huestes bizantinas y confiere así a Kiev una gloria de la que el mundo todo se hizo eco.

Pero la ciudad mercantil alcanzó su apogeo con Vladimir, hijo de Sviatoslav. Al abrazar el cristianismo, Vladimir condujo a Rusia tras las huellas de Occidente. Su hijo Yaroslav, llamado el Sabio, concluyó su obra e “hizo construir una gran ciudad con una puerta de oro [...], la iglesia de Santa Sofía, la iglesia de la puerta de oro, la iglesia de la Anunciación y, luego, el monasterio de San Jorge y Santa Irina”.² También bajo la égida de Yaroslav se construyó el monasterio de Kiev-Pechersk.

Un vínculo entre Oriente y Occidente

En el siglo XI Kiev se convierte en una especie de puente entre Oriente y Occidente. Nutrida con aportes llegados de Oriente, la ciudad de los bordes del Dniéper establece también numerosos vínculos con los países de Europa. Pero sin duda fueron las nuevas relaciones con Bizancio —cuya irradiación cultural era por entonces universal— lo que permitió a Kiev desempeñar un papel determinante en la historia de lo que más tarde se llamará la “comunidad bizantino-eslava del este”.

“Bizancio, escribe Dimitri Nalivaiko, surgió como descendiente directa del helenismo y [...] fue portadora de una rica herencia cultural que habría de constituir la base de la civilización europea. Dentro de este proceso, [la Rusia de Kiev] asimiló los tesoros de la literatura y del arte bizantinos, participando en la fundación de la cultura europea y en su posterior desarrollo.”³

Es evidente que el destino cultural de Kiev no sería el que conocemos si sus artistas se hubieran contentado con imitar de manera servil a Constantinopla. En ese crisis donde se mezclaron las influencias bizantinas, europeas y, en menor medida, orientales, la Rusia de Kiev supo plasmar su propia identidad cultural. La futura capital de Ucrania alcanzó esta irradiación cultural extraordinaria entre los siglos XI y XIII. Al nutrirse de sus raíces eslavas supo superar estas fecundas influencias e integrarlas en una nueva síntesis. En efecto, porque era la flor del genio eslavo

del este, Kiev llegó a ser el centro cultural más importante del conjunto del mundo eslavo ortodoxo.

Decadencia y renacimiento

Las invasiones tártaro-mongolas del siglo XIII señalan la decadencia de la vida cultural de la ciudad y de su actividad internacional. Sólo tres siglos después podrá despertar de este largo sueño. A finales del siglo XVI y a comienzos del siglo XVII, la primavera cultural renace en las colinas que bordean el Dniéper y durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII podemos hablar de un verdadero renacimiento: como resultado de la reunificación de Ucrania y de Rusia, Kiev llega a su apogeo.

Renacimiento... La palabra no es lo bastante fuerte para expresarlo, pues en la Europa oriental de los siglos XVII y XVIII —en pleno periodo barroco— se opera la transición del medioevo a los tiempos modernos. Como lo observa Dimitri Nalivaiko, en la Europa oriental y del sudeste “la cultura barroca se vio llamada a desempeñar un papel singular. Este papel trascendental —que en el resto de Europa había sido desempeñado por el renacimiento— consistió en secularizar y humanizar la cultura, en liberarla de la tutela de la Iglesia [...]. La primacía que Kiev alcanzó en ese periodo se debió ante todo a su papel como motor de expansión de la cultura barroca no sólo en relación con Ucrania sino también con la comunidad eslava ortodoxa en su conjunto.”⁴

Entre los siglos XVI y XVII, dos grandes corrientes se afirman en Europa: el barroco y el clasicismo. “El arte ucraniano, influido poderosamente por el renacimiento y el barroco de Europa occidental, vivía un proceso similar, liberándose de los convencionalismos medievales para mostrar a un hombre de carne y hueso inserto en el mundo real. Los artistas plásticos del monasterio de Kiev-Pechersk, por ejemplo, crearon un arte con características propias y mantuvieron a la vez vínculos con Venecia, con Augsburgo y con otros centros europeos de las artes gráficas y la impresión de libros.”⁵

Este renacimiento se prosigue durante el siglo XIX, época durante la cual Kiev asombra por la riqueza de su vida intelectual, de la cual el gran poeta Taras Shevchenko es sin duda el más célebre artesano.

En la actualidad, Kiev, capital de la República Socialista Soviética de Ucrania, es una ciudad de dos millones y medio de habitantes en pleno florecimiento. Los bulbos dorados de sus innumerables iglesias se levantan por encima de las más bellas realizaciones de la arquitectura moderna, entre once millones de árboles. Kiev parece orgullosa, y con razón, de su prestigioso pasado. La historia no termina de frecuentar sus calles, por momentos hace un alto en los museos donde se conservan sus testimonios más bellos: más de un millón de objetos, piezas, joyas y obras maestras, alegría de sus visitantes que todos los años se cuentan también por millones.⁶

[Traducido del francés]

1. El término “varegos” designa tanto a los vikingos de Escandinavia como a las tribus eslavas que poblaban la costa meridional del Báltico.

2. Mencionado en la crónica del año 1037.

3. Dimitri Nalivaiko, “Una encrucijada de civilizaciones”, *El Correo de la Unesco* (número especial: “Kiev: 1.500 años de cultura”), abril de 1982, p. 11.

4. *Ibid.*, p. 12.

5. *Ibid.*, p. 12.

6. *Museum* agradece a *El Correo de la Unesco* su amable autorización de citar extractos de algunos artículos de su número especial de abril de 1982 intitulado: “Kiev: 1.500 años de cultura”. También agradecemos a los autores ucranianos por sus contribuciones a este número de *Museum* así como al señor Luc Voyenne por las informaciones que nos ha proporcionado.



Detalle del pectoral de oro.
[Foto: V. S. Zhitchenko.]

Pectoral de oro (siglo IV A.C.). Proveniente de la tumba "Tolstaya Moguila", región de Dniepropetrovsk.
[Foto: V. S. Zhitchenko.]

La colección de joyas es muy rica e interesante. A fin de poder exponer todos esos tesoros, se construyó junto al museo una dependencia: el Museo de Tesoros Históricos. Entre los objetos expuestos hay muchas piezas de gran valor artístico, en platino, oro y plata, adornadas con piedras preciosas. Entre ellas se halla el famoso pectoral de un rey escita cuyos adornos de oro y sus representaciones de escenas de la vida de los escitas llaman la atención de todos los visitantes. Sabemos, en efecto, que la actual ciudad de Kiev estaba ya habitada en la época de los escitas y aun en la de los cimérios, sus predecesores.

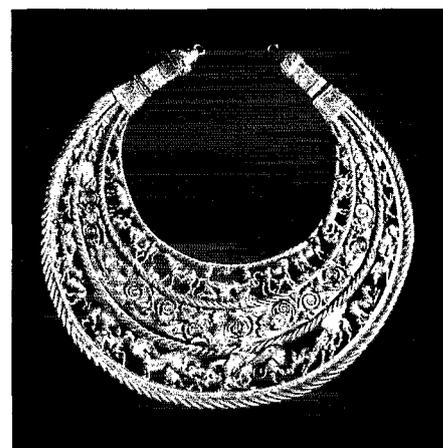
El museo presenta ejemplares únicos del arte de los antiguos eslavos, creaciones expresivas y originales de la época de la Rusia de Kiev y obras de los maestros ucranianos, bizantinos, armenios y georgianos. Posee, además, una rica colección numismática que se extiende desde el siglo VI A.C. hasta el primer cuarto de nuestro siglo. Hay también una importante colección de medallas procedentes de Europa occidental y Rusia, desde el renacimiento hasta el siglo XIX.

Las interesantes exposiciones del museo ofrecen grandes posibilidades de utilización con fines científicos, culturales y educativos. Cada año el museo recibe aproximadamente medio millón de visitantes, 70 por ciento de los cuales efectúan visitas guiadas. Además, el personal científico del museo realiza fuera del museo una gran actividad con fines didácticos, en particular conferencias y exhibiciones a las que asisten unas trescientas mil personas al año.

Santa Sofía, San Cirilo y San Andrés

Rodeada de iglesias, monasterios y palacios, la catedral de Santa Sofía está situada en el corazón mismo de la ciudad de Kiev. "Aunque por muchos detalles de su arquitectura recuerda a numerosos edificios de Bizancio, las dos galerías que circundan la catedral, las dos torres de la fachada occidental y, sobre todo, la terminación de la parte superior son un testimonio de la creación independiente de los arquitectos de Kiev. Bajo las capas de los siglos sucesivos que confrieron a la catedral rasgos del barroco, se han conservado muy bien las formas iniciales del edificio. Los restauradores han restablecido cerca de 3.000 metros cuadrados de frescos del siglo XI y 260 metros cuadrados de mosaicos de enorme valor artístico."² De todos los monumentos históricos de la arquitectura mundial del siglo XI, y pese a las depredaciones que ha sufrido, la catedral de Santa Sofía de Kiev guarda los frescos y los mosaicos más completos y mejor conservados.

Resulta difícil valorar el significado que esta catedral tuvo en la vida cultural del antiguo estado. Allí se tradujeron y copiaron libros, y allí se creó la primera biblioteca rusa. Todavía hoy podemos revivir la atmósfera de aquella época



² Yuri S. Assev, "Anales de piedra", *El Correo de la Unesco* (número especial "Kiev: 1.500 años de cultura"), abril de 1982, p. 25.



Detalle del iconostasio de la iglesia San Andrés; pinturas de D. A. Antropov, 1767. [Foto: V. S. Zhitchenko.]

cuando contemplamos en muros y bóvedas los frescos con temas profanos; por ejemplo, el retrato de la familia de Yaroslav el Sabio, el príncipe de Kiev que hizo construir la catedral. Sus hijas llegaron a ser reinas de Noruega, de Francia y de Hungría, y sus hijos Sviatoslav y Vsevolod se casaron con las hijas del emperador de Bizancio.

Durante mucho tiempo los príncipes de Kiev fueron enterrados en la catedral de Santa Sofía. La primera sepultura fue la de Yaroslav el Sabio. El sarcófago de mármol decorado con bajorrelieves se encuentra aún en la catedral.

Las iglesias de San Cirilo y de San Andrés forman también parte del excepcional conjunto arquitectónico de Kiev, denominado Museo de Santa Sofía. Entre los tesoros artísticos que encierra la iglesia de San Cirilo pueden admirarse más de 800 metros cuadrados de frescos del siglo XII, descubiertos en 1860 durante los trabajos efectuados en la iglesia. Los frescos son admirables por su expresividad y sus dimensiones. Los personajes representados de frente o en poses llenas de gracia, vestidos con hábitos claros, se integran armónicamente al espacio interior y subrayan su carácter solemne y sus dimensiones impresionantes. Durante la restauración de la iglesia de San Cirilo, en 1884, varias composiciones fueron retocadas por el gran artista ruso M. A. Vrubel.

La iglesia de San Andrés, monumento arquitectónico del siglo XVIII, fue construida según el proyecto de V. Rastrelli, arquitecto de San Petersburgo. Fino, esbelto, en magnífica armonía con la naturaleza circundante, el templo es parte inalienable del paisaje de Kiev. Es admirable el iconostasio dorado esculpido en tres secciones, con pinturas de A. P. Antropov, fundador del realismo en la escuela retratista rusa. La iglesia fue restaurada varias veces, pero

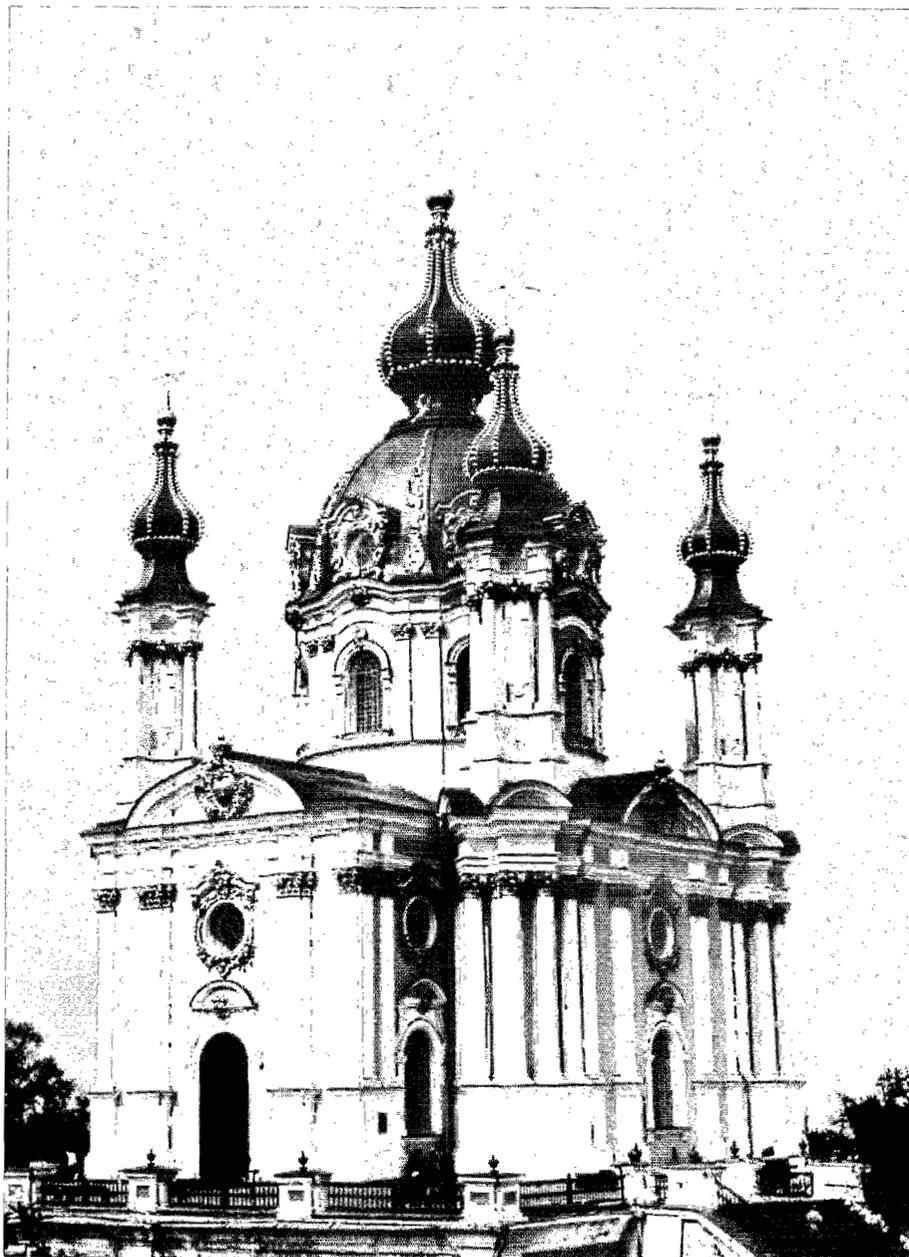
su aspecto externo no cambió, de modo que hoy podemos contemplar el edificio tal como lo concibiera el genio de Rastrelli y como lo construyeron los artesanos del pueblo.

Forman parte de este conjunto histórico importantes monumentos de la arquitectura civil ucraniana del siglo XVIII. Entre las construcciones más valiosas de la arquitectura barroca ucraniana hay que citar el Refectorio, uno de los principales edificios del complejo de Santa Sofía, y la Gran Puerta, construida bajo la dirección de Bram Zaborovski, que constituye una joya de la arquitectura patria.

Museo de Artes Plásticas de Ucrania, Museo de Arte Decorativo Popular Ucraniano y Museo de Arte Ruso

Los museos artísticos de Kiev reúnen piezas de inmenso valor. El Museo Estatal de Artes Plásticas de Ucrania es uno de los más importantes pues contiene el tesoro más grande del arte nacional: dieciséis mil piezas entre las mejores muestras de la pintura, la escultura, el grabado y otras formas del arte representativo de Ucrania desde el siglo XII hasta nuestros días.

Este museo ocupa una superficie de 5.500 metros cuadrados, 2.100 de los



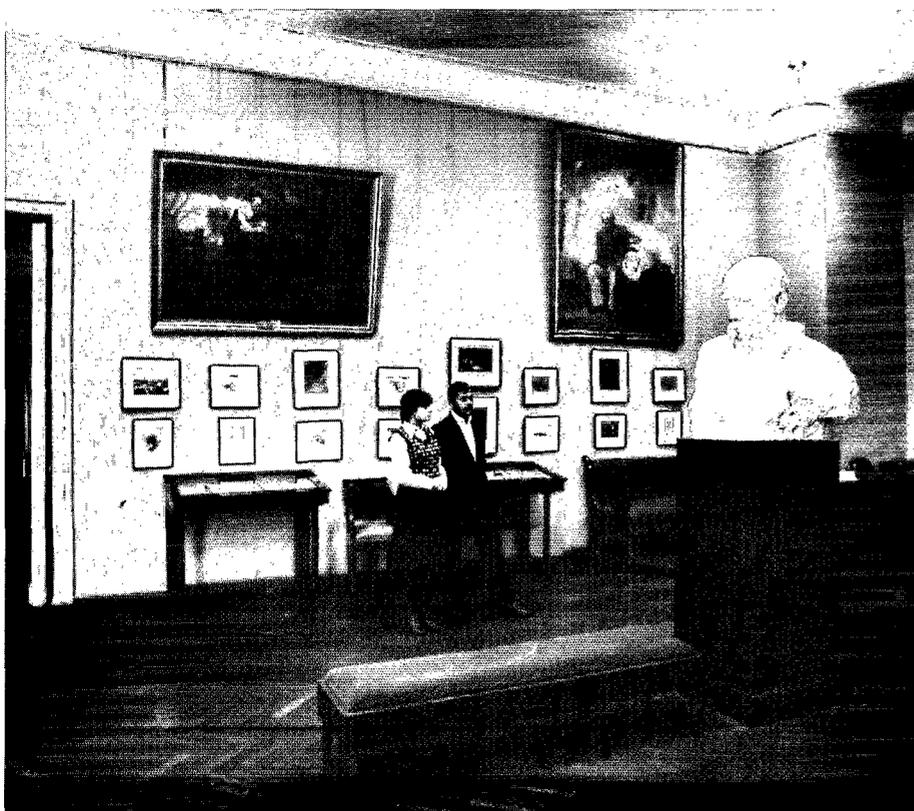
Iglesia de San Andrés (siglo XVIII).
[Foto: V. S. Zhitchenko.]

cuales están consagrados a las exposiciones. La colección está dividida en dos grandes secciones: la del arte prerrevolucionario y la del arte soviético. Junto a monumentos únicos de la pintura antigua pueden verse muestras del arte popular del retrato, que se desarrolló en Ucrania en los siglos XVII y XVIII, una rica colección de estampas populares conocida como "Kazak Mamai" (El cosaco Mamai), grabados en madera y labores de costura. Los cuadros de los famosos retratistas D. G. Lavitski y V. L. Borovikovski, de T. G. Shevchenko, fundador del realismo crítico en el arte ucraniano, y de talentosos artistas ucranianos tales como K. K. Kostand, N. I. Murashko y N. K. Pimonenko, entre otros, están expuestos junto a obras de los maestros soviéticos I. S. Izhakevich, V. I. Kasiyan, T. N. Yablonski, etc.

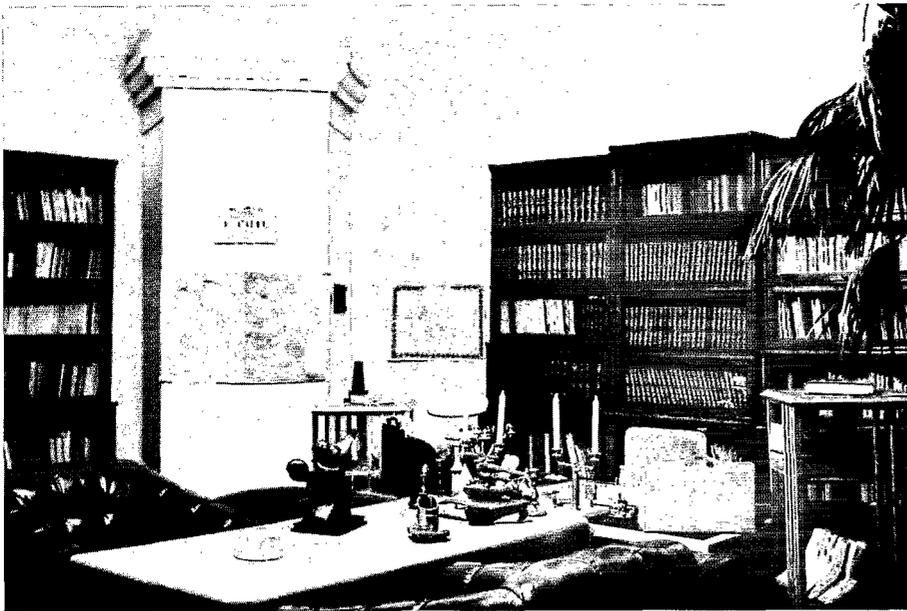
Actualmente el museo recibe más de 120.000 visitantes por año. El personal especializado del museo lleva a cabo una intensa actividad destinada a jóvenes estudiantes; se realizan hasta mil visitas guiadas por año en las que participan veinte mil alumnos. Los otros museos de la ciudad también realizan una actividad análoga, de acuerdo con programas especiales, destinada a alumnos de las escuelas y de los establecimientos de enseñanza media y superior.

En 1954 se inauguró el Museo Estatal de Arte Decorativo Popular Ucraniano, donde se reunieron más de cincuenta mil piezas únicas del arte popular desde el siglo XV hasta nuestros días. La rica colección del museo —grabados en madera, bordado artístico, tejidos, cerámicas, vestimentas populares, cristalerías, porcelanas, lozas— refleja el desarrollo del arte popular y demuestra el alto nivel de la cultura artística del pueblo ucraniano. El hecho de que cada año reciba más de cuatrocientos mil visitantes prueba la gran popularidad de este museo.

Los numerosos objetos del Museo de Arte Ruso de Kiev —pinturas, esculturas, porcelanas y cristales— revelan los estrechos vínculos entre las culturas ucraniana y rusa. Este museo es actualmente uno de los más importantes de la URSS: sus exhibiciones ocupan treinta y cinco salas que, ordenadas según el principio histórico-cronológico, permiten seguir las etapas básicas del desarrollo del arte ruso, desde el siglo XII hasta nuestros días. Es muy valiosa la colección de cuadros de los famosos pintores V. V. Vereschchaguin, N. N. Ge, I. N. Kramskoy, V. G. Perov, V. D. Polenov e I. I. Shishkin. El museo se enorgullece de presentar una colección única: se trata de las obras de M. A.



Interior del Museo Estatal Taras Shevchenko.
[Foto: V. S. Zhitchenko.]



Museo Lenin de Kiev. El cuarto de trabajo de Lenin.

[Foto: Museo Lenin de Kiev.]

Vrubel, entre las cuales figuran los cuadros *Niña contra un fondo con tapiz persa* y *Cuento oriental*, realizados por el artista durante su estadía en Kiev.

El arte figurativo soviético está representado por obras de los pintores y escultores N. A. Andreiev, A. A. Deinek, B. B. Ioganskón, S. T. Komenkov, V. A. Favorski, I. D. Shadr y otros.

Museo de Arte Occidental y Oriental y Museo Estatal Taras Shevchenko

Por su situación geográfica y su particular idiosincracia, Kiev ha desempeñado el papel de vínculo entre Oriente y Occidente. El Museo de Arte Occidental y Oriental ilustra de manera asombrosa esta síntesis original de dos grandes civilizaciones que Kiev ha sabido crear a lo largo de su historia. Las colecciones de este museo comprenden obras antiguas, cuadros de pintores italianos del renacimiento (Gentile, Giovanni Bellini, Barnaba da Modena, el Maestro dell'Osservanza, Pietro Perugino) y de pintores como Boucher, Velázquez, Hals, Guardi, Goya, Jordaens, Rubens, Zurbarán. Esta pléyade de grandes maestros y la calidad extraordinaria de sus obras hacen de este museo uno de los más reputados de la Unión Soviética.

También son interesantes los museos de Kiev consagrados a la literatura. Quisiera referirme en particular al Museo Estatal Taras Shevchenko, insigne hijo del pueblo ucraniano, poeta, artista y ardiente paladín de la justicia (1814-1861). Siervo hasta los 24 años, llegó a ser un célebre retratista en San Petersburgo. En 1840 publicó su primer tomo de poemas: *El Kobzar*. Murió a los 47 años de edad en San Petersburgo después de diez años de deportación.

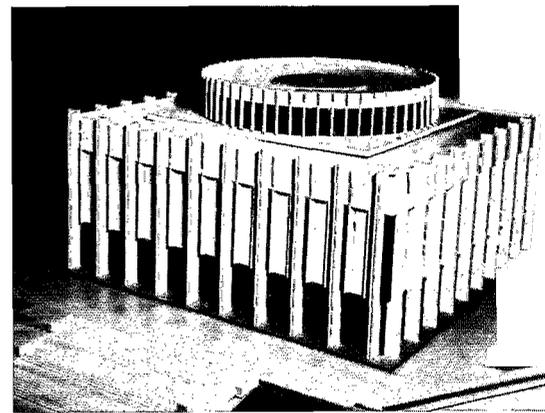
En el museo se conserva una serie de piezas únicas: documentos, manuscritos, fotografías del poeta y de sus amigos, además de cuadros y dibujos originales realizados por él. La colección comprende también obras de artistas prerrevolucionarios y soviéticos cuyo tema es la persona de Taras Shevchenko.

También se ha instalado en la casa del poeta en Kiev un museo conmemorativo. Los visitantes pueden admirar el taller del artista donde se conservan la carpeta de dibujo, los pinceles y muchos otros de sus efectos personales.

Museo Lenin y Museo de Historia de la Gran Guerra Nacional de 1941-1945

Uno de los museos más populares es la sección de Kiev del Museo Central V. I. Lenin, dedicado al insigne pensador político y social que fundó nuestro estado.

Este museo posee más de siete mil objetos que ilustran no sólo la vida y la



Maqueta del nuevo Museo Lenin de Kiev.

El conjunto arquitectónico que constituye el Museo de Historia de la Gran Guerra Nacional de 1941-1945. Sobre las colinas que dominan el Dniéper, la *Madre Patria*, escultura de metal que se integra al conjunto arquitectónico y le confiere un aspecto monumental.



actividad de Lenin sino también la historia de la creación del partido comunista, del que fue el fundador. Ocupan un lugar de preferencia los originales de las primeras ediciones de las obras fundamentales de Lenin, así como los periódicos que se publicaron bajo su dirección.

En una de las salas se ha reconstituido el despacho que Lenin ocupaba en el Kremlin. En el calendario se lee la fecha del 12 de diciembre de 1922, su último día de trabajo en ese despacho. En la galería del museo se ha instalado una exposición conmemorativa de Lenin, donde se exhiben las ediciones de sus obras completas y de algunos trabajos aislados publicados en diversas épocas en los idiomas de los pueblos de la Unión Soviética y de otros países del mundo.

En la sala de conferencias, los visitantes pueden asistir a la proyección de películas documentales sobre Lenin y escuchar algunos de sus discursos registrados en discos.

En mayo de 1981, para conmemorar la hazaña guerrera del pueblo soviético durante la segunda guerra mundial, se inauguró el Museo Estatal Ucraniano de Historia de la Gran Guerra Nacional de 1941-1945. Desde lejos, sobre la orilla superior del Dniéper, puede verse una escultura en metal fundido que representa a una mujer —imagen de la madre patria— sosteniendo una espada en una mano y un escudo en la otra. La escultura se integra de manera orgánica en el complejo edificio otorgándole un aspecto majestuoso y monumental.

En el terreno que rodea el edificio se levantan varios grupos escultóricos que representan las guerras soviéticas, los heroicos guerreros de la retaguardia y las víctimas del terror fascista. Las salas del museo reúnen más de cincuenta mil reliquias: banderas de las unidades militares y de las asociaciones de guerrilleros, fotografías, objetos personales de combatientes y comandantes, modelos de armas. La exposición muestra cronológicamente cómo el pueblo soviético alcanzó la victoria contra los invasores nazis durante la segunda guerra mundial. El museo recibe la visita de aproximadamente doscientas mil personas por mes.

[Traducido del ruso]

Museos de Ucrania: algunos datos numéricos

A continuación se reproducen las respuestas de la RSS de Ucrania al cuestionario establecido por el ICOM como base a la encuesta internacional sobre los museos que se lleva a cabo desde hace varios años.

Apellido(s) y dirección(es) de las autoridades responsables de los museos
Los órganos estatales especialmente autorizados para la conservación de los monumentos de la historia y la cultura en la República Socialista Soviética de Ucrania son el Ministerio de Cultura de la RSS de Ucrania, el Comité Estatal del Consejo de Ministros de Obras Públicas de la RSS de Ucrania, la Dirección Principal de Archivos del Consejo de Ministros de la RSS de Ucrania y sus organizaciones locales. Todos los datos que figuran a continuación se referirán únicamente al Ministerio de Cultura de la RSS de Ucrania.

Número de museos, incluidas sus filiales, del Ministerio de Cultura de la RSS de Ucrania, por categoría

Categoría	Año		
	1973	1976	1980
1. Bellas artes	27	27	31
2. Historia y etnografía	33	35	40
3. Museos regionales	62	62	62
4. Otros	19	19	21
Total de museos y filiales	141	143	154

Número de museos según su estatuto administrativo

Los museos del Ministerio de Cultura de la RSS de Ucrania dependen de la administración central o de la regional. En 1980 cuatro museos dependen de la primera y 150 de la segunda. Existen además 5.150 museos administrados por las colectividades locales.

Financiamiento

El presupuesto asignado a la cultura se menciona en los boletines de la Dirección Central de Estadística de la URSS.

Legislación en vigor sobre la protección del patrimonio mobiliario, las excavaciones, la importación y la exportación de bienes culturales, la organización de museos, etc.

La ley de la República Socialista Soviética de Ucrania sobre la protección y utilización de los monumentos históricos y culturales, del 13 de julio de 1978, es el instrumento jurídico que reglamenta la protección del patrimonio cultural, las excavaciones, la importación y exportación de bienes culturales, la organización de los museos, etc.

¿Existe una asociación nacional de museos?

La RSS de Ucrania es miembro colectivo del Comité Soviético del Consejo Internacional de Museos.

¿Existe un comité nacional de documentación o un organismo nacional encargado del inventario de las colecciones? ¿Está informatizado?

En la RSS de Ucrania son los museos y las galerías de arte los que se ocupan de la documentación y el inventario de las colecciones y los objetos expuestos.

¿Existe un laboratorio central de conservación de objetos mobiliarios?

De la conservación y restauración de los bienes culturales se ocupa el Taller Estatal de Investigaciones Científicas y Restauración de la RSS de Ucrania (calle Repina 9, Kiev 4).

Número de visitantes de las diversas categorías de museos

Categoría	1973	1976	1980
1. Bellas artes			
Individuales	1.503.200	1.484.300	1.505.000
En grupo	4.284.400	4.609.400	4.622.700
2. Historia y etnografía			
Individuales	1.231.700	3.622.600	2.102.200
En grupo	3.811.100	4.340.300	6.571.700
3. Museos regionales			
Individuales	2.726.000	2.534.600	2.258.500
En grupo	2.868.600	3.573.800	4.302.800
4. Otros			
Individuales	265.900	337.800	229.900
En grupo	626.800	686.400	922.800

Panorama del Museo Estatal de Historia y Cultura de Kiev-Pechersk, lado sur.
[Foto: V. S. Zhitchenko.]



El Museo Estatal de Historia y Cultura de Kiev-Pechersk

Yuri Demianovich Kibalnik

Nació en 1941. En 1969 egresó de la Facultad de Historia de la Universidad Estatal T. G. Shevchenko de Kiev. Es historiador y autor de una serie de trabajos científicos sobre la materia. Se desempeña actualmente como director del Museo Estatal de Historia y Cultura de Kiev-Pechersk.

Existen monumentos arquitectónicos que caracterizan de manera inconfundible un paraje, un país o una ciudad. Por ejemplo, es imposible imaginar a Kiev sin el espléndido conjunto de monasterios perfectamente integrado al paisaje de las barrancas que dominan el Dniéper. Este conjunto da un sello característico a la singular belleza de la ciudad, antigua de 1.500 años y eternamente joven.

En el curso de su historia, el pueblo ucraniano ha creado una cultura y un arte nacionales ricos y variados. Dentro del conjunto de obras relevantes que forman su patrimonio cultural, las obras arquitectónicas y las artes plásticas ocupan un lugar especial. Con palabras del gran escritor ruso N. V. Gogol, "la arquitectura es una crónica de la vida".

En 1926, el territorio del antiguo monasterio de Kiev-Pechersk con todas sus construcciones y el laberinto de grutas (gruta: petchera en ucraniano, de ahí el nombre del monasterio) fue declarado monumento cultural e histórico del Estado por el gobierno de Ucrania soviética. Se preservó así este magnífico complejo museológico integrado por cuatro museos, ocho exposiciones activas y cuarenta monumentos arquitectónicos únicos. Esta zona, declarada de interés público, abarca 11.000 metros cuadrados, la mitad de los cuales está consagrada a exponer alrededor de 56.000 objetos. Cada año recibe más de dos millones de visitantes procedentes de todas las repúblicas de la Unión Soviética y de más de setenta países extranjeros.

Construido en el siglo XI, el monasterio de Kiev-Pechersk fue uno de los centros de difusión y consolidación del cristianismo, introducido en Rusia en el año 989. Los nobles de Kiev apoyaron el cristianismo con todos sus medios

y contribuyeron a la fundación y al desarrollo de muchos monasterios. El monasterio de Kiev-Pechersk gozó del apoyo de las clases dominantes, convirtiéndose pronto no sólo en un influyente centro religioso sino también en un poderoso dominio feudal. Después de liberarse de la tutela del arzobispado de Kiev, intervino activamente en los asuntos de los nobles, procuró influir en la corte del gran príncipe y contribuyó a refrenar las manifestaciones populares contra los explotadores.

Al mismo tiempo, el monasterio cumplió un papel positivo en el desarrollo de la cultura rusa, en particular en el ámbito de la literatura, la pintura, la arquitectura, las artes decorativas y la difusión de la escritura.

En el monasterio vivieron y trabajaron conocidos escritores, sabios y pintores. Entre ellos, el notable cronista Néstor, autor de los *Anales de la nación rusa* (o Crónica de Néstor) que constituye la principal fuente escrita de nuestros conocimientos sobre la historia de la Rusia del siglo XI.

En el siglo XIII se escribió en el monasterio el *Paterik* (Vida de los padres de Kiev-Pechersk) una de las fuentes esenciales para el estudio de la historia del monasterio en sus primeros tiempos.

Entre 1070 y 1080 se erigieron en las tierras del monasterio construcciones en piedra de gran magnitud para la época. De 1073 a 1089 fue construida y decorada la catedral de la Asunción, y a comienzos del siglo XII se erigieron las iglesias de la Trinidad y de la Anunciación de Juan, el Refectorio, etc. A fines del siglo XII, las tierras del monasterio fueron rodeadas de un muro fortificado.

De este modo, al finalizar el siglo XII ya existía la mayor parte del conjunto arquitectónico del monasterio de Kiev-Pechersk, en torno al cual, con el correr de los siglos, se organizaría el espacio y el emplazamiento de las nuevas construcciones.

De la destrucción tártara al florecimiento arquitectónico

Durante los siglos XIV y XV, razones económicas y políticas de distinta índole influyeron en la formación de tres pueblos vecinos y hermanos: los pueblos ruso, ucraniano y bielorruso.

En esa época, las repetidas incursiones de los tártaros de Crimea causaron graves perjuicios al pueblo de Ucrania y destruyeron muchos bienes culturales. En particular, dañaron gravemente el monasterio de Kiev-Pechersk. En la segunda mitad del siglo XIV se llevaron a cabo grandes trabajos de restauración de las iglesias y de acondicionamiento del terreno. Para ello, el monasterio contó con una importante ayuda de señores feudales ucranianos que donaron joyas, tierras y los siervos que en ellas trabajaban.

En el siglo XV, el monasterio cobra un nuevo auge como importante centro cultural. En su biblioteca se conservaban documentos y obras literarias y teológicas. En esa época, entre los monjes se contaban muchas personas instruidas que se ocupaban de la copia de libros y de la producción de obras originales. En 1460 se realizó una nueva compilación del *Paterik*.

También durante ese periodo trabajaron en el monasterio muchos artistas y artesanos. En 1470, con motivo de la restauración de la catedral de la Asunción, se inauguró un magnífico tríptico en bajorrelieve que representa a la Virgen, a Antonia y a Teodosia de Pechersk.

Todo esto favoreció el desarrollo de las actividades del monasterio y aumentó su autoridad entre las diferentes capas de la población. La aristocracia feudal y mercantil siguió prestándole enorme ayuda material. A fines del siglo XVI, el monasterio de Kiev-Pechersk había llegado a ser un poderoso terrateniente feudal. Poseedor de vastas riquezas y de una fuerza de trabajo propia, el monasterio prosiguió un acelerado ritmo de construcciones durante el siglo XVII y en la primera mitad del siglo XVIII. Ello marcó una nueva etapa, tanto en la historia del crecimiento del conjunto arquitectónico del monasterio como en la historia de la arquitectura ucraniana en general. En la segunda mitad del siglo XVII se construyeron las iglesias de la Anunciación, del Nacimiento de la Virgen, de Todos los Santos, de San Nicolás, de la Exaltación de la Cruz y un nuevo refectorio.

A fines del siglo XVII, la parte alta de los terrenos del monasterio fue rodeada de muros fortificados. En la década de 1720 se construyeron celdas de piedra para los dignatarios de la iglesia, los edificios del coro y el economato, una imprenta, un taller de encuadernación, un refectorio y una fábrica de pan. Más tarde se construyeron el campanario principal y los campanarios de las grutas próximas y alejadas.

Una escuela de pintura de gran influencia

La escuela de pintura del monasterio, que existía desde tiempos remotos, desempeñó el papel principal en la decoración pictórica de este conjunto arquitectónico.

A finales del siglo XVII y en la primera mitad del siglo XVIII, la pintura monumental decorativa conoce su apogeo. Los pintores del monasterio no sólo ejecutan iconos sino también una gran cantidad de retratos de personalidades laicas y religiosas.

Esta orientación de la actividad de los pintores se explica en parte por su formación y su educación. Cada alumno disponía de siete a nueve años para llegar a ser un pintor profesional. Los alumnos de la escuela del monasterio utilizaban ediciones traídas de Inglaterra, Francia y Holanda para perfeccionarse en dibujo. Se han conservado algunos de estos libros de ejercicios (llamados *koujbouchki*, de la palabra alemana *kunstabuch* o libro de arte). Gracias a ellos sabemos que la enseñanza era dispensada en el monasterio en las celdas de los monjes pintores, según una metodología muy elaborada. La personalidad artística del alumno estaba profundamente marcada por la de su profesor.

En los frescos monumentales del periodo considerado hallaron su máxima expresión las tradiciones de la pintura mural de la Rusia de Kiev. Los frescos de la catedral de la Asunción (ejecutados en la década de 1720) no se han conservado, pero obras fundamentales plenamente representativas de los principios de dicha escuela artística se han conservado íntegramente en la iglesia de la Trinidad.

En esta iglesia pueden verse numerosas composiciones de diferente magnitud que representan episodios de la historia del cristianismo. Las pinturas murales carecen de límites definidos y cubren las pilastras y los muros adyacentes. También es digno de mención el colorido de las pinturas: junto a composiciones de colores intensos y francos se encuentran paisajes líricos de suaves tonalidades verdosas.

Entre los principales artistas a quienes debemos estos frescos podemos mencionar a Feoltist Palovski e Ioan Maximovich, directores del taller de iconos del monasterio, y entre los muralistas de interiores, a Moisei Yakubovich e Ivan Kodelski. Por su estilo más amplio, las pinturas del atrio se distinguen un tanto de los frescos de la iglesia. El vasto ciclo pictórico del atrio representa el tema de la procesión de los justos en el Paraíso. En la interesante composición puede verse a un anciano de aspecto venerable con la paleta de pintor en la mano. Se trata probablemente del pintor Alimpi Galik, como parece indicarlo el croquis de la composición que se conserva, firmado con las iniciales "A. G.". La disposición escénica del grupo se ve realizada por los vivos colores y el brillo de las sedas y brocados de las vestimentas. El carácter muy decorativo de estos frescos obedece no sólo al brillo y la vivacidad de los colores, sino también a que el dibujo de los brocados no respeta los pliegues y curvas de los vestidos. Esa forma de representar las telas se asemeja a la de los retratos laicos cosacos del siglo XVII y comienzos del XVIII.

Los frescos de la iglesia de la Trinidad constituyen monumentos únicos del arte ucraniano e impresionan por la forma monumental y el colorido brillante y vívido. Los temas alegóricos, históricos y bíblicos no han sido tratados según los cánones religiosos tradicionales; por el contrario, en ellos ha quedado plasmada la visión mundana del pintor y sus impresiones de las circunstancias contemporáneas.

Las colecciones del museo

Igual interés que estos frescos monumentales de la escuela pictórica del monasterio presentan las pinturas sobre madera y sobre tela que forman parte de la reserva del museo. Esta colección está formada por 3.500 obras de los siglos xv al xx. Hasta la segunda guerra mundial, la colección incluía iconos de diferentes escuelas. En los fondos de la reserva se encontraban obras rarísimas de antiguos maestros como los iconos *La Virgen y el Niño Jesús* y *Juan Bautista*, ambos de la escuela de Alejandría (siglo vi) y *San Sergio y Baco* de la escuela de Siria (siglo vii). En 1940 estos rarísimos iconos fueron trasladados al Museo de Arte Occidental y Oriental de Kiev donde se exhiben actualmente.

Durante la segunda guerra mundial, cuando los nazis ocuparon la ciudad, una parte de las obras de arte conservadas en el monasterio fueron trasladadas a Alemania. Al finalizar la guerra, la mayoría fueron restituidas al museo. De este modo volvió a formarse entre 1946 y 1949 la actual colección de iconos del museo de Kiev-Pechersk. Por otra parte, con el correr de los años, la colección de pinturas sobre madera y sobre tela del museo se ha enriquecido gracias a una intensa actividad de colección y a los trabajos de la comisión de compras del museo.

En la actualidad se conservan en el museo pinturas representativas de diferentes tendencias y escuelas. Entre las obras más antiguas cabe mencionar *Las puertas del iconostasio* de Jolm (fines del siglo xv, comienzos del xvi). Se trata de una composición sobria que se distingue por su refinamiento y elevada calidad artística. Son dignos de interés los iconos *La Ascensión* y *Viaje a Jerusa-*

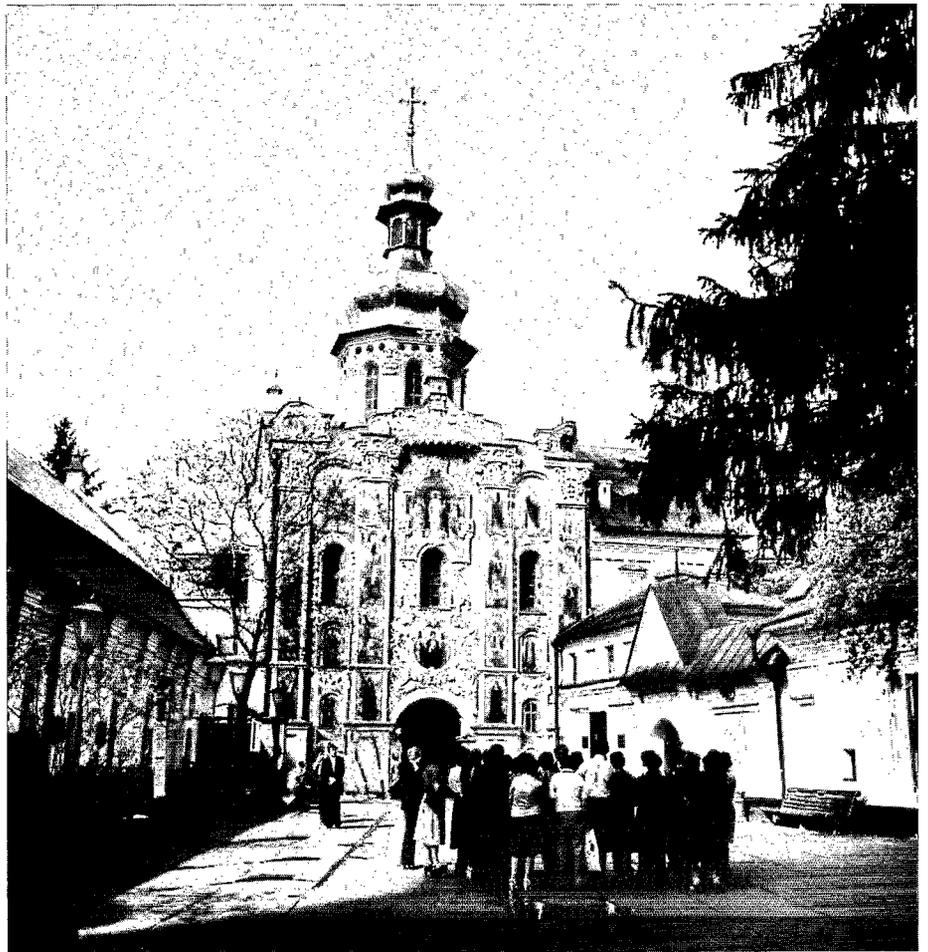


Colección de iconos: *La Ascensión*,
Jolm, finales del siglo xv, comienzos del
siglo xvi.

[Foto: V. S. Zhitchenko.]

La iglesia de la Trinidad, único monumento de este conjunto arquitectónico que ha sobrevivido hasta nuestros días sin modificaciones.

[Foto: Vladimir Stepanovich.]



lén (fines del siglo XVI, comienzos del XVII) en los que se advierte el sello característico de la creación popular. También se destaca en la colección del museo el icono *El nacimiento de la Virgen* de la primera mitad del siglo XVIII, inspirado en la *Biblia ilustrada* de Piscator, editada en Holanda en 1650 y 1674.

Un conjunto cultural único en la Unión Soviética

La arquitectura y la pintura religiosas constituyen para la Iglesia poderosos medios de difusión de su ideología. Las vastas dimensiones y la lujosa decoración de las catedrales producían intenso efecto en la conciencia del pueblo, facilitaban la difusión y el fortalecimiento de las creencias religiosas en los individuos simples y les inculcaban ideas de sometimiento a los poderes temporal y eclesiástico. Durante muchos siglos el monasterio de Kiev-Pechersk fue un importante centro de peregrinación religiosa. Ello le permitió extender su influencia no sólo a la población de Kiev y sus alrededores sino a todas las provincias centrales y meridionales del país.

La transformación socioeconómica y política que la revolución socialista de octubre trajo aparejada, la gran labor llevada a cabo por el partido comunista y el gobierno soviético para elevar el nivel de instrucción del pueblo y favorecer el desarrollo de las ciencias y de la cultura determinaron que la aplastante mayoría del pueblo rompiera definitivamente con la religión y con la Iglesia.

Al haber perdido el apoyo del pueblo, el monasterio cesó sus actividades en 1929. Todos los monumentos arquitectónicos y los bienes artísticos quedaron en manos de la dirección del museo. Durante la ocupación de Kiev, los invasores nazis saquearon todos los bienes culturales de la ciudad y, en particular, los museos del monasterio. Dinamitaron la catedral de la Asunción, destruyeron treinta edificios, muros de sostén, obras técnicas y de ingeniería, dañaron el campanario principal y profanaron la iglesia del Salvador de Berestovo.

Cuando, en mayo de 1944, la ciudad fue liberada de los ocupantes hitleristas, el museo reanudó sus actividades y comenzaron los trabajos de restauración. Durante la posguerra, el gobierno soviético invirtió más de 10 millones de rublos en la restauración y reconstrucción de los edificios y se emplearon más de 17 kilogramos de oro en los trabajos de dorado.

En la actualidad, todos los monumentos arquitectónicos han sido restaurados, las ruinas de la catedral de la Asunción han sido consolidadas y se prosiguen las obras de ordenamiento del terreno. De este modo, el monasterio de Kiev-Pechersk ha renacido de sus ruinas después de la guerra y se ha transformado en uno de los conjuntos históricos y culturales más importantes de la Unión Soviética.

[Traducido del ruso]



El gran campanario de la iglesia de la Trinidad, construido en el siglo XVIII, de estilo barroco. Este campanil de cuatro niveles y 96,5 metros de altura fue la construcción más elevada del imperio ruso durante mucho tiempo.

[Foto: V. S. Zhitchenko.]

El arte de la joyería en la Rusia de Kiev

Elena Vasilievna Starchenko

Nació en Kiev en 1946. En 1970 egresó de la Universidad Estatal T. G. Shevchenko de Kiev. Arqueóloga y museóloga, ha integrado diversas expediciones arqueológicas organizadas por la Universidad de Kiev y el Instituto de Arqueología de la Academia de Ciencias de la URSS. Desde 1969 se ha consagrado al trabajo en los museos, y desde 1973 es directora de una sección del Museo de Tesoros Históricos de la RSS de Ucrania.

La Rusia de Kiev, estado constituido por la reunión de numerosas tribus eslavas, alcanzó su apogeo entre los siglos X y XII. Este periodo se caracterizó por la creación de obras arquitectónicas, artesanales y literarias extraordinarias.

“La cristianización del reino bajo Vladimir el Grande en 988-989 va a contribuir a la constitución de la conciencia nacional y a imprimir un nuevo carácter a la cultura eslava”. El cristianismo desempeñó, en efecto, un papel importante en la constitución y desarrollo de la Rusia de Kiev. Influyó desde un punto de vista ideológico en el pasaje al nuevo régimen social, abrió nuevas posibilidades a las relaciones de la Rusia de Kiev con los países del este y del oeste, sobre todo con Bizancio que ocupaba una posición cultural importante como depositaria de la tradición artística de la antigua Grecia y de Roma.

En la edad media, ningún otro país ha estado situado como Rusia en la encrucijada de tan diversas influencias culturales. El genio artístico autóctono reelaboró los elementos adoptados, integrándolos a las tendencias tradicionales del arte ruso. La perdurabilidad y solidez de las tradiciones de la antigua Rusia explican ese hecho innegable.

La joyería representó una de las artes más elaboradas de la antigua Kiev. El Museo de Tesoros Históricos de la RSS de Ucrania posee una incomparable colección de objetos de la época medieval. Reunida gracias a investigaciones arqueológicas, esta colección ha sido estudiada por dos generaciones de especialistas, entre los que se destaca Elena V. Starchenko, que en las páginas siguientes analiza la inspiración, complejidad técnica y significado social de este arte tan elaborado.

Del siglo X al siglo XII, el centro económico y políticosocial de la Rusia de Kiev tuvo por sede a una de las ciudades más grandes y hermosas de la Europa medieval: Kiev.

En esta ciudad florecieron todos los tipos de artesanía, en especial la joyería. Los trabajos de los artesanos de Kiev se divulgaron en muchas ciudades de Rusia. De esa manera, los artesanos de diversas regiones del país se familiarizaron con el arte de Kiev, aprovecharon los hallazgos de sus joyeros y se inspiraron en los mejores modelos salidos de los talleres de esa ciudad. Incluso se han encontrado objetos realizados por artesanos de Kiev más allá de las fronteras de la antigua Rusia.

Las creencias seculares y el culto de los eslavos a las fuerzas de la naturaleza, al sol, la tierra, el agua, que dan vida al hombre, se reflejaron en el simbolismo particular de los amuletos protectores y se conservaron en bordados y objetos de cerámica y metal que constituían accesorios de la vestimenta. Aunque ha perdido su sentido originario, el simbolismo pagano arcaico impregna todavía hoy el arte popular. La presencia de ese simbolismo en los objetos de la Rusia de Kiev demuestra que el arte ruso antiguo debe mucho a las creaciones de los eslavos primitivos, cuyas artesanías y logros técnicos constituyeron el prelude anunciador de la artesanía de la Rusia de Kiev. En este sentido debemos recordar que la técnica del esmalte *champlevé* fue muy utilizada por los antiguos eslavos. Ello puede explicar el interés que los esmaltes *cloisonnés* despertaron en los artesanos de Kiev entre los siglos XI y XIII.

Durante los estudios arqueológicos realizados en Kiev por varias generaciones de investigadores, se descubrieron y analizaron innumerables obras maestras de la joyería. Se hallaron unos sesenta tesoros, llenos de joyas valiosas, que constituyen aproximadamente la tercera parte de todos los tesoros conocidos de la Rusia antigua. Los hermosos especímenes artísticos de la joyería de Kiev, que se conservan en el Museo de Tesoros Históricos de la RSS de Ucrania, permiten reconstituir las etapas fundamentales del desarrollo de la orfebrería en la Rusia de Kiev. El análisis de esos objetos demuestra que los artesanos de Kiev utilizaron para el tratamiento de metales no ferrosos y nobles las técnicas conocidas en los países más avanzados de Europa.

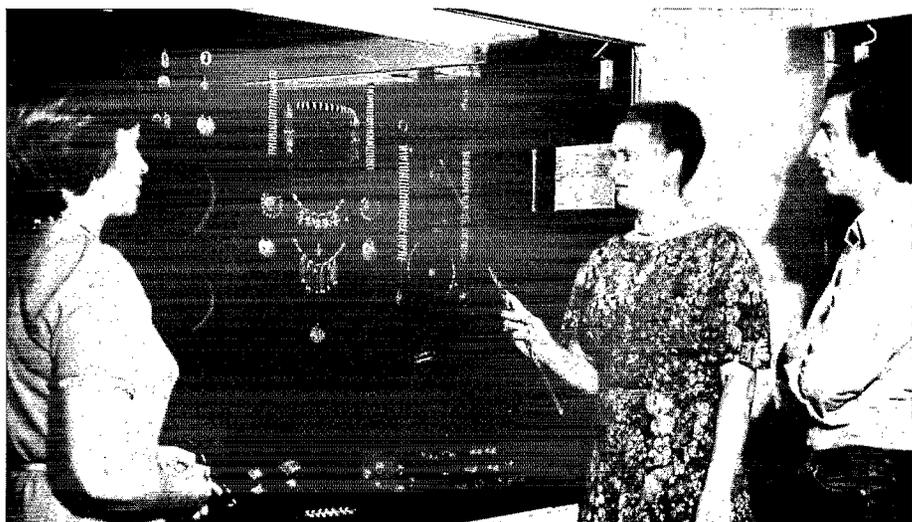
En los siglos X y XI, los ornamentos estaban estrechamente vinculados a las tradiciones del periodo prefeudal. La mayoría de ellos se realizaban con las técnicas del forjado y del fundido, por lo que eran pesados y macizos. Los materiales que se utilizaban eran el cobre, la plata y sus aleaciones, y con mucha menor frecuencia, el oro. Los adornos característicos de aquella época eran los brazaletes y las cadenas para el cuello. En un tesoro descubierto en Kiev en 1851 se halló un brazaletes de oro del siglo X hecho con hilos retorcidos, lo cual permitía obtener un relieve que enriquecía el juego del claroscuro.

En la exposición del museo se exhiben diversos tipos de cadenas para el cuello que se hallaron en Kiev y en el territorio dependiente de esta ciudad. Dichas cadenas solían utilizarse como condecoraciones; los príncipes las conferían a sus criados favoritos o a los soldados para premiar sus hazañas en el campo de batalla.

Esmalte "cloisonné" y técnica del nielado

El esmalte ruso nació en el siglo XI y alcanzó su pleno apogeo durante el siglo siguiente. Las técnicas perfeccionadas en Kiev se difundieron por todas las capitales de los grandes principados rusos.

Los cambios públicos, sociales y económicos se reflejaron en un cambio en los ornamentos de gala de la aristocracia militar y palaciega. A mediados del siglo XI, cuando Kiev llegó a gozar de su poderío máximo, comenzaron a aumentar los adornos de oro. Para realizarlos, los joyeros utilizaban las técnicas de la filigrana y del granulado, las piedras preciosas, las perlas y el esmalte. En una de las vitrinas del museo se expone la reconstitución de los adornos de gala de una dama de Kiev. Llamen la atención los *kolty*, enormes colgantes huecos que adornaban el tocado de las mujeres, realizados con la técnica del esmalte *cloisonné*. Desde Bizancio, donde se había utilizado entre los siglos VII y XII, esa técnica pasó a dos regiones que tenían vínculos culturales con Bizancio: Georgia y Rusia. Los esmaltes rusos antiguos se distinguen de los bizantinos por la preparación previa de la lámina que ha de esmaltarse y por la elección de los materiales, la gama cromática y las características iconográficas de los temas representados.



Visitantes del Museo de Tesoros Históricos de la RSS de Ucrania, frente a una vitrina que contiene ornamentos de los siglos XI y XIII.

[Foto: Vladimir Zhitchenko.]



Reconstitución con elementos de oro de un tocado femenino, Kiev, siglos XII y XIII.
[Foto: Vladimir Zhitchenko.]

La escuela de esmaltes rusa adquirió rasgos locales. Hoy se conservan más de cien objetos en esmalte *cloisonné* (casi la tercera parte se encuentra en el Museo de Tesoros Históricos de Ucrania), la mayoría de los cuales provienen de los tesoros descubiertos en Kiev y sus alrededores. Las piezas originarias de Kiev constituyen la colección más completa de objetos de esmalte *cloisonné* de la antigua Rusia. Se trata de adornos del uniforme de gala de los príncipes (diademas, charreteras), objetos de culto (cruces, pequeños iconos), adornos de los atavíos de gala de las mujeres, como los *kolty*, y ornamentos que eran aplicados sobre los vestidos y en los arneses de los caballos.

Una extraordinaria pieza de la artesanía de los esmaltores de Kiev de comienzos del siglo XII despierta la auténtica admiración de los visitantes del Museo. Se trata de una diadema de oro que forma parte de un tesoro hallado en 1900 en la aldea de Sajnovok. Realizada con la técnica del esmalte *cloisonné*, está adornada con perlas y consta de nueve placas. La placa central representa la escena de la ascensión de Alejandro de Macedonia. Las planchas laterales están decoradas con motivos geométricos y vegetales virtuosamente ejecutados. La vida del monarca macedonio fue, durante siglos, uno de los temas favoritos de los artistas tanto de Occidente como de Oriente. En el siglo XII, la ascensión de Alejandro es un tema frecuente de la escultura eclesiástica del sur de Francia, el norte de Italia y la región del Rin superior. En Rusia, al igual que en Bizancio, encarnó la idea de la exaltación y divinización del poder autocrático al que se someten el cielo y la tierra.

La representación de la Intercesión del Señor sobre un *barmy* (collar de los príncipes) del tesoro de Sajnosvsky destaca una vez más la naturaleza "divina" del poder de los príncipes. Las figuras de Cristo, la Virgen y los santos aparecen realzadas con perlas y filigrana, y ornadas con granulados, vidrios de colores y piedras preciosas. Las diademas y *barmys* se realizaban por encargo personal. Los *kolty* y las cadenas que servían para sostenerlos al tocado no eran piezas tan excepcionales, pero constituyen los objetos más numerosos entre los realizados en esmalte *cloisonné*. En ellos se representaban principalmente los antiguos símbolos cosmogónicos: los pájaros y el árbol de la vida, temas que se relacionaban con las ideas de fecundidad y de protección contra los malos espíritus.

Estos colgantes, que las mujeres de la antigua Rusia entrelazaban con los cabellos y fijaban a sus tocados, permanecieron de moda entre los siglos X y XIII. Una joya ligera con tres cuentas de vidrio, con trabajos de granulado y de filigrana —conocida como "del tipo de Kiev"— también formaba parte del atavío de gala de príncipes y nobles.

En la segunda mitad del siglo XII, el esmalte multicolor deja paso a la severa elegancia de los objetos nielados. Los joyeros de Kiev adoptaron la técnica del nielado en el siglo X, pero sólo llegaron a dominarla en el siglo XII y a principios del XIII. Con dicha técnica, aplicada en objetos de oro y plata, pero sobre todo de plata, se decoraban los amplios brazaletes que retenían las mangas de los vestidos. En el Museo de Tesoros Históricos de Ucrania se exhibe un interesante conjunto de adornos de plata de los siglos XI, XII y XIII descubierto en 1970 por V. I. Yakubosvsky en las excavaciones arqueológicas de la aldea de Gorodishch, en la región de Jmelnitska. Entre ellos figuraban dos hermosos brazaletes perfectamente conservados. En uno de ellos se observan adornos florales y geométricos; en el otro hay una extraña representación de figuras humanas, fieras, pájaros y máscaras, probablemente vinculada a ceremonias fúnebres paganas.

El repujado

Además de las piezas únicas de los maestros de Kiev de los siglos XII y XIII, comienzan a aparecer objetos realizados por medio del repujado y del fundido en moldes de arcilla o de piedra, producción destinada, sin duda, a un mercado más amplio.

Por medio del repujado se hicieron todo tipo de colgantes de formas variadas: flores, medallones, cuentas enhebradas, pequeños cuencos semiesféricos de oro o plata que formaban parte de los *kolty*. Muchos de esos objetos se hallaron



Pendientes del tipo de Kiev, siglo XII.
Oro, filigrana y granulado.
[Foto: Vladimir Zhitchenko.]

en la propia ciudad de Kiev, pero la colección más completa se halló en el tesoro, ya mencionado, de la aldea de Gorodishch.

Según la opinión de los investigadores, la práctica de la técnica del fundido en pequeños moldes surgió entre los expertos artesanos de Kiev. En efecto, de los ciento cuarenta moldes que se conservan actualmente, cien proceden de esa ciudad. En Novgorod se descubrieron algunos brazaletes que se parecen mucho a dos pequeños moldes de piedra del maestro Makósimo de Kiev. La semejanza estilística entre los brazaletes de Novgorod y los moldes de Kiev demuestra la existencia de contactos estrechos entre los artesanos de estas dos ciudades. Los recientes descubrimientos de moldes en la región de Serenska Kaluzhska, uno de los cuales lleva la firma del joyero Makósimo de Kiev, prueban esos contactos así como la rápida difusión, en todos los territorios de la Rusia antigua, del espíritu artístico y la pericia técnica que surgieron en Kiev.

Más artistas que artesanos

La existencia de un núcleo vasto y seguro de clientes y una gran demanda en el mercado local explican el desarrollo de técnicas tan costosas y complejas. Un vasto material arqueológico demuestra que el papel preeminente de Kiev no disminuyó en absoluto a pesar del fraccionamiento del estado en los siglos XII y XIII y del surgimiento de grandes centros de producción artesanal diversificada en Vladimir, Riazan, Galich y otras ciudades de Rusia. El desarrollo de la artesanía sólo se detuvo con la invasión tártaro-mongola de 1240.

La Rusia de Kiev creó un arte decorativo de alto nivel artístico. Este no se detuvo en su desarrollo sino que evolucionó hacia formas cada vez más complejas, como lo demuestran la renovación continua de las técnicas, la riqueza y generosidad del acabado artístico y la búsqueda de formas ornamentales expresivas. No se trata, pues, de la obra de simples artesanos sino de verdaderos artistas dotados de una sensibilidad refinada y un alto nivel profesional. No es sorprendente, entonces, el interés que despierta en miles de turistas la producción de los maestros de la Rusia de Kiev.

Las colecciones del Museo de Tesoros Históricas de la RSS de Ucrania no sólo son admirables testimonios de la creatividad de los antiguos maestros rusos, sino también una fuente inapreciable para el estudio de cuestiones muy diversas relativas a la historia del estado ruso antiguo.

[Traducido del ruso.]

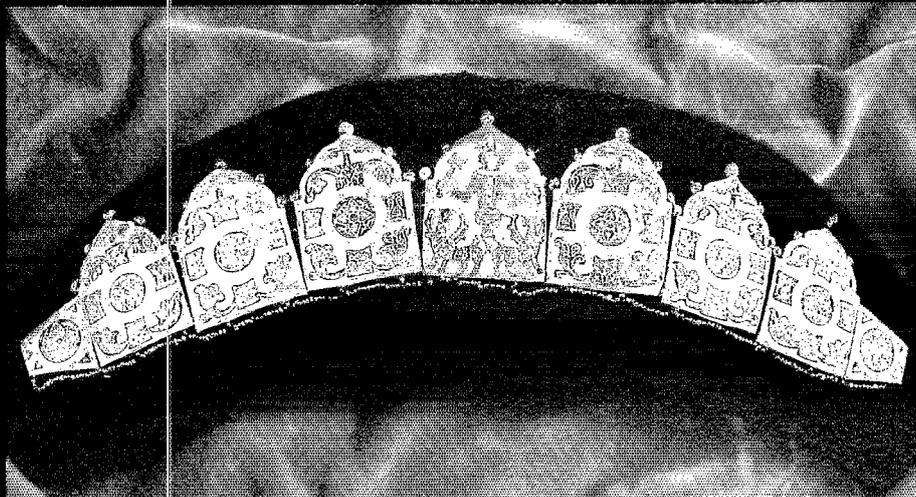
Refinado *Kolty* de oro en esmalte *doisonné*.
[Foto: Vladimir Zhitchenko.]



Objetos de oro del tesoro de las obras de los orfebres de Kiev.
[Foto: Vladimir Zhitchenko.]



alcova de Sajnovek, siglo XII.
[Foto: Vladimir Zhirchenko.]



Maqueta del museo (detalle escala 1:500). Secciones Polesia y Poltava, y Sloboda. En segundo plano: Ucrania meridional y "Arquitectura popular y vida cotidiana en una aldea socialista".
[Foto: Museo de Arquitectura Popular y Vida Cotidiana de la RSS de Ucrania.]



El Museo de Arquitectura Popular y Vida Cotidiana de la RSS de Ucrania

Anatol Vasilievich Matvienko

Nació en 1941. Realizó estudios en la Facultad de Arquitectura del Instituto Nacional de Arte de Kiev (1967); obtuvo el diploma del Instituto de Planificación e Investigación del Desarrollo Regional de Kiev (1974). En este mismo instituto ocupó el cargo de arquitecto principal de proyecto y efectuó la disertación preliminar de su tesis de candidato en arquitectura. Especialista en cuestiones relativas a la utilización y adaptación del patrimonio arquitectónico para el turismo, ha publicado una serie de trabajos científicos sobre el tema y es autor de diversos proyectos y realizaciones sobre los servicios para turistas. Participó en la elaboración de los proyectos de reconstrucción de los centros históricos de las ciudades de Kiev, Chernigov y Pereiaslav-Jmelniński. Dirige numerosos trabajos de investigación científica sobre los monumentos de la arquitectura popular ucraniana. Recibió el Premio del concurso de jóvenes arquitectos de Ucrania y es miembro del Consejo de Arquitectos de la URSS. Desde 1978 es subdirector científico y arquitecto principal del Museo de Arquitectura Popular y Vida Cotidiana de la RSS de Ucrania.

Este singular museo al aire libre fue creado en 1969 por decisión del gobierno de la RSS de Ucrania. El terreno asignado para su construcción se encuentra dentro de los límites de la ciudad de Kiev, no lejos de la exposición de las realizaciones de la economía nacional de la RSS de Ucrania, en el límite sur del bosque de Golosiéyev, que es una reserva natural.

La primera sección del museo se inauguró en 1976 con unos ciento cuarenta edificios representativos de la arquitectura popular, una superficie de más de cien hectáreas y una reserva estimada en más de veinte mil piezas. El museo fue creado por la Sociedad Ucraniana de Conservación de Monumentos Históricos y Culturales en estrecha colaboración con el Comité Estatal de Construcciones, el Ministerio de Cultura y la Academia de Ciencias de la RSS de Ucrania.

Se llevan a cabo trabajos de construcción y de restauración, tareas de colección de objetos, así como expediciones científicas. Los científicos del museo han realizado más de ochocientas expediciones de investigación en el territorio de Ucrania, han explorado miles de aldeas e inventariado una gran cantidad de monumentos de arquitectura popular y obras de arte de los siglos XVIII a XIX. Los arquitectos del museo preparan modelos para la restauración de monumentos, elaboran los proyectos generales de las diferentes secciones de exposición y se ocupan de la inspección técnica de las construcciones.

En 1980, el museo contaba con unos doscientos treinta monumentos arquitectónicos, unas cuarenta mil piezas de museo (por ejemplo, documentos etnográficos) y su superficie se amplió a 150 hectáreas. Este museo relativamente joven es ya uno de los más importantes museos al aire libre. En él se han instalado y restaurado, traídos de los lugares más apartados de Ucrania, diversos tipos de vivienda popular, granjas y construcciones industriales, edificios comunitarios y religiosos, así como elementos arquitectónicos menores. Como es sabido, las obras arquitectónicas están indisolublemente ligadas al medio ambiente, muchas veces forman parte integrante del paisaje natural o, en asociación con otras construcciones, forman singulares conjuntos expresivos. Al esta-

blecer el plan general del museo, hubo que encontrar soluciones arquitectónicas, urbanísticas y paisajísticas para que cada monumento así trasplantado dispusiera del medio más adecuado y se preservaran las relaciones particulares del objeto con su ambiente.

Un testimonio de la arquitectura y del arte populares de Ucrania

Desde un punto de vista histórico-etnográfico, el territorio de Ucrania se divide en seis regiones: Dniéper medio, Poltava y Sloboda, Polesia, Podolia, Cárpatos y Ucrania meridional. Cada una de dichas regiones está representada en el museo por un conjunto arquitectónico definido: grupos de viviendas campesinas con sus dependencias y otras construcciones características de las aldeas de Ucrania en los siglos XVIII y XIX. La naturaleza circundante ha sido acondicionada en armonía con el conjunto. Cada uno de los "poblados" está integrado por diez a quince viviendas de diferentes tipos, edificios de carácter comunitario y otros que gracias a la concepción artística y arquitectónica aplicada dan una idea de la arquitectura tradicional y del aspecto general de las aldeas en las diferentes regiones de Ucrania. Las viviendas y las demás construcciones permiten representarse vívidamente las condiciones de vida y de trabajo, las características del arte popular y las relaciones sociales en las antiguas aldeas ucranianas.

Paralelamente a la presentación de los diferentes tipos de arquitectura regional, el museo organiza exposiciones temáticas que muestran de manera vívida, profunda y expresiva la evolución de la arquitectura, del arte y de la vida del pueblo desde la época de los antiguos estados eslavos (siglos IX a XIII) hasta nuestros días.

Entre las secciones del museo cabe mencionar "Antigua arquitectura rusa", "Barrio obrero de comienzos del siglo XX" y "Arquitectura popular y vida cotidiana en una aldea socialista". De las nueve secciones previstas se han construido seis. En el momento actual se llevan a cabo trabajos científicos y se establecen proyectos y presupuestos para la construcción y la restauración de las nuevas secciones. Se prevé que en 1985 todas las secciones de exposición al aire libre del museo estarán terminadas. Para esa fecha, el museo al aire libre presentará cuatrocientas cincuenta obras de arquitectura popular, obras de arte y objetos de la vida cotidiana de gran diversidad histórica y geográfica. Así se brindará un panorama completo de la evolución del pueblo ucraniano desde la oscuridad y el atraso del pasado prerrevolucionario hasta el luminoso presente socialista en el que vive hermanado con el pueblo ruso y con los demás pueblos de la Unión Soviética.

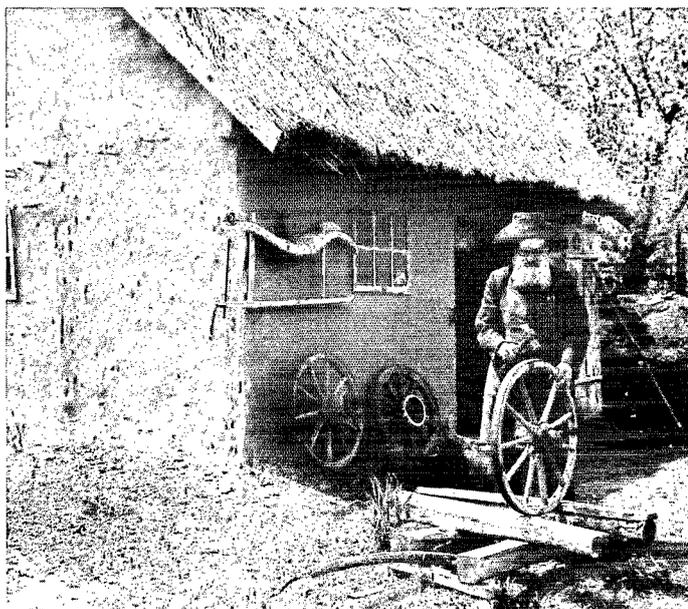
Uno de los principales objetivos de la presentación estructural y temática de la exposición es reflejar la evolución de la arquitectura y de la forma de vida del pueblo trabajador en el contexto de la historia social de Ucrania. Desde el punto de vista de la lucha de clases, la exposición pone de manifiesto la desigualdad social y material que afectaba a los campesinos antes de la revolución, desigualdad que se refleja en los testimonios de la cultura material. El museo presenta las viviendas de los campesinos pobres sin tierras, las haciendas de los campesinos medios y las de los campesinos ricos (*kulaks*) que explotaban a los pobres y se enriquecían a costa de su indigencia.

Se ha previsto, además, acondicionar algunos edificios para presentar exposiciones temáticas consagradas a importantísimos acontecimientos históricos: la guerra de liberación nacional del pueblo ucraniano dirigida por Bogdan Jmelnitski, que concluyó en 1654 con la unión histórica de Ucrania y Rusia; las grandes insurrecciones campesinas y la lucha del pueblo trabajador contra el zarismo y la opresión, en pro de la igualdad y la justicia sociales; y los grandes movimientos revolucionarios de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

En resumen, las estructuras del museo se distribuyen del siguiente modo: exposiciones históricas y etnográficas sobre las condiciones de trabajo y de vida de los campesinos y sobre las artesanías y las artes populares (noventa por ciento); exposiciones temáticas sobre el desarrollo históric-social y la situación

Polesia. Cabaña sin chimenea proveniente de la aldea de Samara (1586).
[Foto: Museo de Arquitectura Popular y Vida Cotidiana de la RSS de Ucrania.]





Poltava y Sloboda. Forja proveniente de la aldea de Nova Sanzhara.

[Foto: Museo de Arquitectura Popular y Vida Cotidiana de la RSS de Ucrania.]

Podolia. Molino proveniente de la aldea de Lomagintsy.

[Foto: Museo de Arquitectura Popular y Vida Cotidiana de la RSS de Ucrania.]



económica del campesinado (tres por ciento); colecciones en reserva (seis por ciento); servicios (uno por ciento). También hay exposiciones especiales sobre la historia y la restauración de obras notables de arte y arquitectura, y sobre construcciones que siguen cumpliendo con su función original (por ejemplo, una herrería).

Un pueblo y sus casas

La arquitectura popular de los siglos XVI a XIX refleja el esfuerzo de los campesinos por mejorar la comodidad, la duración y la belleza de sus viviendas, así como las limitaciones materiales que trababan a estas fuerzas creadoras.

En el museo se pueden visitar la humilde vivienda de un campesino pobre sin tierras de la aldea de Nemorozh en Cherkashchin, de mediados del siglo XIX, y la choza de los padres de Taras Shevchenko que fue cuidadosamente restaurada para conservar su aspecto, típico de las viviendas pobres de la región natal del poeta. También se exponen la escuela parroquial de Lotashovo y un conocido monumento de la arquitectura popular de fines del siglo XVII: la iglesia de Doroguinko (distrito de Fastov, en la región de Kiev). En la sección consagrada a la región de Poltava y Sloboda se encuentran una forja en funcionamiento traída de la aldea de Nova Sanzhara y la casa de un alfarero de Zinkov (región de Poltava), y se están instalando el taller y la barraca de un vendedor de sal y pescado traídos de la aldea de Kuntsevo (región de Poltava). En la exposición dedicada a Polesia hay una interesante casa de la aldea de Mamekino (región de Chernigov) y una choza de la aldea de Blazhovo, dotada de los simples utensilios que empleaban los campesinos pobres a fines del siglo XIX. También se puede observar una cabaña de una sola pieza, sin chimenea, del año 1587, proveniente de Samara (distrito de Ratno, provincia de Volynia). El impuesto al humo, que en Ucrania rigió hasta el siglo XVI y en las regiones occidentales hasta la unión con la Ucrania soviética, obligaba a los campesinos a construir sus viviendas sin chimenea. En la sección sobre la arquitectura de Podolia pueden observarse viviendas especialmente originales e interesantes. Llamen la atención los colores vivos y la factura elaborada de los muros exteriores, las pinturas murales, las decoraciones coloreadas de las ventanas y otros detalles arquitectónicos. Las más interesantes son las de las aldeas de Kadiievtsi y Yarishev. La sección consagrada a los Cárpatos ha sido instalada sobre unas colinas para reproducir la pintoresca disposición de las viviendas populares construidas en terreno accidentado y destacar la originalidad de su arquitectura. Aquí también hay conocidos monumentos: la iglesia de Kanor, del siglo XVIII; el molino de agua procedente de la aldea de Snidavok y muchas otras construcciones. En la sección sobre la Ucrania meridional se presentarán

propiedades de las provincias de Zaporozhe, Dnepropetrovsk, Odesa, Jerson y Nikolaiev. Se están elaborando las propuestas científicas y urbanísticas para reconstruir, con arreglo al original, un complejo de arquitectura defensiva popular. Merece gran atención la sección "Arquitectura popular y vida cotidiana en una aldea socialista" inaugurada en octubre de 1979. Se presentan ejemplos típicos de viviendas individuales construidas en los años 1960-1970 en aldeas de las veinticinco provincias de la RSS de Ucrania. En las casas de koljosianos, trabajadores de sovjós, mecánicos y profesionales se exhiben productos de la industria local, obras de artesanía y productos de las artes decorativas de cada provincia. En la sección "Antigua arquitectura rusa" se mostrarán objetos arqueológicos: la estructura de una antigua vivienda hallada en Podolia, a gran profundidad, en la ciudad de Kiev, durante la construcción del metropolitano. Se prevé efectuar una reconstitución fiel de dicha vivienda a partir de la estructura restante. También se presentarán aquí piezas históricas únicas, entre ellas, un milenario roble ritual de los eslavos paganos. En la sección "Barrio obrero" se presentarán viviendas de trabajadores de fines del siglo XIX y comienzos del XX donde podrán apreciarse las condiciones de vida de los mineros, los trabajadores de los yacimientos petrolíferos y de las salinas, de los obreros metalúrgicos y de otras empresas industriales de Ucrania.

La colección de objetos de arte popular ucraniano

Durante sus numerosas expediciones arqueológicas, los científicos del museo han reunido un gran número de piezas etnográficas, objetos de arte popular, enseres domésticos, instrumentos de trabajo, etc. También han formado una interesante colección (cerca de setecientas piezas) de instrumentos musicales populares de Ucrania. En la sección "Arquitectura popular y vida cotidiana en una aldea socialista" se han reunido unas ocho mil piezas que reflejan el gradual desarrollo de las tradiciones del arte popular y el perfeccionamiento de la actividad artesanal. Junto con las piezas antiguas, se conserva la producción de artistas y artífices contemporáneos, entre ellos P. Pecherny, F. Alexeenko, F. y M. Primachenko, F. Panko e I. Gomniuk. Las colecciones del museo son expuestas en sus propios edificios, pero también en otras ciudades y pueblos de la RSS de Ucrania, e incluso fuera de sus fronteras.

La población presta un apoyo considerable a las tareas de colección del museo. Los artesanos populares son invitados a ejecutar diversos trabajos de construcción y restauración, a realizar pinturas murales, etc. El museo organiza periódicamente las llamadas "fiestas de la creación artística popular" e invita a conjuntos de artistas no profesionales, grupos folklóricos, etc. Por ejemplo, los días 1 y 2 de agosto de 1980 el museo invitó a artistas populares de las provincias de Kiev, Chernigov, Poltava, Lvov, Ternopol, Jerson, Jmelenitski, Rovno e Ivano Frankovski, en total setenta personas, a participar en manifestaciones culturales.

La construcción del museo se prosigue. Para que sus actividades puedan llevarse a cabo durante todo el año se prevé construir un complejo de laboratorios científicos y de instalaciones para exposiciones donde podrán alojarse una muestra permanente y salas de exhibición. También se prevé construir un complejo de producción y administración de los bienes del museo y de sus actividades en constante expansión.

En la actualidad trabajan en el museo unas doscientas cincuenta personas, entre las cuales se cuentan setenta investigadores y quince conservadores. Para los trabajos de construcción y restauración se ha creado un taller especial. Con la participación de los arquitectos del museo, este taller se ocupa también de elaborar los proyectos y los presupuestos de las actividades de construcción y restauración, a menudo de carácter experimental. El museo presta ayuda científica y metodológica a los museos al aire libre de Ucrania, Bielorrusia y Rusia.

La explotación y el mantenimiento de un museo al aire libre en plena expansión suscita una serie de problemas, en particular relativos a los equipos técnicos, los itinerarios de visita y la definición del tipo, capacidad y distribución de los servicios destinados a turistas y visitantes (véase el recuadro).



Dniéper medio. Interior de una choza de la aldea de Nemorozh.

[Foto: Museo de Arquitectura Popular y Vida Cotidiana de la RSS de Ucrania]

Cuando se complete su construcción, será necesario recorrer un trayecto de más de doce kilómetros para visitar todas las secciones del museo. En la actualidad se está elaborando un sistema de itinerarios para peatones y en autobús. Esta red de circuitos turísticos ofrecerá diversas posibilidades para visitar la exposición. Tanto los itinerarios para peatones como los de autobús presentarán sea un panorama general del museo, sea un recorrido en función de un tema particular. La longitud de los itinerarios para los peatones es de 1,5 a 4 kilómetros. La duración de las excursiones va de sesenta a ciento treinta y cinco minutos. Según su estructura y su contenido temático, se distinguen dos tipos de itinerarios que llevan los nombres evocadores de "Vieja aldea" y "Contraste". El primer tipo de itinerario permite a los visitantes familiarizarse con los monumentos de los siglos XVI a XIX. El segundo presenta obras de los siglos XVIII, XIX y XX, y permite comparar una aldea de la época prerrevolucionaria con una aldea de arquitectura contemporánea. En el futuro dicho itinerario comprenderá el periodo de los siglos XI a XIII y XVIII a XX.

Cuando finalice la construcción del edificio principal, que contará con salas de exposición y laboratorios científicos, y se instale un sistema de calefacción en los monumentos y casas expuestas, el museo podrá funcionar todo el año y en especial organizar actividades para los jóvenes artistas y para los escolares, así como otras manifestaciones culturales de masas.

En la actualidad se procede a acondicionar los espacios verdes del museo, lo que conferirá al conjunto arquitectónico y paisajístico un encanto particular. Los cinco primeros años de funcionamiento del museo han permitido acumular datos científicos y estadísticos que facilitan la organización de los servicios y las instalaciones necesarios para atender a los visitantes de un gran museo al aire libre. En colaboración con el Instituto de Investigaciones y Proyectos Urbanísticos de Kiev, los expertos y arquitectos del museo elaboran proyectos destinados a perfeccionar la planificación general.

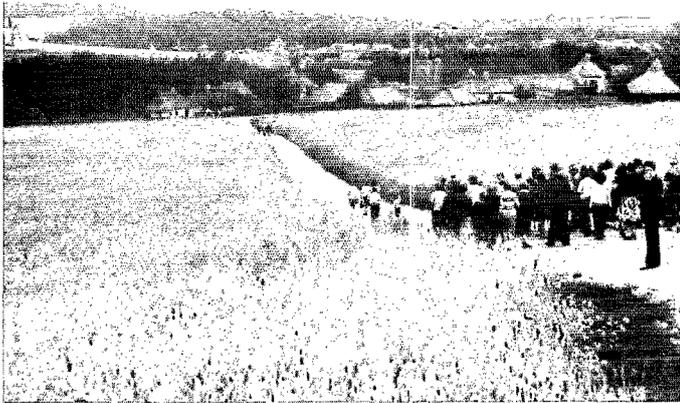
Este museo al aire libre se ha convertido en lugar preferido para el esparcimiento cultural de los habitantes y visitantes de Kiev y en centro de investigaciones científicas sobre el estudio y conservación de los monumentos de la cultura popular y sobre la organización de los museos al aire libre.¹

[Traducido del ruso]

1. Este tema es abordado también en el artículo sobre el Museo al Aire Libre de Skansen y en el artículo de Thomas Angotti (p. 173 y 179, respectivamente). [N. de la R.]

Dniéper medio. Vista general.

[Foto: Museo de Arquitectura Popular y Vida Cotidiana de la RSS de Ucrania.]



Representación ofrecida en el museo por un conjunto de artistas no profesionales de Ivano-Frankovsk.

[Foto: Museo de Arquitectura Popular y Vida Cotidiana de la RSS de Ucrania.]



Cómo calcular la capacidad de admisión de público de un museo

Uno de los principales problemas es el de predecir el número de visitantes que un museo puede recibir en un momento dado. Para resolver este problema, el Museo de Arquitectura Popular y Vida Cotidiana de la RSS de Ucrania preparó un modelo teórico del funcionamiento, efectuó una encuesta sociológica de los visitantes y determinó su tiempo medio de permanencia y su distribución en el conjunto del museo; asimismo, se evaluaron las tendencias de evolución de los diferentes parámetros.

Para estimar el promedio diario óptimo y la cantidad de visitantes que el museo puede admitir en un momento dado, A. V. Matvienko elaboró la siguiente fórmula:

$$e = \frac{m(g-2b)}{B} [n-k(n-1)] + \frac{mn}{2}$$

donde e : capacidad del museo, en personas por día; m : cantidad de personas que forma un grupo de visitantes (30 personas); g : número de horas diarias de apertura del museo (8 horas); b : tiempo necesario para visitar en buenas condiciones todas las secciones del museo (en horas); B : tiempo necesario para visitar las secciones fundamentales del museo (en horas); n : número de grupos que pueden visitar simultáneamente las diversas secciones del museo; k : coeficiente correspondiente al intervalo necesario entre dos grupos de visitantes (0,08 para un intervalo de 5 minutos; 0,15 para un intervalo de 10 minutos; 0,25 para un intervalo de 15 minutos; 0,33 para un intervalo de 20 minutos; 0,50 para un intervalo de 30 minutos).

Esta fórmula desarrolla y precisa el método elaborado por Jakalo-Frumin (1970) y resulta útil para los cálculos de los museos

grandes y muy grandes donde el número de grupos que visitan simultáneamente las instalaciones puede ser superior a veinte. Los parámetros iniciales se determinan de acuerdo con los datos relativos a las condiciones ecológicas, psicológicas y de temperatura-humedad óptimas para la visita, la protección del medio natural y la conservación de los objetos expuestos.

Los resultados de los cálculos han sido confirmados por la observación directa y la confrontación con los índices de frecuentación real del museo en 1979-1980, lo que prueba la elevada fiabilidad del método.

Se ha calculado que en las temporadas de verano (mayo-octubre) de los años 1980-1982, la frecuentación del museo no debe ser superior a 3.500 visitantes por día, lo que corresponde a los datos reales de frecuentación registrados los días feriados en 1980.

Se calcula que hasta 1990 no debería superarse la cifra de 9.500 visitantes por día y que la frecuentación media óptima sería de 7.000 personas por día, de las cuales 40 por ciento en excursiones organizadas y 60 por ciento en visitas individuales. En verano, el número de visitantes en días domingos y feriados es 2,5 a 3 veces mayor que en los días hábiles, es decir, que la variación semanal de frecuentación del museo es de 1 a 3.

Teniendo en cuenta la ubicación del museo con respecto a la ciudad, el movimiento de turistas y visitantes observado en invierno y las perspectivas de crecimiento de la ciudad y del museo, la variación estacional de frecuentación del museo entre invierno y verano es de 1 a 10. Gracias a estos datos podrá planificarse el desarrollo del conjunto de instalaciones de servicio para los visitantes.

[Traducido del ruso]

Exposición de hologramas en el Museo de Historia de la RSS de Ucrania, en Kiev.
[Foto: Museo de Historia de la RSS de Ucrania.]



Ivan Grigorievich Yavtuchenko y
Vladimir Borisovich Markov

La holografía al servicio de los museos ucranianos

Como lo prueban los autores del presente artículo,¹ los físicos y los museólogos de Ucrania trabajan en estrecha colaboración y son los pioneros en una disciplina de avanzada: las variadas aplicaciones de la holografía en los museos.

Los autores nos brindan interesantes informaciones sobre el trabajo de investigación que se lleva a cabo en los laboratorios de Ucrania así como sobre sus aplicaciones en un número cada vez mayor de museos. Describen el vasto campo de posibilidades abierto por la holografía dentro de cada museo y de un museo a otro a través del mundo.

óptica de su presencia pues el holograma envía al espectador ondas luminosas idénticas a las que reflejaría el objeto real.

Una copia en relieve del objeto

¿En qué se diferencia la holografía, desde un punto de vista técnico, de los procedimientos clásicos de reproducción de la imagen? Para fijar la imagen de un objeto en la superficie plana de un material fotosensible, en el caso de la fotografía se emplea un objetivo; el objeto de tres dimensiones se convierte pues en una imagen tridimensional. Por el contrario, la holografía consiste en registrar el campo luminoso difundido por el objeto, es decir, el campo percibido por el observador.

El principio es el siguiente: como en el caso de la fotografía, hace falta una fuente luminosa, una placa fotográfica y, claro está, un objeto. La capa de emulsión fotosensible es relativamente espesa: aproximadamente 10 micrones. El objeto es iluminado por la luz de un rayo láser y la luz reflejada incide en la placa. Pero a diferencia de lo que sucede en la fotografía ordinaria, la placa recibe también un rayo de luz incidente que proviene de la misma fuente. Estos dos rayos de luz se unen y son registrados por la placa fotográfica donde forman lo que se llama un holograma. Se reconstituye la imagen, colocando para ello el holograma en el mismo lugar que ocupara previamente y se dirige sobre él una fuente luminosa idéntica. La

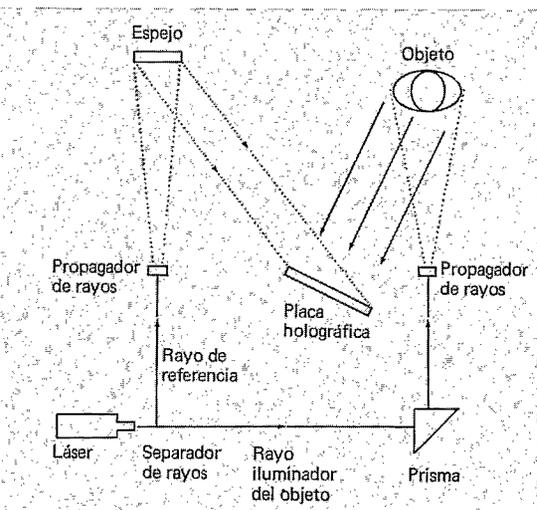


Diagrama simplificado del procedimiento de obtención de un holograma.

[Dibujo: El Correo de la Unesco.]

1. Un artículo de estos mismos autores, "La holografía, una técnica revolucionaria para la reproducción artística", fue publicado en *El Correo de la Unesco* de marzo de 1981. El presente texto retoma algunos elementos de ese artículo, en especial las ilustraciones. Agradecemos a *El Correo de la Unesco* la autorización para reproducirlos.

La holografía abre nuevas posibilidades para la difusión de nuestro patrimonio cultural. El término "holografía", acuñado por el físico inglés Dennis Gabor a partir de las palabras griegas *holos* (completo) y *graphein* (escribir), designa un método de reproducción integral de la información relativa al campo de irradiación difundido por un objeto real.

La holografía permite obtener imágenes ópticas en relieve de distintos tipos de objetos. Al mirar un holograma, el espectador tiene la impresión de ver, a través de un vidrio transparente, un objeto realmente existente y puede observarlo desde diferentes ángulos. El holograma refleja las zonas de luz y de sombra, y la textura del material resulta visible, lo que acrecienta la impresión de relieve. En realidad el objeto no existe pero se crea la ilusión

interacción del rayo luminoso incidente y de la estructura registrada en el holograma hace que aparezcan rayos luminosos que corresponden con exactitud a los reflejados por el objeto real. El observador, colocado detrás del holograma, ve una copia en relieve del objeto.

El método holográfico de reconstrucción de objetos fue propuesto ya en 1948 por Dennis Gabor, pero no tuvo un desarrollo ulterior en esa época por falta de una fuente de luz apropiada. El rayo láser permitió el desarrollo de esta técnica.

Los progresos realizados en ese campo están ligados al nombre del científico soviético Y. N. Denisyuk, miembro correspondiente de la Academia de Ciencias de la URSS. En 1962, Denisyuk propuso un método para obtener hologramas que permite la restitución de la imagen utilizando una lámpara incandescente común, a diferencia de los hologramas obtenidos por los científicos estadounidenses Leith y Upatnieks que requieren el uso de rayos láser como fuentes de luz.

Las primeras aplicaciones en los museos de Ucrania

La holografía se utiliza ya en diversas ramas de la ciencia y la técnica. Se la emplea como instrumento de investigación en la física experimental, y para resolver complejas cuestiones técnicas en medicina, biología y otros campos científicos y técnicos. Las primeras aplicaciones en materia de presentación de bienes culturales han sido realizadas en nuestros museos.

En agosto de 1978 se iniciaron las actividades del primer laboratorio holográfico de museo, que depende del Parque Histórico y Arqueológico Nacional de Jersón y del Museo de la Defensa Heroica y de la Liberación de Sebastopol. Este laboratorio organizó exposiciones holográficas que despertaron gran interés en el público de nuestro país y del extranjero.

Actualmente, en Ucrania se está llevando a cabo un vasto programa de aplicación de la holografía a las actividades culturales y educativas. Este programa se propone resolver una serie de problemas gracias al trabajo concertado de físicos y museólogos. La primera etapa ha consistido en crear laboratorios auxiliares de holografía en los principales museos de la república. Los servicios de asesoría científica y técnica, la formación de especialistas y la elaboración de nuevas técnicas están a cargo del Laboratorio de Holografía Aplicada del Instituto de Física de la Academia de Ciencias de la RSS de Ucrania. El programa incluye la realización de ho-

lograffas de las piezas únicas de los museos, sobre todo de las armas y de los objetos hechos de metales preciosos.

El programa presenta numerosas ventajas. En primer término, permite poner al servicio de la educación del público el enorme potencial representado por los vestigios auténticos del patrimonio cultural, ya que contribuye a preservar la vida de aquellos que son de gran valor histórico y al mismo tiempo los hace accesibles a todos. En efecto, con la ayuda de la holografía, se ampliará la difusión de obras únicas que requieren condiciones especiales de conservación y resguardo. Los museos provinciales podrán exponer las obras maestras que están vinculadas con la historia de su región pero que por una u otra razón se encuentran en otros museos.

La experiencia ha demostrado las posibilidades especialmente valiosas que ofrecen las exposiciones holográficas itinerantes o permanentes. Más de mil personas por día visitan la exposición holográfica *Reliquias históricas de los museos de Ucrania*, presentada actualmente en el Museo Histórico de la RSS de Ucrania, en la ciudad de Kiev. En la exposición se presentan piezas únicas de las colecciones de dicho museo, así como del Museo de Tesoros Históricos de la RSS de Ucrania, del Parque Histórico y Arqueológico Nacional de Jersón, del Museo Ucraniano de Historia de la Gran Guerra Nacional de 1941-1945, del Museo Histórico de Pereiaslav-Jmelnitski, del Museo de la Defensa Heroica y de la Liberación de Sebastopol, de los museos regionales de Rovno y Yalta, del Museo del Instituto de Arqueología de la Academia de Ciencias de la RSS de Ucrania y de otros museos de la república.

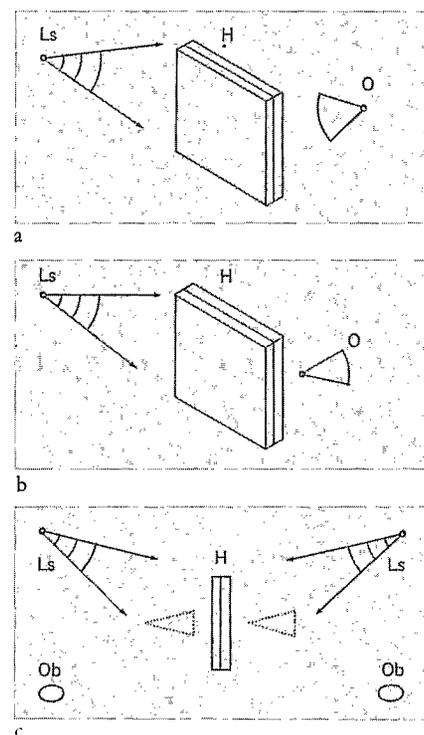
En la exposición se presentan hologramas de objetos del periodo que va del siglo VI A.C. hasta la época contemporánea. Ello significa que ya hemos pasado de la demostración de las importantes posibilidades técnicas de la holografía a la realización de exposiciones holográficas especializadas.

Posibilidades en la esfera de los intercambios culturales internacionales

La holografía puede ampliar considerablemente los medios de que disponen los organizadores de exposiciones temáticas que deben presentar objetos provenientes de un gran número de museos. Por ejemplo, la obra de los artesanos de la antigüedad

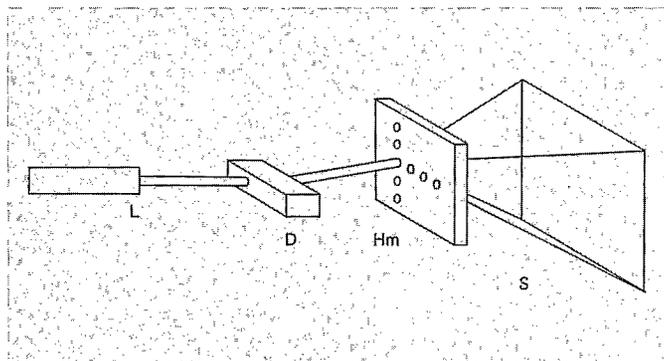
Vladimir Borisovich Markov

Director del Laboratorio de Holografía Aplicada del Instituto de Física de la Academia de Ciencias de la RSS de Ucrania. Ha publicado en revistas soviéticas e internacionales más de treinta estudios sobre óptica, técnica de los rayos láser y holografía.



Holograma de dos caras. a-b: las dos etapas del registro; c: la restitución de la imagen; Ls: fuente luminosa; H: holograma; O: objeto; OB: observador.
[Dibujo: Y. B. Markov.]

Reconstitución de una imagen tridimensional del objeto a partir del holograma.
[Foto: Comisión Nacional de la RSS de Ucrania para la Unesco.]

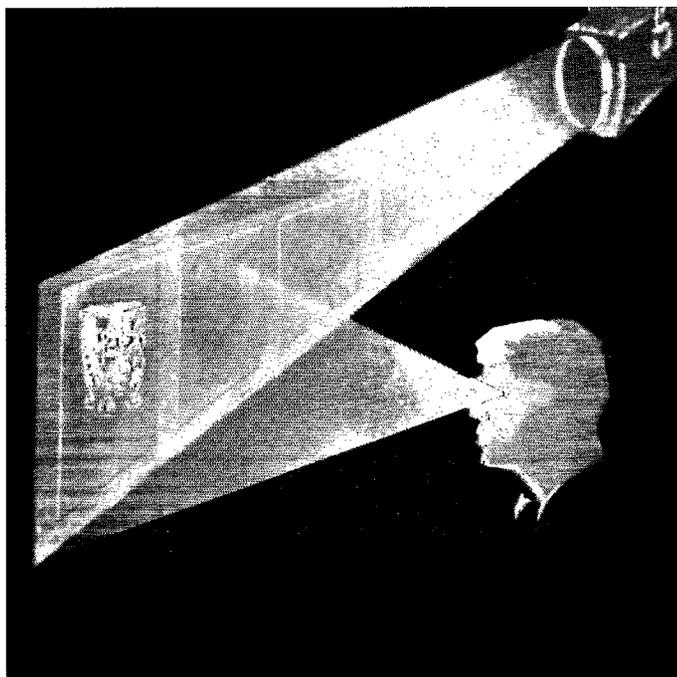


Memoria holográfica. L: láser; D: deflector; Hm: memoria óptica de haces de selección; S: pantalla.

[Dibujo: Y. B. Markov.]

o las colecciones de oro de los escitas están dispersas en los museos de nuestro país y de otras partes del mundo y resulta difícil reunir estos objetos en una sola exposición. Ahora bien, la realización con la ayuda de hologramas de una exposición donde se exhibieran simultáneamente todos los materiales vinculados a un determinado periodo histórico sería de un enorme interés no sólo para los especialistas, sino también para el gran público. Otra interesante posibilidad consiste en producir y vender reproducciones holográficas de obras de arte únicas como recuerdos turísticos. Dichas copias despertarían sin duda gran interés y constituirían para los museos un excelente medio de publicidad tanto dentro del país como entre los turistas extranjeros.

Las exposiciones holográficas ofrecen amplias posibilidades de intercambio cultural internacional, pues su realización resulta considerablemente más simple y menos riesgosa que cuando se trata de piezas originales. El simple examen del contenido de las exposiciones holográficas realizadas en la URSS y en otros países, como los Estados Unidos de América, Francia y Gran Bretaña, permite comprender mejor las perspectivas que abre la utilización de esta técnica en el ámbito de los intercambios culturales. Se tuvo una confirmación del enorme interés que despiertan las exposiciones holográficas con ocasión de la presentación de la colección de hologramas de objetos históricos provenientes de museos de Ucrania durante la 21.ª reunión de la Conferencia General de la Unesco en Belgrado, en la Conferencia OPRIEM en Estrasburgo (Francia), en la



exposición *Interkamera-79* en Praga (Checoslovaquia) y en la exposición conmemorativa del 30.º aniversario de la fundación de la República Democrática Alemana, en la ciudad de Leipzig.

Numerosas aplicaciones derivadas

La holografía también juega un papel importante en la certificación de la autenticidad, el estado y la antigüedad de los objetos conservados en los museos. Los investigadores pueden trabajar con copias ópticas en vez de examinar los objetos originales a menudo costosos o frágiles. La aplicación de la holografía a las tareas de presentación de los museos abre varias perspectivas de interés.

Como es sabido, la holografía permite obtener una copia óptica en relieve del objeto; en el proceso de reconstrucción de la imagen, el ángulo de visión depende de la apertura de la placa holográfica y de la geometría del objeto. En la mayoría de los casos, la índole del objeto permite obtener una imagen holográfica satisfactoria empleando un solo ángulo de toma. Pero hay una serie de objetos, que es necesario representar desde varios ángulos, o al menos de dos lados opuestos. Se trata, en primer lugar, de los objetos numismáticos y de las medallas que presentan relieves diferentes en una y otra cara. Lo mismo puede ocurrir con objetos como los vasos, ánforas y otros. La holografía de reflexión circular proporciona una información completa sobre la estructura del objeto, pero este método plantea extraordinarias dificultades técnicas. Un método más sim-

ple es el del holograma de reflexión de dos caras, es decir, una placa en la que se registran el aspecto anterior y el aspecto posterior del objeto. El registro se hace de tal modo que al reconstruir el holograma las dos imágenes se superponen. El holograma de dos caras no es el único método holográfico cuya aplicación en los museos puede ampliar las posibilidades de presentación.

La holografía también se puede utilizar en los museos por su propiedad de crear una imagen pseudoscópica. Esto resulta muy interesante cuando se trata de obtener imágenes de objetos reales a partir de moldes. En las excavaciones de las antiguas ciudades griegas de Crimea, a orillas del mar Negro, se encuentran a menudo moldes de estatuillas, al igual que sellos y cuños que también se pueden considerar como moldes. Debido a su mal estado de conservación, muchas veces dichos moldes resultan inservibles para obtener las copias.

La técnica para obtener imágenes positivas, pseudoscópicas, a partir de los moldes es la siguiente. Después de registrar el holograma del molde y procesarlo en las soluciones reveladoras, se hace girar la placa seca 180° con respecto a la fuente de luz y se la ilumina con una onda luminosa. Al formarse la imagen, se observa entonces una copia pseudoscópica del molde, es decir, una imagen positiva. El inconveniente del método descrito estriba en la elevada selectividad angular de la imagen obtenida: sólo se la puede ver des-

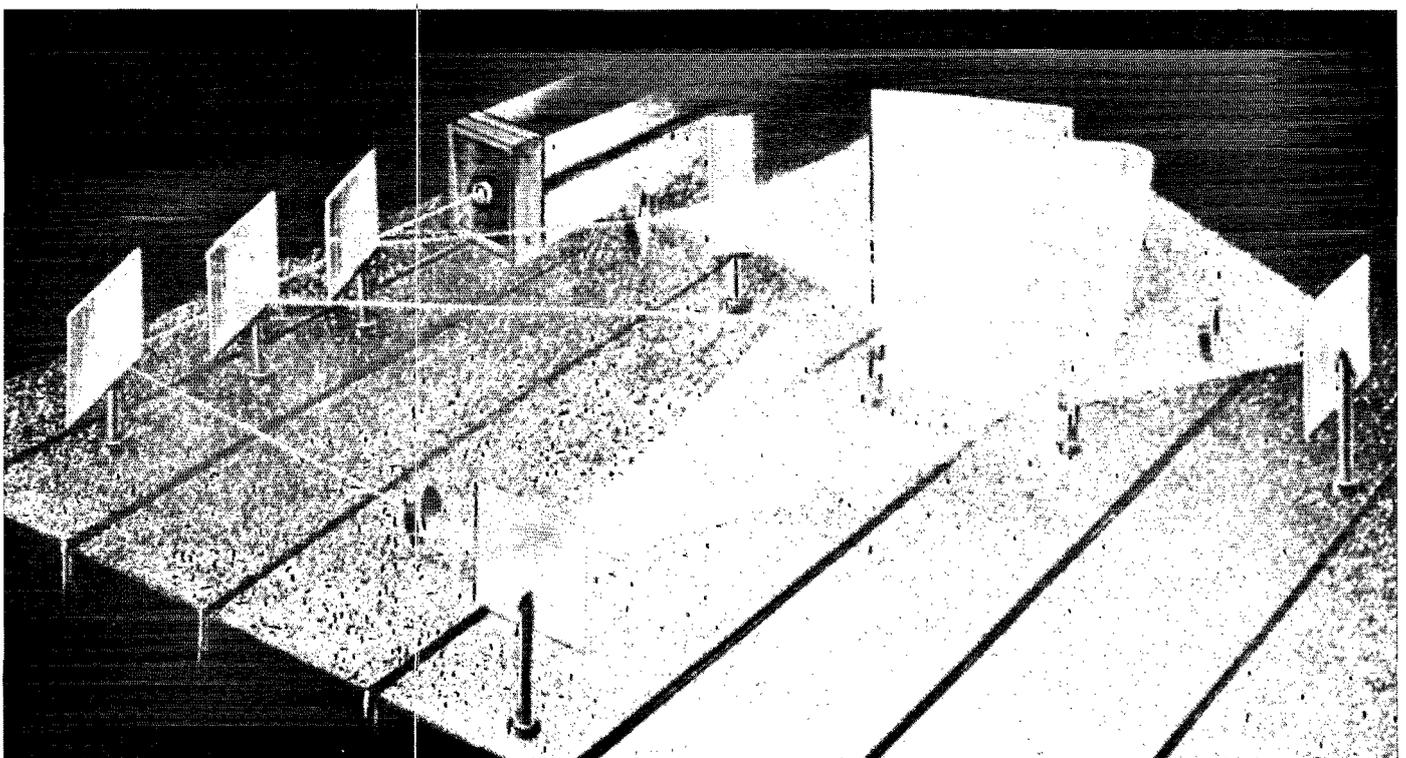
de un número de ángulos relativamente restringido.

La técnica de la holografía permite también obtener imágenes en relieve aumentadas o reducidas de los objetos reales. La aplicación de los métodos de representación holográfica en escala resulta especialmente conveniente para presentar objetos pequeños o para mostrar los detalles de objetos de grandes dimensiones. Por último, la holografía permite obtener copias no sólo de reliquias del pasado. Con la ayuda de los métodos holográficos se pueden obtener retratos holográficos de nuestros contemporáneos, representaciones holográficas de interiores, etc.

La creación de sistemas de memoria de gran capacidad es una rama de la holografía en rápido desarrollo. La necesidad de dichos sistemas es evidente, ya que los museos de Ucrania reúnen por sí solos unos diez millones de artículos en sus catálogos. Podría emplearse el microfilmado, pero la holografía aventaja a este método en varios aspectos. En primer lugar, los defectos parciales en el registro del material no suponen la pérdida de información, como ocurre en el microfilmado, sino solamente una pequeña merma de calidad de la reproducción. En segundo lugar, ni el registro ni la reproducción requieren el empleo de dispositivos ópticos y de proyección de alta precisión. En tercer lugar, no hacen falta medios mecánicos de recuperación de la información, gracias a lo cual la obtención de los datos es mucho más rápida. Se ha ideado un

Elementos integrantes de un dispositivo holográfico para la obtención del holograma de un vaso.

[Foto: Comisión Nacional de la RSS de Ucrania para la Unesco.]



método para obtener microhologramas no mayores de 1 mm², que pueden registrar en su integridad información de textos o en imágenes de medio tono. Una placa de 9 por 12 cm puede registrar hasta 10.000 microhologramas. Así, un centenar de placas puede contener el catálogo de cualquier gran museo. La información de estos hologramas puede seleccionarse para su visión en pantalla mediante un dispositivo de proyección, como se muestra en la figura.

La interferometría holográfica es una de las aplicaciones de más rápido desarrollo. Este método consiste en el registro de dos hologramas del mismo objeto en una sola placa. En la primera exposición se registra la imagen del objeto sin perturbación alguna; en la segunda, después de haber ejercido sobre él una influencia exterior que lo modifica. Durante la reconstitución, se difunden dos ondas hacia el haz del objeto; sus diferencias de fase dependen de la naturaleza de la influencia que se ha ejercido sobre el objeto. La imagen resultante queda cubierta de franjas claras y oscuras. De esta manera, la interferometría holográfica detecta los defectos internos y estudia los efectos de la temperatura y la humedad con fines de conservación. Tiene también gran importancia para la restauración, ya que determina las características químicas y físicas

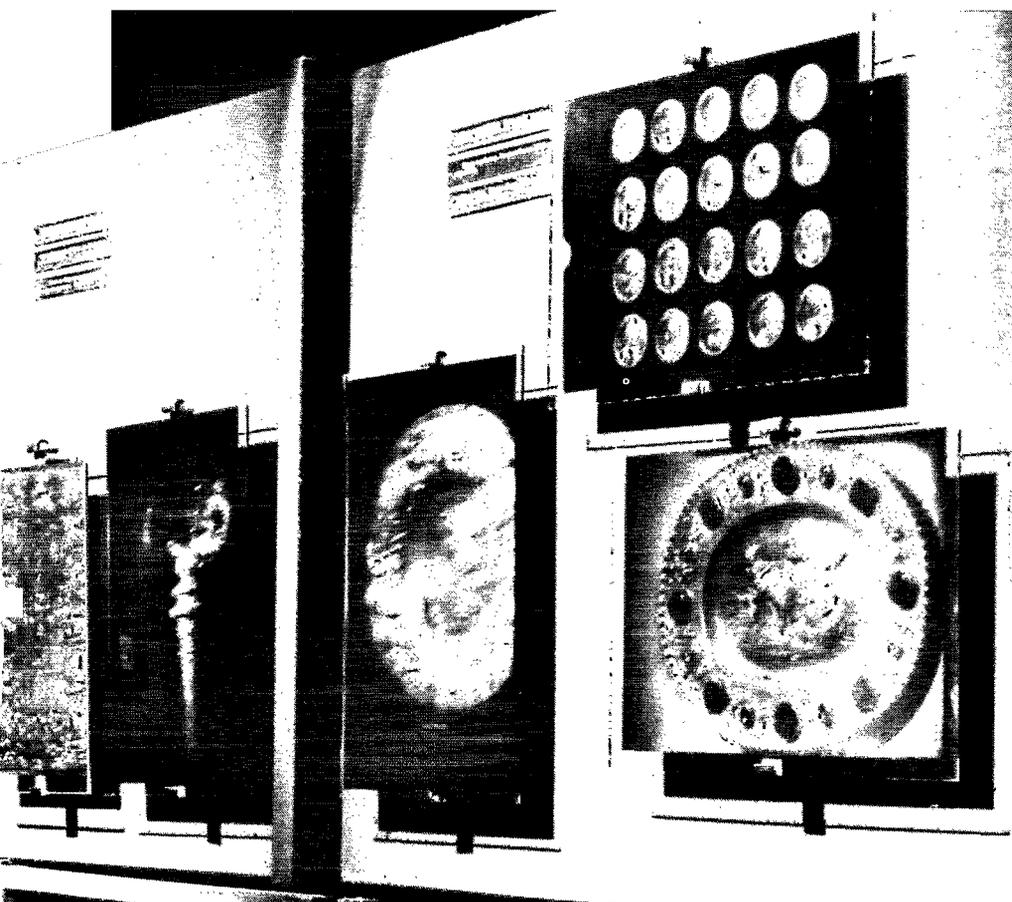
que deben tener los materiales destinados a reemplazar las partes que faltan del original. Finalmente, los métodos ópticos de tratamiento de la información, basados en la comparación del "objeto" con el modelo, pueden utilizarse para la identificación de marcas, sellos, escritura, etc.

De esta enumeración de las variadas utilidades posibles del holograma en aquellos museos donde se conserva un gran número de objetos se deduce que el aprovechamiento de esta nueva técnica no puede ser únicamente labor de los laboratorios de investigación científica.² Es por ello que en la República Socialista Soviética de Ucrania se están buscando soluciones de conjunto a los variados problemas planteados por esta técnica, gracias al trabajo en equipo de físicos y de especialistas en museología. En ciertos museos se han creado los primeros laboratorios de investigación holográfica. El Laboratorio de Holografía Aplicada de la Academia de Ciencias de la RSS de Ucrania organiza consultas técnicas, forma especialistas en museología y elabora nuevos métodos de fotografía holográfica. Estos laboratorios instalados en los museos deben permitir holografar el conjunto de los objetos más raros, empezando por aquéllos cuyo estado de conservación requiere medidas especiales de protección.

[Traducido del ruso]

Una exposición holográfica en el Museo de Historia de Ucrania, en Kiev. Las exposiciones holográficas itinerantes brindan grandes posibilidades de hacer conocer los tesoros artísticos de los grandes museos al público del mundo entero, a bajo costo y sin riesgo alguno para las obras de arte. Por ejemplo, se ha calculado que una de las principales colecciones de Moscú, "Tesoros del Museo Nacional de Historia", podría caber entera en 110 placas holográficas de 60×80 cm cada una, y su volumen total sería de 1,5 m³.

[Foto: V. S. Zhitchenko © Comisión Nacional de la RSS de Ucrania para la Unesco.]



2. El sabio norteamericano R. Paul ha estudiado otras aplicaciones, en particular la reproducción en miniatura de edificios y objetos de grandes dimensiones.

El 24 de junio de 1981, los autores del presente artículo animaron en la sede de la Unesco una jornada de estudios acerca de las aplicaciones de la holografía en relación con los museos. Participaron en ella una docena de museólogos y de hombres de ciencia de los cinco continentes. Se clausuró de este modo una exposición de hologramas sobre los tesoros de los museos de Ucrania, organizada en la sede de la Unesco del 15 al 25 de junio de 1981. Los participantes de esta reunión recomendaron la preparación de un folleto técnico sobre la utilización de la holografía en los museos. Se solicitó a los autores de este artículo que elaboraran el plan de esa publicación, plan actualmente en estudio en la Secretaría de la Unesco. [N. de la R.]

DE UN MUSEO AL OTRO

Los bailarines y músicos folklóricos de Skansen se presentan todos los días durante la temporada estival.

[Foto: Stiftelsen Skansen.]



El Museo al Aire Libre de Skansen: un balance al cumplir noventa años de vida

Nils Erik Baehrendtz, Arne Björnstad,
Ingmar Liman y Per Olof Palm

Casi todos los museos al aire libre, muchos de los cuales han tomado al de Skansen como modelo, son meramente museos. Pero Skansen es más que eso: es también un jardín zoológico que alberga principalmente especies nórdicas. Desde su fundación ha desarrollado actividades muy variadas en su calidad de museo al aire libre y ha realizado experiencias más o menos autónomas en el escenario al aire libre de Solliden, así como programas periódicos vinculados con festivales anuales.

Este carácter polifacético hace de Skansen una institución única. Su fundador, Artur Hazelius, quería crear una muestra en pequeño de la Suecia de antaño, de una Suecia que no debe desaparecer. Quería crear una simbiosis de cultura y naturaleza, un ambiente donde los suecos de las generaciones venideras pudieran ver cómo habían trabajado sus antepasados para cultivar la tierra con ayuda de las fuerzas de la naturaleza o batallando contra ellas. Esta es también una de las razones por las cuales se ha asignado a los animales salvajes de la región nórdica un lugar en Skansen.

Hazelius aspiraba, además, a recrear en

Skansen viejas tradiciones en un medio ambiente vivo y libre, lejos del "polvo de los museos". A pesar de graves dificultades financieras, el éxito superó todas las expectativas. La mejor prueba de la validez de las ideas de Hazelius es que ellas siguen orientando la actividad de Skansen. Los responsables de llevar adelante esta tarea, con recursos ahora mucho más considerables, tienen plena conciencia de ello.

Hazelius deseaba también que Skansen fuera un lugar de celebraciones nacionales, destinadas no sólo a los habitantes de la capital, sino también a todos los suecos. Por ejemplo, gracias a una iniciativa de Hazelius, en Skansen se celebra el día de la bandera sueca, una suerte de día nacional no oficial. La radio y la televisión retransmiten las manifestaciones organizadas en Skansen; con ello se ha logrado que la voluntad de su fundador, de hacer de este lugar la propiedad de todos los suecos, se haya cumplido más allá de sus expectativas más ambiciosas.

Skansen ha sido objeto de críticas por parte de diversos sectores. Algunos han aducido que un museo al aire libre no es el lugar adecuado para albergar animales;

Vista de la ciudad de Estocolmo desde Skansen.

[Foto: Stiftelsen Skansen.]



Nils Erik Baehrendtz

Nació en Estocolmo en 1916. Obtuvo el doctorado en historia de la literatura en la Universidad de Estocolmo en 1952. Trabaja desde 1951 en la Radiodifusión Sueca. Se desempeñó sucesivamente como animador (1955-1958); director de programas de televisión (1959-1968); y productor y presidente de la radio y televisión. Desde 1969 es director administrativo del Museo al Aire Libre de Skansen. Ha publicado numerosos libros y artículos sobre la historia de la literatura, el teatro alemán, etc.

Arne Biörnstad

Nació en Estocolmo en 1924. Realizó estudios de arqueología, etnología e historia del arte en la Universidad de Estocolmo entre los años 1946 y 1954. Trabajó en el Museo Nórdico de 1952 a 1963, y desde 1964 es conservador en jefe del departamento de Historia de la Cultura de Skansen. Ha publicado obras y artículos sobre arqueología, etnología y museología.

otros, que los “esparcimientos” que ofrece Skansen pecan de insustanciales. En su hora, Hazelius fue objeto de las mismas críticas pero se defendió enérgicamente.

Actualmente, los numerosos componentes del programa diversificado del museo al aire libre están firmemente arraigados en una tradición que data de muchos años. Sin este programa, Skansen no tendría un número tan elevado de visitantes, cuya presencia le aporta verdadera animación. Aunque no todos vayan expresamente a contemplar las casas y las granjas, éstas reciben la visita de una parte cada vez mayor de los dos millones de personas que llegan a Skansen cada año.

Durante sus noventa años de existencia nuestra institución ha sufrido muchas vicisitudes. En el decenio de 1960, la fundación mixta que financiaba al Museo Nórdico y al de Skansen sufrió una prolongada crisis económica y, en 1963, el Parlamento sueco decidió separarla en dos. Skansen pasó a ser una fundación autónoma bajo la administración del Estado y de la ciudad de Estocolmo, cuyos representantes, juntamente con los del Museo Nórdico, integran actualmente el organismo rector de Skansen, en tanto que el presidente es designado por el Estado.

Los proyectos previstos para Skansen son de largo alcance. Uno de ellos prevé la reconstrucción del edificio donde se guardan los 14.000 trajes utilizados en las manifestaciones histórico-culturales del museo. El edificio será instalado debajo de la sección de edificios urbanos, que también esperamos ampliar en un futuro próximo. Por otra parte, se están concluyendo los planes para la restauración del circo

contiguo, que también pertenece a Skansen. El solar actual del museo al aire libre está casi totalmente terminado. Nuestro deseo sería ampliar la superficie en unos 30.000 metros cuadrados, hacia el este, en el parque externo, para instalar allí futuras adquisiciones; por ejemplo, una casa parroquial, edificio que debería figurar entre los testimonios arquitectónicos de la historia cultural de Suecia representados en este museo.

El patrimonio arquitectónico de Suecia en Skansen

La sección de historia cultural de Skansen se desarrolló en varias etapas. En un principio, Artur Hazelius apenas vislumbró la posibilidad de reunir conjuntos arquitectónicos completos. En cada una de las casas vio probablemente la oportunidad de recrear (como tan acertadamente él sabía hacerlo) los decorados interiores; prueba de ello son las casas de campo provenientes de Mora, Kyrkhult y Bollnäs. Pero con la adquisición en 1896 de una granja y sus dependencias (Oktorpsgården) surgió una nueva orientación que fue retomada por los sucesores de Hazelius y que marcó cada vez más la labor permanente de ampliación del museo. Durante la época en que estuvieron unidas Suecia y Noruega, las colecciones provenían de toda la península escandinava. Esto se aprecia especialmente en la colección de objetos transportables; las contribuciones originarias de Noruega al Museo Nórdico son considerables, en tanto que sólo un edificio noruego fue trasladado a Skansen antes de que se disolviera la unión entre los



SKANSEN. La granja Alvros, procedente de Hürjedalen en el norte de Suecia.
[Foto: Stiftelsen Skansen.]

dos países, en 1905. Se pretendía abarcar el periodo comprendido entre el año 1500 y el presente, y la organización inicial del museo en secciones correspondientes a las clases altas y a los campesinos también influyó en gran medida en la elección de las casas para Skansen. La primera categoría social representada fue la de los agricultores propietarios, luego la de la aristocracia rural y la burguesía urbana. Sólo mucho más tarde merecieron un lugar las viviendas y lugares de trabajo de la clase trabajadora que empezaba a surgir.

El primer edificio con función social representado fue la iglesia de Seglora, en 1916. En los decenios de 1960 y 1970 se agregaron una escuela, una sala de asamblea local y una sala parroquial.

Skansen sigue siendo el único museo al aire libre de Suecia que se propone ilustrar la historia arquitectónica de todo el país. En el panorama que ofrece faltan muchos detalles —geográficos, cronológicos y sociales— pero es, sin embargo, el más completo. Tratar de lograr una imagen integral sería, en realidad, una tarea fútil. El panorama que presenta Skansen está completado por cientos de establecimientos organizados según el modelo de Hazelius y repartidos en todo el país.

El museo al aire libre ha de considerarse como una especie de síntesis, una introducción a la arquitectura, que debe completarse con el estudio de las obras en su emplazamiento original. En el debate sobre la conservación de edificios y sitios, el museo al aire libre ha sido subestimado, cuando no considerado como una amenaza para los edificios antiguos que aún per-

manecen en su emplazamiento original. Su propia función —conservar y suscitar interés por las casas antiguas— se ha vuelto contra él. Hay quienes aducen que los museos son contrarios a los intereses de la conservación; nada más lejos de la verdad.

El museo al aire libre es un instrumento educativo. Como ninguna otra forma de exposición, ofrece a los visitantes la oportunidad de realizar una experiencia personal de un medio ambiente determinado y de comprobar empíricamente cómo funcionan las casas antiguas y cómo se mantienen gracias a métodos y materiales tradicionales. La experiencia muestra cuán necesario es velar por que estas técnicas no se pierdan para siempre.

El museo al aire libre constituye, pues, una referencia básica para las técnicas de la construcción, un lugar donde se utilizan y mantienen vivos métodos tradicionales de reparación y donde pueden formarse nuevas generaciones de artesanos. Skansen puede también desempeñar un papel importante en el mantenimiento de miles de viviendas que permanecen en su emplazamiento original.

En el futuro trataremos de aumentar, en la medida de lo posible, el número de edificios antiguos, dentro del limitado espacio disponible, y de dar cabida a construcciones más recientes. Sobre el tejado de la sala destinada a los trajes históricos, cerca de la actual sección de edificios urbanos, nos proponemos crear una sección del siglo XIX, complementaria de la ya existente sobre las artesanías en ese siglo, para presentar un medio industrial más afín a nuestra propia época. También se

Ingmar Liman

Nació en 1938 en Svenljunga, Suecia. Obtuvo la licencia en filosofía sobre el tema de los estudios etnológicos nórdicos y comparativos. Se ha desempeñado sucesivamente como asistente de la Oficina Central de Antigüedades Nacionales de Estocolmo (1959-1961); ayudante de investigación (1961-1963); secretario del Museo Nórdico de Estocolmo (1963-1964); lector de etnología en la Universidad de Leeds, Reino Unido (1964-1965); y jefe del departamento de Historia de la Cultura de Skansen (1966 a 1973). Es director de programa en Skansen desde 1974. Ha producido o colaborado en un gran número de programas de radio y de televisión suecos y extranjeros. Ha escrito libros y artículos, principalmente sobre etnología y folklore.

Per Olof Palm

Nació en Estocolmo en 1931. Realizó estudios de zoología, botánica y geografía en la Universidad de Estocolmo. Fue profesor de biología en esa universidad entre 1958 y 1974. Desde 1975 es superintendente del departamento de Zoología de Skansen. Es autor de obras de vulgarización científica y conferencista y, desde el año 1969, miembro del jurado de la emisión de la radio y televisión sueca titulada "Los amigos de la naturaleza".

Granja del sur de Suecia, procedente de Skane.

[Foto: Stiftelsen Skansen.]



Colocación de ripias en el tejado de la casa para las reuniones de la comunidad de Östergötland.

[Foto: Stiftelsen Skansen.]



hará lugar para un pequeño bloque de departamentos, a fin de poder ilustrar la forma de vida típica de las ciudades construidas en piedra. No debemos perder de vista el presente.

La sección zoológica

Artur Hazelius no dudó un instante: por supuesto que debía haber animales en Skansen. Para empezar, como es natural, animales domésticos, ya que son productos de nuestra cultura en la misma medida que la casa, la ropa y los utensilios del agricultor. Pero también los animales salvajes han ocupado un lugar en la vida cotidiana del pueblo, en su economía y en su imaginación. Los animales exóticos también fueron incluidos cuando Skansen adquirió en 1901 la zona de Tívoli con su vasta población zoológica. Hazelius debe de haberse dado cuenta de que los monos, por ejemplo, constituían un valioso motivo de atracción, y nosotros seguimos creyendo que se justifica mostrar al gran público algunos de los animales "clásicos" de un zoológico. Los hemos ubicado cerca de la entrada principal, con la esperanza de que esta muestra aliente al visitante a subir la colina de Skansen para ver los animales nórdicos que están en la cima. La meseta, aunque de forma circular, trata de representar la auténtica conformación oblonga de nuestro país, también desde un punto de vista puramente geográfico, con los venados y las garzas de los bosques de hayas del sur y el asentamiento lapón con sus reservas de renos en el lejano norte.

A partir de un modesto comienzo en el

otoño de 1891, los jardines zoológicos de Skansen se desarrollaron rápidamente durante la administración de Behm, su dinámico superintendente, y alcanzaron su apogeo al cabo de sólo dos décadas. En 1911 había más de doscientas sesenta especies; en la actualidad hay unas sesenta. La razón de esta disminución debe buscarse en la declaración hecha poco después de la fundación de Skansen que proclama la necesidad de mantener a los animales en cautiverio en un hábitat adecuado. Ya a comienzos de siglo, cuando aún se mantenía a los animales enjaulados, se intentó —iniciativa revolucionaria para la época— proporcionar a cada animal algunos de los elementos de su hábitat natural, dentro del restringido espacio vital de la jaula. Karl Hagenbeck, quien marcó rumbos en la organización de los jardines zoológicos durante la primera década de este siglo, quedó muy impresionado por estas iniciativas. Precisamente de ellas surgió la idea de los establecimientos con animales "en libertad", que actualmente han hecho suya todos los zoológicos administrados con criterio progresista. Pero, por lo que hace a Skansen, el aumento de espacio vital para una especie ha llevado automáticamente al desalojo de otras dos. Como la superficie total de Skansen sigue siendo la misma desde hace mucho tiempo, sería sumamente deseable poder aumentarla. A la larga, una ampliación permitiría albergar a algunas especies nórdicas que antes estaban representadas y para las cuales no disponemos actualmente de espacio.

En la actualidad el zoológico desempeña un importante cometido social como lugar de solaz para quien desea escapar al

ritmo agitado de la ciudad. El parque ofrece tranquilidad y la presencia de animales contribuye a crear un ambiente sereno. Es probable que esta función social cumplida por el museo al aire libre cobre importancia creciente en la sociedad urbana ya que las oportunidades de estar en contacto con la naturaleza disminuyen constantemente.

Sin embargo, la función más importante del zoológico, en la actualidad y en el futuro, se cumple en la esfera de la conservación. El zoológico es por así decirlo, un "bote salvavidas", a la manera del arca de Noé. En un primer momento Skansen contribuyó materialmente a restituir el bisonte europeo a su hábitat natural, ya que la especie se había extinguido en la década de 1920 en Polonia, su último reducto. También hemos contribuido a reintroducir el buharro en la zona sudoccidental del país y estamos participando en la conservación para la posteridad del lobo finoescandinavo de Linneo. Por otra parte, es importante que fomentemos el interés del público por conservar un medio campestre en constante evolución y rico en especies animales. Los destinatarios privilegiados de nuestros esfuerzos son las escuelas y las asociaciones educativas. A largo plazo, debería organizarse en Skansen una sección didáctica; es éste un campo de acción prácticamente virgen, pero tendríamos todos los materiales de enseñanza necesarios al alcance de la mano. Sobre todo, el Museo Biológico, que se incorporó a Skansen en 1970, tiene mucho que ofrecer al respecto ya que, a pesar de sus pocos años, cuenta con posibilidades educativas considerables.

Programas culturales en vivo

Desde el principio Skansen ofreció a sus visitantes variadas distracciones y otros programas. Después de los festejos inaugurales, del 11 de octubre de 1981, el primer programa temático fue presentado el 6 de noviembre, aniversario de la muerte en combate, en 1632, del rey Gustavo Adolfo. La elección de esta fecha respondía a una voluntad muy clara. Las primeras manifestaciones organizadas en Skansen estaban imbuidas del pensamiento romántico nacional de la época y del deseo de conmemorar los principales acontecimientos históricos del país. Esto llevó, por ejemplo, a celebrar acontecimientos memorables del reino y a que se tratara de instituir el 6 de junio (aniversario de la coronación en 1523 de Gustavo Vasa, actualmente celebrado como día de la bandera sueca), día nacional de Suecia. Pero,

en esa misma época, Artur Hazelius introdujo dos tipos de actividades que siguen siendo características de Skansen.

Las actividades del primer tipo estaban encaminadas a animar el museo al aire libre mediante, por ejemplo, la presentación de cuadros de la vida del pueblo sueco. La iniciativa podía traducirse en manifestaciones sumamente variadas, desde un violinista interpretando música folklórica hasta reconstrucciones gigantescas de la historia cultural en los llamados festivales de primavera.

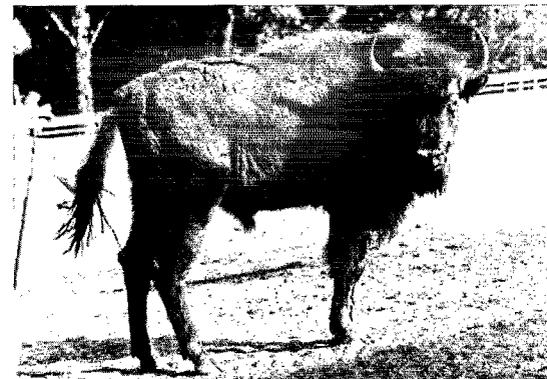
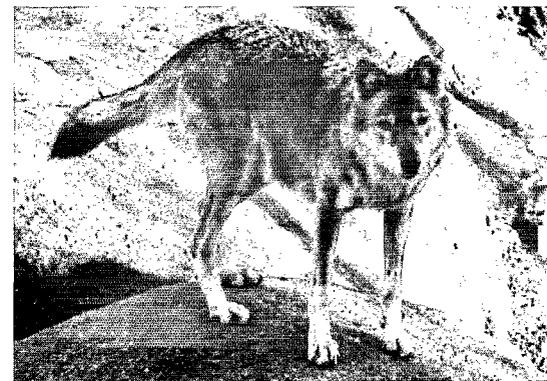
El segundo tipo de actividades tiene su origen en el hecho de que, gracias a Hazelius, Skansen se había convertido en el parque de diversiones local de Estocolmo donde podían llevarse a cabo toda clase de representaciones. Además de estas actividades, Hazelius obtuvo la participación de los artistas más populares de la época: actores, cantantes y músicos encontraron en Skansen un nuevo escenario para ponerse en contacto con un público entusiasta.

Así transcurrieron las primeras décadas de este siglo. Pero, con el correr del tiempo, los festivales de primavera se volvieron demasiado costosos y las celebraciones de acontecimientos históricos comenzaron a atraer menos público. Simultáneamente, empero, crecía la importancia de Skansen como lugar de reunión de todos los suecos. Esta fue la característica de las décadas de 1930 y 1940, cuando una vez más, aunque de manera diferente, el museo sirvió de escenario a innumerables manifestaciones nacionales. La música y el teatro habían sido siempre parte de su vida. Luego se sumó la radio, gracias a la cual los programas de Skansen se difundieron a todo el país; luego, con el advenimiento de la televisión, fue posible una vez más montar espectáculos en gran escala. El escenario de Solliden pasó a ser una especie de teatro nacional.

La cooperación con la radio y la televisión prosigue pero, en general, los espectáculos se presentan bajo la forma tradicional del concierto. Independientemente de esto, predominan dos tipos de actividades. Por ejemplo, todas aquéllas que guardan relación con la sección de historia cultural de Skansen y, en alguna medida, con el zoológico, se proponen explicar e ilustrar las colecciones permanentes y las obras arquitectónicas, así como todas las manifestaciones de la danza y la música folklóricas. Recientemente se ha asignado mayor importancia a la danza y la música internacionales, en gran parte gracias a la participación de diversas asociaciones de inmigrantes. Además, Skansen ha consolidado su posición de escenario privilegia-

Cabe preguntarse si el lobo ha de recuperar el lugar que le corresponde en nuestra fauna.

[Foto: Etienne Edberg.]



El bisonte europeo. A salvo gracias al zoológico.

[Foto: Helmut Pinter.]

do para todos los grupos folklóricos que llegan a Suecia en visita oficial.

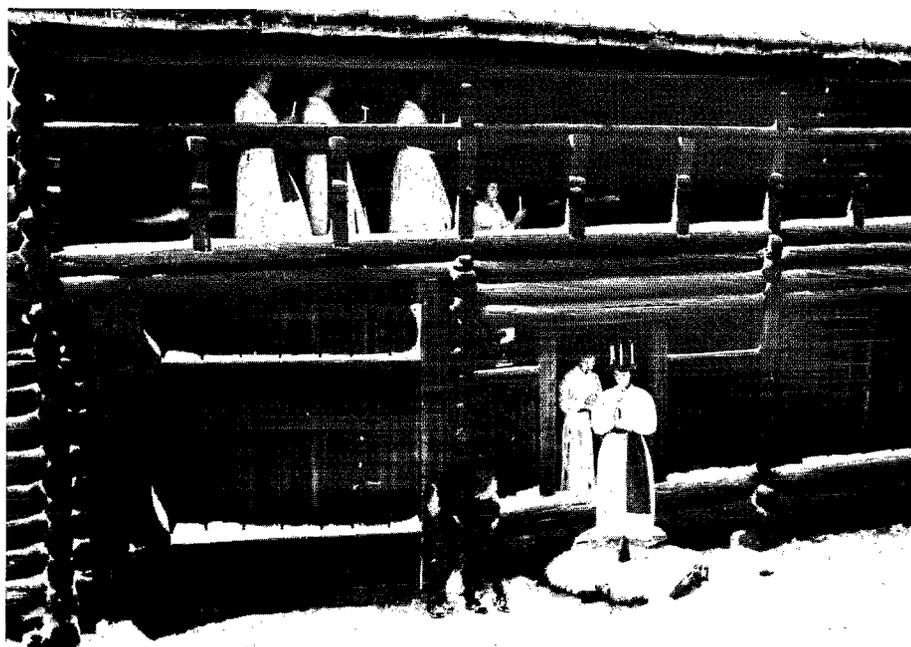
La otra categoría de actividades consiste en programas organizados en cooperación con coordinadores externos. De esta manera, Skansen se mantiene en contacto con diferentes sectores de la vida de la comunidad y al mismo tiempo brinda a las organizaciones e instituciones la oportunidad de montar espectáculos y dar a conocer su labor. Durante los diez últimos años los programas temáticos e históricos han cobrado gran incremento, en especial las "semanas regionales". Estas tratan de presentar, con cierta regularidad, una visión de conjunto de las diversas provincias de Suecia (y de otros paí-

ses) ilustrando las tradiciones y la vida cultural e industrial de una región determinada.

Todo hace pensar que la función clave de Skansen en lo que respecta a las actividades de divulgación no sólo para Estocolmo sino también para todo el país, seguirá consolidándose en el futuro. Sin duda perdurará su función de foro abierto a todo tipo de actividad cultural. Dada la afluencia de inmigrantes y el aumento constante de los contactos culturales entre las naciones es probable que se intensifique la utilización de las instalaciones de Skansen para actividades internacionales. Lugar central de presentación y difusión de las tradiciones suecas, Skansen puede

también ofrecer la posibilidad de descubrir otras culturas; y en ello estriba su originalidad. El futuro demostrará, sin duda, que, en una época en que se agudiza la competencia, es importante que el Museo al Aire Libre de Skansen conserve esa originalidad, la que, precisamente, lo eximirá de la necesidad de competir.

[Traducido del inglés]



En Skansen se celebran las efemérides y festivales tradicionales, tales como el día de Santa Lucía, el 13 de diciembre.

[Foto: Stiftelsen Skansen.]

Famosos artistas se presentan con regularidad en Skansen. Danny Kaye en la celebración del día del Unicef.

[Foto: Stiftelsen Skansen.]



El artículo que figura a continuación es una versión abreviada de un documento de Thomas Angotti, especialista en urbanismo y acondicionamiento del territorio. Su reflexión podría contribuir a establecer las bases para un enfoque teórico sistemático del planeamiento

de museos al aire libre, en tanto que forma de conservación histórica y en relación con la enseñanza de la historia urbana. El autor estudia los diferentes museos al aire libre existentes en Europa comparándolos con sus homólogos de los Estados Unidos.

Planificación del museo al aire libre y enseñanza de la historia urbana: los Estados Unidos en el contexto mundial

Thomas Angotti

Licencia de letras de la Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos; maestría en planificación urbana y regional y doctorado en planificación urbana y regional de la Universidad Rutgers de New Jersey. Ha trabajado como consultor de planificación e investigación en los Estados Unidos y Europa. Planificador jefe del Departamento de Asuntos Comunitarios de Massachusetts. En la actualidad es profesor auxiliar de planificación urbana en la Escuela Superior de Arquitectura y Planificación Urbana de la Universidad de Columbia, Nueva York. Autor de *Housing in Italy: urban development and political change*, Praeger, 1977, y de numerosos artículos sobre política de la vivienda y economía, recursos hídricos y otros temas relacionados con la planificación.

Si escribimos a sabiendas cosas falsas, ya sea por el bien de nuestro país, ya sea por el de nuestros amigos, o simplemente por ser agradables, ¿qué diferencia hay entre nosotros y los escritores mercenarios?

Polibio, *Historia*, Libro XVI

Dada la relativa importancia del pragmatismo y la práctica de la reordenación especulativa, la historia urbana no ha sido uno de los temas más populares entre los urbanistas de los Estados Unidos de América. Desde la Feria Mundial de Chicago de 1893, el modelo de las ciudades norteamericanas fue el de un distrito central enteramente nuevo dedicado a los negocios, rodeado de la periferia metropolitana.¹ El urbanismo estadounidense tendió más a la creación acabada de la metrópoli moderna que a la transformación física de los viejos asentamientos industriales y preindustriales. Y, en una afirmación inconscientemente chauvinista de la ideología del "libre mercado", que excluye todo tipo de planificación y cualquier decisión adicional, el urbanismo fue una expresión más de la presuntamente ilimitada capacidad del capitalismo de utilizar la tecnología moderna (con algunas normas e incentivos) para resolver todos nuestros problemas de construcción urbana.

Fue solamente en la última década, debido a la aparición de la más grave crisis económica desde la Gran Depresión, al reconocimiento de las dificultades a largo plazo en cuanto a las fuentes de energía y al subsiguiente descenso de la actividad en el ramo de la construcción, especialmente en las zonas urbanas más antiguas, que comenzó el interés en el planeamiento de la conservación. El floreciente movimien-

to de conservación histórica se basa en una simple observación: en muchos casos es más beneficioso, y más útil, conservar algunas partes de nuestras ciudades que tirarlas abajo. Naturalmente, tales esfuerzos de conservación han dado por resultado una renovación del interés por la historia del espacio urbano.

A pesar de la historia relativamente breve de nuestra nación, en los Estados Unidos poseemos muy pocas pruebas tangibles y vivas de la evolución histórica de sus formas urbanas. Esto se halla en fuerte contraste con las ciudades europeas, que han integrado los vestigios de siglos de evolución física a sus estructuras urbanas actuales. En los Estados Unidos de América, sin embargo, algunos edificios y barrios han sido valorizados con fines especulativos por el mercado inmobiliario. Beacon Hill, Society Hill y el Vieux Carré son distritos céntricos de alquileres altos, que en principio fueron conservados para servir como residencias de las clases privilegiadas. Se puede decir, entonces, que la creación de distritos históricos como éstos ha sido el principal medio de proteger las prerrogativas territoriales de los ciudadanos de altos ingresos y, al mismo tiempo, un instrumento eficaz de conservación urbana.²

Otro medio de preservar las ciudades es el de reconstruirlas o restaurarlas como piezas de museo. A diferencia de los distritos históricos, los museos son exposiciones deliberadamente planeadas de con-

1. Véase Arthur B. Gallion y Simon Eisner, *The urban pattern*, p. 81, Princeton, N. J., Van Nostrand, 1950.

2. Puede verse una descripción detallada de lo que probablemente constituye la única excepción a esta regla en un país capitalista en Thomas Angotti y Bruce Dale, "Bologna, Italy: urban socialism in Western Europe", *Social policy*, vol. 7, n.º 1, mayo-junio de 1976, p. 4-11.

VÄSTERBOTTENS MUSEUM, Umeå, Suecia. Sala de exposición de la historia de la ciudad. La parte destinada al museo comporta también una importante zona al aire libre.

[Foto: Vasterbottens Museum.]



OLD STURBRIDGE VILLAGE, Massachusetts, Estados Unidos. Este villorrio reagrupa edificios provenientes de la totalidad de Nueva Inglaterra.

[Foto: J. Alan Brzys.]



juntos de edificios que no están integrados normalmente en una de las estructuras urbanas existentes. A estos museos se les denomina "museos al aire libre".

En los Estados Unidos existen centenares de estos museos. La importancia de los mismos varía entre unos pocos edificios y una serie de manzanas o cuadradas. En cuanto a los objetivos buscados, ellos van desde los fines puramente educativos hasta los puramente comerciales.³ Comprenden exposiciones estáticas de arquitectura y museos "vivos" que bullen de industria y actividad así como restauraciones bien conocidas de ciudades coloniales como Williamsburg (Virginia), o de aldeas campesinas como Old Sturbridge (Massachusetts), o de comunidades de carácter religioso como los asentamientos de los Shaker, o de aldeas indias, o de ciudades mineras, etc.

La mayor parte de estos museos fueron creados de manera espontánea, sin que nadie se hubiese preocupado de organizarlos sistemáticamente. Muchos se han librado de tener que operar con fines lucrativos y producir beneficios, gracias al hecho de no pertenecer a individuos sometidos a consideraciones de rentabilidad. Otros, evidentemente, siguen la lógica del máximo beneficio y prestan poca atención a la exactitud histórica o a la instrucción del público. Sin embargo, incluso en el caso de los museos estatales, la ciencia del planeamiento y creación de museos se halla aún en sus albores.

Viene al caso precisar que existe una pequeña diferencia entre los museos al aire libre y los barrios históricos. Esta diferencia es particularmente difícil de observar en el caso de los museos al aire libre

que organizan exposiciones "en vivo", donde los visitantes pueden apreciar oficios artesanales, procedimientos industriales o quehaceres domésticos. La diferenciación es igualmente difícil cuando los museos se encuentran situados en zonas urbanas desarrolladas y, por consiguiente, son un barrio urbano en sí mismos. Sin embargo, a pesar de esos problemas, es posible identificar el museo al aire libre como un fenómeno claro y definible.

No obstante, antes de formular una definición, examinemos la evolución de los museos al aire libre desde el punto de vista histórico y veamos la variedad de experiencias que se han realizado a través del mundo y en los Estados Unidos de América.

Orígenes y evolución de los museos al aire libre

El primer museo al aire libre fue el ahora famoso Museo de Skansen de Estocolmo, fundado por el museólogo Artur Hazelius en 1891.⁴ Hazelius aprovechó su experiencia como organizador del Museo Nórdico, creado por él en 1872 en Estocolmo. El Museo Nórdico fue el primer museo de Europa dedicado a las artes y tradiciones populares.

El Museo de Skansen fue concebido para preservar los ejemplos más representativos de las viviendas rurales. Dichas viviendas fueron trasladadas desde su emplazamiento original hasta un lugar previamente elegido y luego restauradas como piezas de museo. Los edificios fueron amueblados con utensilios domésticos y agrícolas de la región de donde procedían, de acuerdo con su época histórica. A lo

largo de los años el Museo de Skansen ha ido creciendo hasta incluir ciento cincuenta edificios, con varios complejos separados que representan las viviendas campesinas de las diferentes regiones del país. Allí se practican, públicamente, diversos oficios artesanales (entre otros el soplado de vidrio, la fabricación de cerámica y la elaboración de joyas), cuyos productos se venden a los visitantes. En Skansen se efectúan asimismo visitas dirigidas y programas educativos.

El Museo de Skansen ha servido de modelo para los museos rurales al aire libre que florecieron en toda Europa y especialmente en Escandinavia.⁵ Aunque no hay una lista completa de museos al aire libre, un inventario reciente de los principales existentes en Europa daba la cifra de ciento ochenta y cuatro, de los cuales casi la mitad (48 por ciento) se encuentran en los cuatro países escandinavos (Dinamarca, Finlandia, Noruega y Suecia). Después del de Skansen, se inauguraron museos al aire libre en Oslo (1894), Copen-

3. En este trabajo no consideraremos las operaciones de tipo comercial.

4. Véase Kai Uldall, "Open air museums", *Museum*, vol. 10, n.º 1, 1957, p. 68-83. Los primeros ensayos de construcción de museos al aire libre se realizaron en Noruega. En 1867, fueron trasladados a las afueras de Oslo (entonces conocida como Christiania), por un acudado particular, los edificios de varias viejas granjas. Más tarde, el rey Oscar II hizo traer un castillo medieval de madera y algunos edificios de granjas a su propiedad cerca de Oslo, que más tarde se convirtió en el famoso Museo Popular Noruego.

5. Dos de los otros museos importantes de Escandinavia son el Museo Popular Noruego de Oslo (véase Reidar Kjellberg, "Scandinavian open air museums", *Museum News*, vol. 39, n.º 4, 1960-1961, p. 18-22) y el Frilandsmuseet de Copenhague (véase *Frilandsmuseet: English guide*, Lingby, Dinamarca, 1972).

hague (1897), Helsinki (1908), Aarhus (Dinamarca, 1909), Arnheim (Países Bajos, 1912), Klausenberg (Alemania, 1929), Cloppenburg (Alemania, 1934) y Bucarest (1936). La mayoría de estos museos y los que siguieron en Europa tenían una orientación claramente rural, y se centraban en la exposición ordenada de viviendas y folklore campesino. Según la citada fuente, el país con mayor número de tales museos es Finlandia, que cuenta con un total de treinta y dos, sin contar los de importancia menor.⁶ Los países de Europa oriental poseen la tercera parte de los museos al aire libre que existen en Europa, debiendo señalarse que Europa occidental, con excepción de Escandinavia, está muy rezagada, ya que el país de la región que posee el mayor número es la República Federal de Alemania, que cuenta con once.⁷

Los museos al aire libre europeos se desarrollaron constantemente a lo largo del siglo actual, primero bajo el patrocinio de individuos acaudalados y de la realeza; luego, más frecuentemente, bajo la tutela del Estado. En la actualidad, la mayoría de los museos pertenecen a organismos de los gobiernos centrales y son administrados por ellos.

En los Estados Unidos de América la creación de los museos al aire libre tomó un derrotero enteramente distinto. El primer ejemplo fue el de Williamsburg (Virginia), iniciado en 1926 gracias a la iniciativa de un clérigo local y el patrocinio de la familia Rockefeller. Williamsburg no es una aldea rural sino una ciudad colonial. Rompiendo con la tendencia europea que favorecía la restauración de los edificios antiguos, casi la mitad de las estructuras de Williamsburg fueron reconstruidas. Williamsburg estuvo a la vanguardia de su tiempo, ya que la mayor parte de los museos al aire libre de los Estados Unidos no vieron la luz sino decenas de años después. El famoso Old Sturbridge Village fue creado en 1947 como sociedad privada sin fines lucrativos; su enfoque es en gran parte rural.

Aunque no existe un registro definitivo de los museos al aire libre de los Estados Unidos de América, un libro que describe los "pueblos museo" menciona más de ciento veinte o sea la mayor parte de los principales asentamientos coloniales, mineros, indígenas, agrícolas y de pioneros.⁸ A diferencia de sus homólogos europeos, la mayoría de los mismos son de propiedad privada, y en una proporción aún mayor se da prioridad a la reconstrucción sobre la restauración. Si incluyéramos todas las restauraciones comerciales y

los parques modelo de entretenimiento situados a lo largo de las carreteras del país, indudablemente contaríamos con muchos centenares más de "museos al aire libre". Por ejemplo, el solo estado de Idaho cuenta por lo menos con unas veinte "ciudades fantasmas".⁹

Según un reciente análisis de la National Endowment for the Arts, los Estados Unidos de América cuentan aproximadamente con 675 museos históricos, de los cuales una proporción no determinada son museos al aire libre. El 54 por ciento de los museos de historia son instituciones privadas sin fines lucrativos y la gran mayoría de los mismos son muy pequeños, (el 62 por ciento tiene presupuestos anuales inferiores a 50.000 dólares y sólo un 2 por ciento gasta más de 500.000 dólares al año). De todos los tipos de museos, los museos de historia suelen ser los que cuentan con los más bajos presupuestos y acostumbra a cobrar la entrada, en tanto que los demás son gratuitos.¹⁰

Los museos al aire libre norteamericanos empezaron a abrirse por diversas razones, una de las cuales y no la menor, es la conservación histórica bajo la forma de turismo comercial. A menudo son la obra de una persona o familia determinada que desea preservar aspectos representativos de una cultura rural en vías de desaparición. Por ejemplo, Old Sturbridge Village es la idea de dos hermanos, Albert B. y J. Cheney Wells.¹¹ El Museo Shelburne de Vermont fue creado, en un principio, gracias a los esfuerzos de su fundadora, la Sra. Electra Havemyr Webb.¹² En mayor escala, tenemos a Williamsburg de J. D. Rockefeller, y Greenfield Village, en Dearborn (Michigan), creado por Henry Ford cerca del Museo Henry Ford. A falta de intervención pública, parece predominar el tipo de benefactor o empresario único.¹³

Algunos museos al aire libre fueron creados como una respuesta a las presiones del progreso, que tornan obsoletos los emplazamientos de los edificios históricos. Por ejemplo, el Upper Canada Village cerca de Montreal es el lugar en donde se reinstalaron centenares de edificios desplazados por las presas y esclusas a lo largo del río San Lorenzo. Bethpage Village en Long Island (Nueva York) es el lugar en donde fueron instalados antiguos edificios barridos por las olas de la expansión metropolitana.¹⁴ Y la Richmondtown Restoration en Staten Island (ciudad de Nueva York), es el resultado de los esfuerzos llevados a cabo para salvaguardar unos pocos edificios históricos —incluido el edificio escolar más anti-

guo del país— y algunas docenas de casas.

A falta de una intervención importante a cualquier nivel por parte del gobierno, muchos de los museos están patrocinados por sociedades y asociaciones históricas locales. La participación gubernamental se limita a unos cuantos parques nacionales (por ejemplo, las ruinas de los indios pueblo en Mesa Verde y las Manitou Cliff Dwellings, ambos en Colorado), monumentos nacionales y lugares históricos. No es claro hasta qué grado el estado subvenciona a los museos al aire libre ni en qué medida pueden éstos recurrir a los subsidios públicos. Tampoco está claro en qué medida existen reglamentos oficiales, aunque los únicos controles concebibles son la distribución por zonas locales y las normas de edificación, la mayor parte de las cuales probablemente no se aplican muy bien a los edificios de museos.

Fuera de los Estados Unidos de América y Europa no parece que haya muchos museos al aire libre. Según el Consejo Internacional de Museos, existen nueve museos al aire libre en el continente africano y cinco en Asia.¹⁵ Muchos de ellos son restauraciones o reconstrucciones de viviendas de aldeas rurales, con la notable excepción del Museo Hakubutsukan Meija-Mura de Inuyama (Japón), que es un conjunto de edificios de finales del siglo XIX procedentes de todas partes de Japón, en su mayoría de arquitectura urbana.

6. Adhart Zippelius, *Handbuch der Europäischen Freilichtmuseen*, Colonia, Verband europäischer Freilichtmuseen, 1974. Aunque es el más completo de los catálogos de museos al aire libre de Europa, hay en él muchas omisiones. Por ejemplo, Zippelius indica veintisiete museos al aire libre en Noruega, mientras que el folleto *Museums in Norway*, editado por el Ministerio Real de Asuntos Exteriores (Oslo, 1974) incluye treinta y dos.

7. *Ibidem*.

8. Nicholas Zook, *Museum villages USA*, Barre, Massachusetts, Barre Publishers, 1971.

9. *Ibidem*.

10. National Endowment for the Arts, *Museums USA*, Washington, D.C., 1975.

11. James Marston Fitch, "The outdoor architectural museum", manuscrito inédito, 1978.

12. Zook, *op. cit.*, p. 7.

13. Esto era cierto también en lo que se refiere a los primeros museos al aire libre europeos. Véase Georg Bröchner, "The development of the Open-Air Museum in Norway", *The international studio*, vol. 48, 1912-13, p. 108-124.

14. Fitch, *op. cit.*

15. La lista del ICOM enumera museos al aire libre en las ciudades siguientes: Luanda (Angola); Parakou (Benin); Yakarta (Indonesia); Inuyama, Kawasaki y Toyonaka (Japón); Meru (Kenya); Seúl (Corea); Niamey (Níger); Jos (Nigeria); Pretoria (Sudáfrica); Dar-es-Salam (Tanzania); Djerba (Túnez); y Livingstone (Zambia). Otro museo, no incluido en la lista del ICOM, es el de Addis Abeba (Etiopía).

Evaluación de los museos al aire libre

Según la American Association of Museums, "a los fines del programa de acreditación de la AAM, se define el museo como una institución organizada y permanente sin fines de lucro, cuyos objetivos son esencialmente educativos o estéticos, con personal profesional, que posee y utiliza objetos tangibles, se ocupa de su conservación y los expone al público con arreglo a un programa regular."¹⁶ Esta definición parece lo suficientemente amplia como para incluir a la mayoría de los museos al aire libre de que hemos hablado hasta ahora. Marca también la línea de separación entre el barrio histórico (en el que los objetos no son "muestras que puedan examinarse con arreglo a un programa regular" y donde no se emplea personal profesional de museo) y el museo al aire libre.

De acuerdo a lo que acabamos de exponer, el museo al aire libre tiene las siguientes características principales: *a*) es un conjunto de varios edificios; *b*) los edificios son representativos de un período histórico anterior; *c*) los edificios son esencialmente "muestras abiertas al público con arreglo a un programa regular"; y *d*) tiene una función principalmente educativa.¹⁷ Sin embargo, serán de mayor interés para nuestros fines las distinciones que hemos de hacer entre museos al aire libre. Esas distinciones corresponden a las opciones por las que inevitablemente han de decidirse los creadores y planificadores de los museos. Son las siguientes:

1. Entre la restauración y la reconstrucción de los edificios;
2. Entre la salvaguardia o reconstrucción *in situ* y el traslado o transferencia del edificio al lugar designado para museo;
3. Entre la creación *ad hoc* del museo (según la cual el emplazamiento de los edificios sigue una norma de incremento adicional), la creación planificada (según la cual los edificios se instalan de manera que faciliten su examen como curiosidades) y la norma de planificación urbana (para la cual el emplazamiento de los edificios se acomoda a una configuración histórica determinada);
4. Entre museos de arquitectura rural y de folclore y museos urbanos o ciudadanos;
5. Entre museos que sirven ampliamente un objetivo educativo y los que se hacen "vivos" mediante actividades programadas (como por ejemplo, artes y oficios, actividades culturales, etc.).

En lo que queda del presente artículo centraremos nuestra atención en las últimas cuatro distinciones. Está claro que existen relativamente pocos ejemplos de normas de planificación urbana más allá del nivel del complejo de edificios domésticos. Las más de las veces, los museos al aire libre crecen de manera espontánea, por lo general sin una integración consciente a su medio natural y urbano.

Como veremos a continuación, el grado de prioridad otorgado a la educación del público varía grandemente de un lugar a otro. Pero aún más importante es el tipo de criterio educativo que realmente se aplica.

Enseñanza de la historia urbana

¿Cómo puede presentarse mejor la historia urbana —y la rural— para obtener el máximo provecho de su valor educativo? ¿Es mejor hacer hincapié en preservar los objetos (edificios, muebles, instrumentos domésticos y artesanales) o más bien debe preferirse la utilización de esos objetos en un ambiente vivo similar al original?

La disyuntiva viene a plantear una vez más el antiquísimo debate sobre a quién ha de servir en primer lugar el museo: si a los expertos, cuyo interés se centra en ver objetos históricos exactamente conservados y científicamente expuestos, o al público en general, que ha de ser captado para que aprenda historia viendo cómo se usan los objetos, con lo que tal vez habrá que sacrificar la verosimilitud histórica y algunas obras maestras de la colección.

El punto de vista del especialista presta particular importancia a la salvaguarda de aquellas "obras maestras" del arte y de la arquitectura que a menudo son las más ampliamente estudiadas y considera la historia como algo que "sólo marginalmente es visual", según un defensor. No "ve" el pasado, porque para verlo hay que detenerlo y "reducir los acontecimientos a una serie de cuadros o escenas, y los hombres a maniqués."¹⁸ Por consiguiente, la comprensión de la historia es un proceso mucho más profundo que el de la mera presentación de una imagen estática o un "trozo de vida". El problema no consiste en revivir o reconstituir la vida urbana, sino en determinar cómo pueden verse históricamente los objetos dentro de un medio complejo, de manera que sólo puedan admirarse como una ínfima parte del proceso general del desarrollo social.

Según este punto de vista, los museos de historia deben tratar, en primer lugar, de ayudar a los historiadores a compren-

der la vasta corriente de hechos del pasado; después de todo, son ellos quienes realizan todos los otros estudios que sirven para formar una opinión histórica general. Por consiguiente, es de fundamental importancia la protección y conservación de objetos particularmente significativos y notables en su forma original, sean éstos instrumentos, cerámica, edificios o pueblos. Y dejemos a los historiadores ocuparse del resto.

La escuela opuesta considera esto como básicamente elitista. El acceso al conocimiento no debe limitarse a un pequeño grupo de "especialistas"; en una sociedad democrática, el conocimiento debe ser accesible a todos. La simple conservación de objetos "detrás de un cristal", por bien expuestos o clasificados que estén, no es atractiva para la amplia mayoría de las personas, justamente porque la mayoría de las personas no han tenido la oportunidad de asimilar los antecedentes históricos. No hay nada más aburrido que mirar, sin más, edificios viejos. Por consiguiente, es preciso hacer todo lo posible para situar los objetos dentro de su contexto histórico y social para los espectadores que no pueden hacerlo por sí mismos.

En realidad, pocos museólogos llevarán esas opiniones hasta sus extremos y la mayor parte de ellos optarán por una posición intermedia, diciendo que es posible servir a los historiadores y el público, sin ser elitista. Nosotros mantendremos que el primer objetivo deberá ser el de hacer progresar el conocimiento del proceso histórico a nivel de los historiadores profesionales, pero hacerlo de tal manera que pueda ser apreciado por todos los visitantes del museo. El propósito del museo es el de enriquecer los conocimientos del público y no el de rebajar la ciencia de la historia a una noción vulgarizada del "mínimo común denominador". Y para que tenga lugar este enriquecimiento, la colección del museo deberá incluir tanto

16. National Endowment for the Arts, *Museums USA: survey report*, Washington, D.C., 1975.

17. Según la definición adoptada por el Consejo Internacional de Museos en 1957, el museo al aire libre es una colección de objetos históricos que está abierta al público, comprende ejemplos de la arquitectura preindustrial de estilo popular (viviendas urbanas y rurales, talleres y edificios accesorios de la era preindustrial) y comprende obras maestras de la arquitectura, como por ejemplo, palacios, iglesias o edificios históricos de la era industrial. Véase Zippelius, *op. cit.* Esta definición parece excluir varios aspectos importantes que figuran en la definición de dicho autor y, de manera innecesaria, ser igualmente limitada y restrictiva en lo que se refiere al tercer punto.

18. John Hale, "Museums and teaching of history", *Museum*, vol. XXI, n.º 1, 1968, p. 67-72.



THE FARMERS' MUSEUM, Cooperstown, Nueva York. La fabricación de escobas.
[Foto: George Pickow, Three Lions, Inc.]

obras maestras como objetos representativos, y deberá presentarlos de tal manera que puedan ser interpretados y comprendidos dentro de su contexto histórico y social, como parte de un todo y según un plan general.¹⁹

Pero lo que a primera vista puede parecer una filosofía "antilitista" se ha convertido, especialmente en los Estados Unidos de América, en una excusa para un franco "consumismo". La idea podría emplearse para justificar las aldeas de recreación comercializada y las empresas torpes y desordenadas que proliferan por falta de criterios firmes, auxilios públicos y dirección científica que permitan preservar la historia urbana. Ella podría, igualmente, dar una explicación racional a la noción de que los museos deben operar como si fueran empresas comerciales y obtener beneficios de las entradas. Y serviría, en últimas, para que ni los especialistas ni el público en general aprendan historia urbana.

La organización de diversas actividades en los museos al aire libre puede contribuir a que el medio ambiente físico posea el contexto histórico necesario para convertirlo en una experiencia educativa. Veamos ahora algunas de esas actividades y examinemos la manera como podemos servirnos de ellas. En las secciones siguientes vamos a abordar seis tipos de actividades: programas didácticos y de información; actividades manuales y artesanales; industria manufacturera y minería; actividades sociales; actividades recreativas; y actividades comerciales.

Programas didácticos y de información. La mayoría de los grandes museos al aire li-

bre ofrecen visitas organizadas, guías impresas y planos explicativos así como objetos expuestos con indicaciones precisas. Muchos organizan también seminarios, conferencias y lecturas que tratan de temas históricos y etnográficos. Entre ellos cabe mencionar el Old Sturbridge Village, el Williamsburg y el Museo del Folclore Noruego. El Farmers' Museum and Village Crossroads de Cooperstown (Nueva York) cuenta con un programa educativo estival y una biblioteca.²⁰ Los museos al aire libre asociados a museos bajo techo etnográficos e históricos pueden disfrutar, por supuesto, de muchos beneficios educativos auxiliares; por ejemplo, el museo etnográfico y el museo al aire libre se complementan perfectamente en el caso del Museo del Folclore Noruego.

Actividades manuales y artesanales. Las demostraciones manuales y de artesanía son quizás las actividades productivas más comúnmente recreadas en los museos al aire libre. La lista de los museos que incluyen algún tipo de actividad manual —se dirija ésta principalmente a fines de demostración o a los de producción y venta— sería verdaderamente muy larga. Comprendería todos los museos importantes que acabamos de mencionar, así como los museos de Gabrovo (Bulgaria) y Turku/Abo (Finlandia), en donde la producción artesanal es uno de los temas centrales; comprendería, igualmente, la producción de objetos de artesanía india en el Oconaluftee Indian Village (Carolina del Norte) y el pueblo de Tsa-La Gi (Oklahoma), ambos administrados por la Cherokee National Historical Society; y la demostración

de quehaceres domésticos y objetos de cocina en lugares tales como el Genessee Country Museum (Nueva York) y el Farmers' Museum and Village Crossroads de Cooperstown (Nueva York).

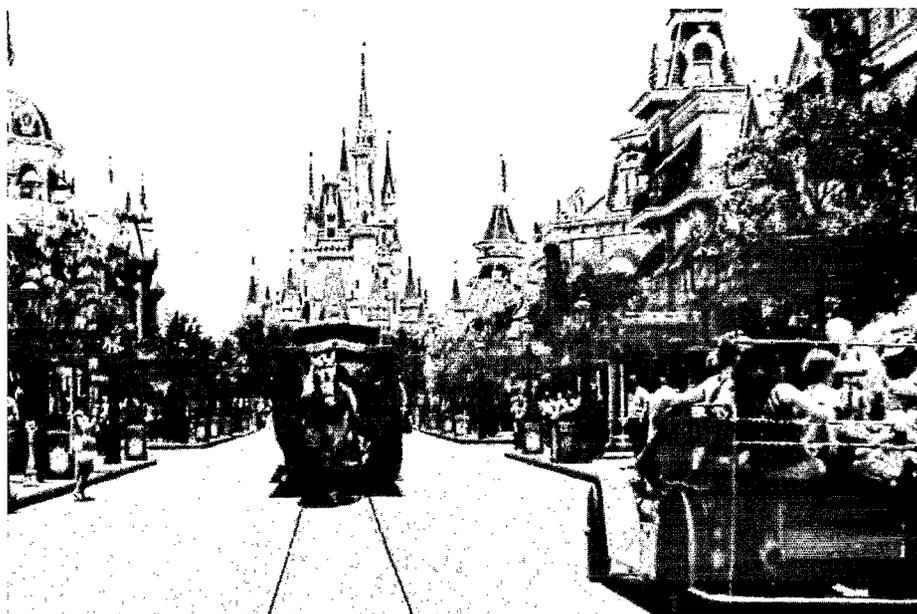
Existen pocas posibilidades de que los visitantes de museos experimenten realmente lo que representaba vivir y trabajar en un asentamiento preindustrial. Un ejemplo mencionado anteriormente es el de la aldea Lejre de Dinamarca, en la que estudiantes y campistas adquieren conocimientos de primera mano al vivir en la aldea de la Edad de Hierro reconstruida. Otro ejemplo pudiera ser la restauración de la época del siglo XIX efectuada en Defiance (Ohio), que les permite a los visitantes participar en actividades domésticas y artesanas, partiendo piedras, cortando leña, desnatando melaza de sorgo o haciendo mantequilla de manzana.

Será difícil negar que las demostraciones de trabajos manuales o artesanales contribuyen a una mejor apreciación de la importancia de esas actividades económicas para la vida de la comunidad. Sin duda alguna, añaden una nueva dimensión a la experiencia del museo que facilita la comprensión de la vida social que tiene lugar dentro del casco físico del museo. En la medida en que esa producción en pequeña escala era uno de los modos dominantes de producción antes del advenimiento del capitalismo industrial, era ciertamente esencial para la vida de las aldeas y pequeñas ciudades. Así pues, las

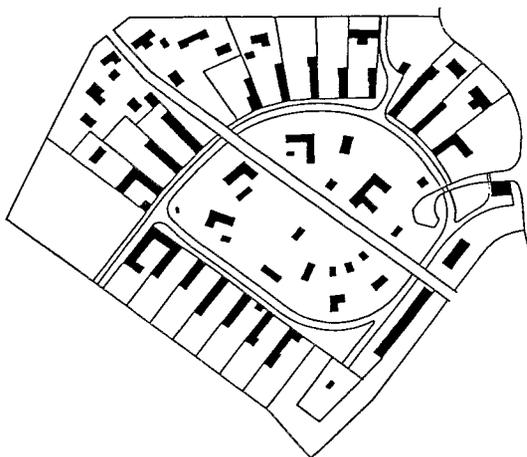
19. Véase la nota n.º 17.

20. New York State Historical Association, *An informal guide to the museums of the New York State Historical Association*, Cooperstown, Nueva York, 1968.

DISNEYWORLD, Orlando, Florida. La calle principal.



MUSEO AL AIRE LIBRE DE SZOMBATHELY, Hungría. La forma circular.
[Dibujo: Zippelius, *Handbuch*.]



demonstraciones de trabajos manuales y artesanales tanto en la casa como en el taller, convierten a los museos al aire libre en teatros vivos en vez de decorados estáticos.

Industria manufacturera y minería. En una escala ligeramente mayor, muchos museos al aire libre poseen molinos en funcionamiento para el tratamiento de los productos agrícolas. Por ejemplo, la aldea restaurada de Batsto (Nueva Jersey) tiene un molino harinero y un aserradero. Smithville (Nueva Jersey) tiene igualmente un molino harinero en funcionamiento. El museo de Hagen (República Federal de Alemania) se halla edificado en torno a una fábrica de papel situada en la confluencia de dos ríos.

Probablemente, el ejemplo más notable de comunidad minera restaurada es el de Hopewell (Pennsylvania), donde se había construido una fundición de hierro hacia 1744. Otras antiguas comunidades productoras de hierro son las de Allaire y Batsto (Nueva Jersey) y la de Lancaster (Pennsylvania). Además, existen numerosos "pueblos abandonados" y reconstrucciones de pueblos abandonados en el oeste de los Estados Unidos. En Knots Berry Farm (California), aldea comercial de recreo con un modelo reducido de pueblo abandonado, los clientes pueden "lavar oro" en una mina reconstruida. No parece que exista, en los museos al aire libre, ejemplo alguno de extracción minera que funcione completamente o de operaciones de tratamiento de minerales.*

Actividades sociales. En las reconstrucciones del indómito oeste norteamericano que acostumbran los parques de atraccio-

nes, es cosa común y habitual la representación dramatizada de las peleas a tiros. Sin embargo, las actividades sociales culturales en los museos al aire libre se centran a menudo en la producción de viejas comedias musicales, obras teatrales y otras formas de arte. El pueblo colonial de Williamsburg presenta trovadores, madrigales y conciertos, así como representaciones del paso de revista por las tropas coloniales. En Old Sturbridge Village, la banda militar de Sturbridge hace representaciones de desfiles y hay momentos de canto y baile. No hay duda que las actividades sociales y las diversiones pueden atraer a los visitantes del museo y ayudar a situar el medio físico dentro de un contexto social e histórico más amplio. Sin embargo, normalmente los recursos necesarios para instruir o preparar a los ejecutantes o actores y crear una diversión que sea válida desde un punto de vista histórico no son asequibles a los museos y a las sociedades históricas encargadas de la importante labor de desarrollar y conservar los museos. Es por esta razón que muchos museos confían a los voluntarios y profesionales que conforman grupos de danzas folclóricas, grupos teatrales o coros la tarea de proporcionar entretenimiento, sea bajo la forma de representaciones improvisadas al aire libre o de representaciones en locales especialmente preparados (por lo general, las primeras son más frecuentes).

* Sin duda, el autor de este artículo, cuya redacción data de 1979, no tenía conocimiento de los notables resultados obtenidos en Ironbridge Gorge (Reino Unido) por el Ironbridge Gorge Museum Trust. Véase el artículo de Neil Cossons en *Museum*, vol. XXXII, n.º 3, 1980, p. 142-157.

Actividades recreativas. Muchos museos al aire libre dan la oportunidad de realizar actividades recreativas pasivas en sus terrenos. Por ejemplo, sendas para pasear, terrenos para picnic, parques para descansar, etc. Una vez más, los ejemplos son demasiado numerosos para mencionarlos aquí. Lo que es menos frecuente es la actividad recreativa activa en los terrenos de los museos. Esta parece ser una esfera que no ha sido concienzudamente explorada. Muchos de los museos rurales disponen de amplios terrenos y grandes espacios para el establecimiento de instalaciones recreativas.²¹

Actividades comerciales. La venta al detalle de productos fabricados por artesanos en el museo, o de objetos adquiridos en el comercio al por mayor, forma parte de las actividades de la mayoría de los museos al aire libre. En la modalidad norteamericana, la venta al por menor cumple a menudo una función central. Por ejemplo, Old Sturbridge Village obtuvo más de dos millones de dólares por venta de productos en 1977, un poco más de los ingresos obtenidos por la venta de billetes de entrada y casi la mitad de todos sus ingresos.²² Williamsburg, Greenfield Village y los otros museos importantes se apuntan asimismo importantes ventas al menudeo. El desproporcionado volumen de esta actividad en algunos de los pueblos restaurados norteamericanos parece indicar que la principal razón de ser de los mismos es el consumo de productos y no la educación histórica.

En los Estados Unidos de América no es extraño encontrar, por ejemplo, reconstrucciones tan completamente comercializadas como Old Abilene Town (Kansas), construida y explotada por la cámara de comercio de la localidad. En Waterloo (Nueva Jersey) fueron restaurados dieciséis edificios, entre ellos estructuras anteriores a la revolución, en una aldea cuyo centro es un restaurante y un almacén. En el almacén se venden tejidos y yerbas de producción local, así como una gran variedad de artículos curiosos. El precio de entrada a la aldea es de 2,50 dólares.²³

Esto no quiere decir que la venta al menudeo no cumpla ningún fin educativo. Al ver y frecuentar un almacén general enteramente amueblado al estilo antiguo se puede tener una impresión cabal de una de las experiencias cotidianas de antaño. Además, ver primero la fabricación del producto y luego su exhibición como mercancía en el almacén, puede contribuir a establecer un vínculo entre

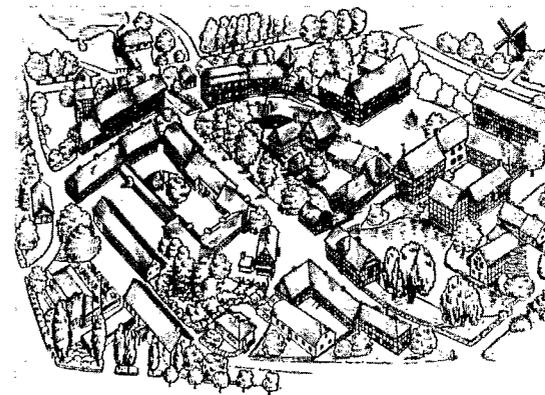
los sistemas relativamente integrados de producción y distribución de mercancías del pasado. Por lo general, los museos al aire libre europeos suelen limitar su venta al menudeo a la de los productos fabricados en el lugar, con la sola adición de una pequeña cantidad de mercancías suplementarias.

Por otra parte, en los Estados Unidos de América, vemos a menudo que no existe una clara distinción entre los museos al aire libre establecidos para fines educativos y la infinidad de reproducciones de parques de atracciones, pueblos de recreo y trampas especiales para turistas que salpican el paisaje. Incluso los museos esencialmente educativos, a diferencia de lo que sucede en los museos europeos que son propiedad del estado y administrados por él, sobreviven, por lo general, gracias a sus ingresos y a los donativos de benefactores que tienen interés en fomentar la "independencia" financiera de los museos.

Con mucha diferencia sobre las otras, las reconstrucciones más visitadas son los parques de atracciones a base de reproducciones, que han florecido recientemente a través de los Estados Unidos. A unas pocas millas de Williamsburg, por ejemplo, el Old Country at Bush Gardens ofrece siete caseríos diseñados según asentamientos de Inglaterra, Francia y Alemania. El Old Country ofrece la posibilidad de montar a caballo, otras diversiones y gran cantidad de venta al menudeo, pero muy poco sobre la verdadera historia urbana.

Probablemente las reconstrucciones más conocidas y más rentables sean las que se encuentran en Disneyland y Disneyworld. Estos representan el compendio de lo que puede ser un enfoque comercial de la historia urbana. Disneyworld, situado en Orlando (Florida), es probablemente el parque de atracciones más grande del mundo, ya que cubre 2.500 de los 27.400 acres que posee Disney. El parque del Magic Kingdom es el núcleo central y comprende seis secciones principales, tres de las cuales incluyen reconstrucciones a escala reducida: Main Street-U.S.A. (siglo

DEN GAMBLE BY, Aarhus, Dinamarca. Impresión del artista ante esta perfecta reconstrucción de una ciudad medieval de Europa septentrional.

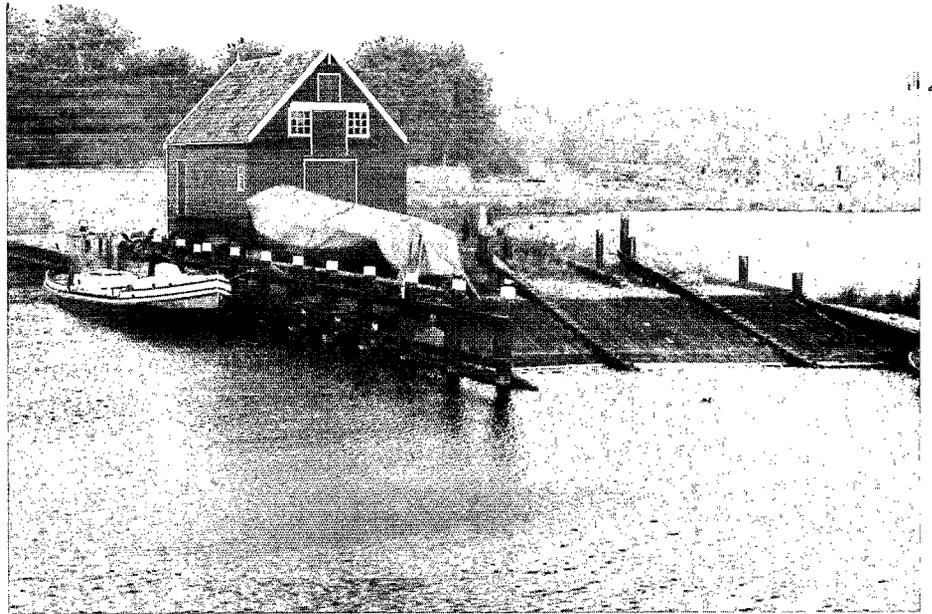


21. La aldea museo de Allaire State Park, en las tierras yermas de New Jersey, posee establos y ofrece la oportunidad de montar a caballo. Probablemente existan otros ejemplos de posibilidades de entretenimientos en los museos al aire libre que no hayan llegado a oídos del autor.

22. Old Sturbridge, Inc., *op. cit.*

23. Como ejemplo de la utilización de las subvenciones públicas para ayudar a las empresas privadas, el estado de New Jersey gestionó la compra y adquirió 4.000 acres circundantes para impedir que fueran edificados. Véase "The Christmas enchantments of Waterloo Village", *House and garden*, vol. 142, n.º 6, diciembre de 1972, p. 32 y 93.

ZUIDERZEEMUSEUM, Enkhuizen, Países Bajos. Astillero naval de la isla de Marken. Es en la actualidad un museo al aire libre. [Foto: Zuiderzeemuseum.]



XIX), Liberty Square (colonial) y Frontierland (el oeste.).

Main Street-U.S.A., al igual que los otros centros, está concebido para consumo comercial. No se ve signo alguno de actividades fabriles, domésticas o de otro tipo. En realidad se trata de historia urbana vista en términos de distrito central de negocios.

No obstante, hasta los más pequeños puestos de venta al menudeo no recuerdan sino remotamente a sus precursores. La vieja pastelería, por ejemplo, en vez de ser un refugio acogedor de las artes culinarias es una especie de dispensario en el que se venden los productos, empaquetados en cajas, de Sara Lee. El almacén general ofrece las populares creaciones de Disney. Y los cafés, restaurantes y puestos de venta de refrescos, cada uno de ellos administrado por especialistas de los alimentos preparados, tienen poco parecido con los comedores públicos de las pequeñas ciudades de antaño.

En la calle, los anacrónicos tranvías, colectivos, autobuses y coches de bomberos llevan a los visitantes de un lado a otro, mientras que el transporte interurbano se efectúa por monorriel, tren y aceras rodantes. Por las noches, el alarde eléctrico de Main Street, con su deslumbrante exhibición de personajes de Disney, acaba con todas las ilusiones de la vieja América. Esta autoadoración de Disney ayuda a promover el negocio que en 1976 pudo declarar un ingreso neto de 75 millones de dólares, casi la mitad de los cuales procedían de la venta de productos.²⁴

En 1976 visitaron Disneyworld 13 millones de personas, aproximadamente el

15 por ciento del total de los visitantes de los museos de historia de los Estados Unidos. A modo de comparación, digamos que el Frilandsmuseet de Copenhague cuenta con 170.000 visitantes anualmente, el Sturbridge Village con 630.000 visitantes y Skansen (Suecia) con 2.300.000.

El contexto urbano

Se ha dicho muy poco sobre el amplio contexto urbano en el que aparecen los museos al aire libre. ¿En qué medida —podemos preguntarnos— se integran los museos en el entramado de las metrópolis modernas? ¿Cuál es su relación con la estructura predominante de los asentamientos contemporáneos? ¿En qué medida ponen en evidencia las raíces históricas de los actuales problemas urbanos, tanto desde el punto de vista social como físico?

En primer lugar, podemos observar que muchas de las restauraciones históricas fueron realizadas despidiendo a inquilinos y dispersando las vecindades existentes. Un buen ejemplo de ello es Williamsburg, en donde sólo permanecen como ocupantes de los valiosos edificios históricos un pequeño número de propietarios privados. En otro ejemplo, se utilizó una suma de 800.000 dólares del presupuesto local y federal de renovación urbana para limpiar una zona de Portsmouth (New Hampshire) con motivo del proyecto de restauración de las riberas de Strawberry.²⁵ En otras palabras, podemos preguntarnos qué sentido tiene destruir la historia urbana al tiempo que tratamos de preservarla.

En segundo lugar, la propia naturaleza del museo como reunión de objetos expuestos supone una especie de separación (al menos física) entre los asentamientos restaurados o reconstruidos y sus inmediaciones contemporáneas. Sin embargo, los museos más populares y de mayor valor educativo se encuentran, por lo general, bien integrados en la vida social del medio urbano que los rodea mediante las diversas actividades mencionadas en la sección anterior. La mayor integración tiene lugar probablemente en los museos regionales característicos de los sistemas de museos planificados de Europa, con sus museos al aire libre de arquitectura regional y sus actividades de investigación etnográfica.²⁶

Estructura y forma

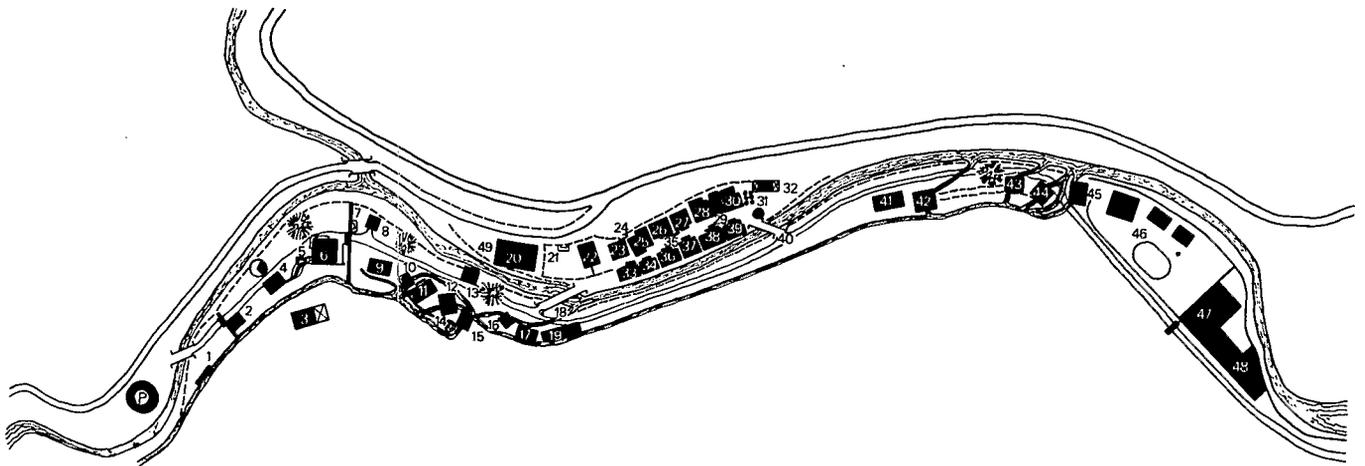
Otra cuestión pendiente es la de en qué grado los museos al aire libre reproducen las estructuras del asentamiento de que se trata, así como la de los diferentes edifi-

24. Walt Disney Productions, *Annual report 1976*, Burbank (California).

25. Nicholas Zook, *Houses of New England open to the public*, Barre, Barre Publishers, 1968.

26. Un enfoque excepcional de la etnografía regional puede hallarse en una región rural de Francia, en la que el museo se integra al lugar de trabajo, comunidades e instituciones. "Las únicas fronteras del museo son las de la comunidad que sirve (...). El museo no debe tener visitantes sino habitantes (...). Por lo tanto, no es función del museo en tanto que tal hacer adquisiciones, pues todo lo que se encuentra dentro de la zona geográfica está ya a su disposición". Las actividades del museo comprenden exposiciones diseminadas por la región, estudios etnográficos, conservación de las marcas o señales importantes, etc. Hughes de Varine-Bohan, "A 'fragmented' museum: the Museum of Man and Industry", *Museum*, vol. XXV, n.º 4, 1973, p. 242-249.

Plano del Parque-Museo Etnográfico de Etar, Gabrovo, Bulgaria. Véase el artículo de Lazar Donkov "Parc-musée ethnographique Etar, Gabrovo", en *Museum*, vol. xxvii, n.º 1, 1976, p. 9-13, donde se reproduce por primera vez este plano.



cios. El desarrollo o crecimiento físico, especialmente entre los pequeños museos de propiedad privada, parece efectuarse de manera bastante espontánea sin que esté guiado por un plan general. Pero incluso si se planea ese desarrollo, existen pocos casos en los que el trazado del museo se haga conscientemente para reproducir con fidelidad la forma física de un asentamiento histórico. Por ejemplo, los edificios de Skansen se encuentran diseminados a lo largo de los sinuosos senderos del museo —rasgo que hace que aparezcan demasiado dispersos para constituir un pueblo y demasiado concentrados para representar las granjas suecas.

Un análisis superficial de los planos de los principales museos al aire libre norteamericanos y europeos indica un predominio de las características del crecimiento *ad hoc* de Skansen. Los conjuntos o complejos de alquerías rurales, que por lo general incluyen una casa y los edificios accesorios, están organizados y emplazados de acuerdo con principios históricamente exactos. Sin embargo, las casas propiamente dichas están diseminadas por el campo, principalmente para permitir un acceso cómodo desde los tortuosos senderos.

A menudo, los grandes museos al aire libre están divididos en pequeños grupos de viviendas, cada uno de los cuales muestra diferentes periodos históricos, o regiones étnicas o geográficas. Ejemplos de ellos podemos verlos en el Museo Noruego del Folklore de Oslo, en el Filandsmuseet de Copenhague y en los museos de Bokirjk (Bélgica), Szentendre (Hungría) e Indian City U.S.A. (Oklahoma).

Los museos europeos, financiados y ad-

ministrados por el estado, suelen seguir una pauta de desarrollo planificado, que es posible merced a una fuente de apoyo relativamente estable, que no está supeditada a los ingresos obtenidos por la venta de billetes de entrada. En Hungría, por ejemplo, se sigue la política de tratar la arquitectura y los monumentos populares "como grupos o complejos, a fin de lograr conexiones orgánicas de los mismos con las formas locales o regionales de asentamiento humano, con las estructuras económicas y productivas y las técnicas artesanales y agrícolas de un determinado periodo."²⁷ Esto requiere un plan general.

En cierta medida, la reproducción de la estructura de un asentamiento humano no es muy idónea para los museos al aire libre que presentan edificios rurales. Después de todo, muchos de estos edificios fueron concebidos como granjas independientes. Pero tendremos que averiguar cuántos de ellos eran estructuras independientes y cuántos formaban parte de asentamientos humanos, aunque fueran asentamientos rurales.

En verdad, hay muchas excepciones a la regla general del desarrollo *ad hoc*, las cuales corresponden aproximadamente a tres modalidades: la forma circular de agrupamiento; la forma lineal; y la forma de centro urbano y plaza central. Otra forma singular, una variación que se adapta y se subordina al medio natural del museo, es la del museo lineal ribereño. Aparentemente, existen pocos ejemplos de cada uno de estos tipos.

La forma circular o de agrupamiento. Probablemente la forma física más antigua de asentamiento humano sea la de vías trans-

versales dentro de un círculo.²⁸ Este modelo se encuentra reproducido en la aldea de la Edad de Hierro reconstruida en Lejre (Dinamarca). El Centro de Investigación Histórico-Arqueológica comprende una serie de estructuras a lo largo de un antiguo camino rodeado de un cercado primitivo. Las estructuras son reproducciones de viviendas indígenas con techo de paja de la época neolítica y cabañas representativas del periodo comprendido entre los años 500 y 400 antes de Cristo. Las casas reconstruidas en el círculo del pueblo se utilizan como parte de una escuela y campamento para jóvenes que aprenden, en la práctica, lo que era vivir en una comunidad prehistórica. En otra parte del museo los estudiantes o acampadores utilizan los talleres artesanos de la época que han sido reconstituidos.²⁹

La forma lineal. Quizás el ejemplo más impresionante de la forma lineal de desarrollo de un museo sea Williamsburg (Virginia), que, en algunos aspectos, es más bien un barrio histórico que un museo al aire libre. Su punto central es Duke of Gloucester Street, una calle de veinticinco metros de ancho que fue construida en el siglo XVII como arteria monumen-

27. Friderika Biró, "The protection of monuments of traditional architecture and open-air ethnographical museums in Hungary", *Museum*, vol. xxiv, n.º 4, 1972, p. 208-217.

28. Robert S. Lopez: "The crossroads within the wall", en Oscar Handlin y John Burchard: *The historian and the city*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1963, p. 27-43.

29. Hans Ole Hansen, "The historical workshop, Denmark: the Lejre Centre", *Museum*, vol. xxvii, n.º 1, 1975, p. 22-28. Otro asentamiento neolítico reconstruido parcialmente se encuentra en Biskopin (Polonia).

tal, con el edificio de gobierno en un extremo (Williamsburg fue la capital del estado de Virginia de 1699 a 1780) y el College of William and Mary en el otro. En el centro se halla situada la plaza del mercado. La mayor parte de los edificios restaurados y reconstruidos se encuentran a lo largo de la Duke of Gloucester Street.³⁰

Otro ejemplo importante de la forma lineal es el de Deerfield (Massachusetts), cuya calle Mayor es un lugar histórico nacional. Alineados a lo largo de la calle hay veinticinco edificios restaurados de los siglos XVII a XX. Otro ejemplo es el de Barstow (California). Y el centro de la comunidad Shaker de Canterbury (New Hampshire) es "una amplia alameda cubierta de hierba".

La forma de centro urbano y plaza central. Probablemente el ejemplo más perfecto de reconstrucción urbana (es decir, de una pequeña ciudad) sea Den Gamle By (la ciudad vieja) de Aarhus (Dinamarca). Abierta en 1909, fue ciertamente la primera de su clase. Está situada en una zona relativamente pequeña de un parque público, cerca del centro de la ciudad de Aarhus. Es única por su densidad relativamente elevada y su cuidadosa reproducción de una ciudad medieval del norte de Europa. La ciudad vieja tiene una plaza principal grande y una plaza pequeña. Hay en ella una calle mayor de forma curvilínea en cuyos edificios se ha dado gran realce a las fachadas para que el visitante reciba una impresión netamente urbana. Todos los edificios fueron traídos de diferentes localidades del país para ser restaurados y emplazados de acuerdo con un plan. Una estrecha corriente de agua, sobre la que se han instalado dos molinos, divide la ciudad.

Otro ejemplo notable de paisaje urbano es el del museo al aire libre de Turku/Abo (Finlandia), en el que cuarenta y nueve edificios de museo conforman todo un barrio de la ciudad. Muchos de los edificios fueron construidos allí mismo en los siglos XVIII y XIX. El barrio escapó del gran incendio de Turku de 1827 y los edificios fueron restaurados posteriormente. En un tiempo el barrio estuvo habitado por artesanos y los edificios se utilizan actualmente en la producción artesanal en pequeña escala.³¹

Otro escenario urbano es el que nos ofrece Linköping (Suecia), en donde setenta edificios de museo dan sobre unas pocas calles de la ciudad. Por último, tenemos también el Viejo Bergen (Gamla

Bergen) en Noruega, donde veintiún edificios forman dos grupos estrechamente unidos.³²

Los museos al aire libre de Aarhus y Bergen poseen plazas de pueblo que les dan una importante dimensión "urbana". En Noruega, la *tun* o antigua plaza de pueblo era el centro de la vida de la comunidad y puede servir para diversos fines, tanto en el paisaje urbano como en el museo al aire libre.

En los Estados Unidos de América, algunos museos al aire libre han preservado las praderas o terrenos comunales de los pueblos de Nueva Inglaterra. En Old Sturbridge Village (Massachusetts) se encuentran en el centro del pueblo y es el lugar donde se celebran, en el verano, diversas actividades culturales al aire libre (entre ellas la presentación de un trovador errante). Sin embargo los cuarenta edificios del pueblo, procedentes de distintas partes de Nueva Inglaterra, se encuentran ampliamente dispersos por el paisaje, ya que la idea rectora de este museo es la vida del campo más que la vida urbana.³³

La pradera del pueblo es el punto central de Greenfield Village, situado en Dearborn (Michigan). La reconstrucción de una comunidad rural de finales del siglo XIX en Stonefield (Wisconsin) se halla centrada en torno a una plaza en la que hay una iglesia, un almacén general y una modesta escuela. Otro museo al aire libre con plazas (Market Square y Merchant's Square), mencionado ya, es el de Williamsburg (Virginia).

Aunque ninguno de los museos al aire libre es lo suficientemente amplio como para que puedan distinguirse los perfiles de un plano oficial urbano tirado a cordel, podemos observar los rudimentos de él en algunos de los de forma lineal y en otros de centro urbano o plaza central. Esto es especialmente cierto en los asentamientos norteamericanos, en donde el sistema de la retícula cuadrículada estaba mucho más extendido que en las viejas ciudades europeas. Una aplicación de la retícula cuadrículada en los Estados Unidos, por ejemplo, podemos verla en las ciudades creadas por los ferrocarriles al avanzar hacia el oeste en el siglo XIX. Las compañías de ferrocarril, que poseían amplios terrenos a lo largo de las carrileras, tenían modelos de anteproyectos basados en la retícula cuadrículada para los nuevos asentamientos humanos que surgían en torno a las estaciones del ferrocarril. Así vemos cómo en Grand Island (Nebraska) se instaló un museo al aire libre según el plano utilizado por la Union Pacific Railroad para las ciudades creadas por ella. El museo, del

que forman parte cuarenta edificios, comprende una estación de ferrocarril junto con un apartadero, algunos edificios reconstruidos y otros traídos de distintos lugares de Nebraska. En el plano se preveían calles de ancho normal que corrían paralelas y perpendiculares a la vía férrea.³⁴

El tipo principal de disposición física adoptada como definitiva por los museos al aire libre es semejante a los establecimientos junto a las corrientes de agua, naturales o artificiales. Uno de los más bellos museos al aire libre de Europa es el de Gabrovo (Bulgaria), que bordea las orillas de un río.³⁵

Los museos de los Países Bajos irrumpen a menudo en canales y vías fluviales que, de otro modo, podrían ser calles. Entre ellos merecen mencionarse los siguientes: el asentamiento urbano de Enkhuiszen, que está lleno de canales, el museo de Zaandam, que se extiende a las orillas de un río, y el museo de Arnhem, el primero y más conocido de los museos al aire libre de los Países Bajos.³⁶ La de Mystic Seaport (Connecticut) es una de las más conocidas restauraciones de América del Norte. Muchos de los museos de Europa y de América del Norte que poseen molinos accionados por energía hidráulica se hallan naturalmente emplazados junto a corrientes de agua; por lo general, sin embargo, el curso de agua no configura ni determina claramente la estructura urbana como en los ejemplos que acabamos de mencionar.³⁷

[Traducido del inglés]

30. The Colonial Williamsburg Foundation, *Colonial Williamsburg: official guidebook*, Williamsburg (Virginia), 1970.

31. Riitta Heinonen e Irja Sahlberg, "Regional and local museums of the history of the Finnish culture", *Museum*, vol. XII, n.º 1, p. 40-59.

32. Zippelius, *op. cit.*, p. 155-156 y 255-257.

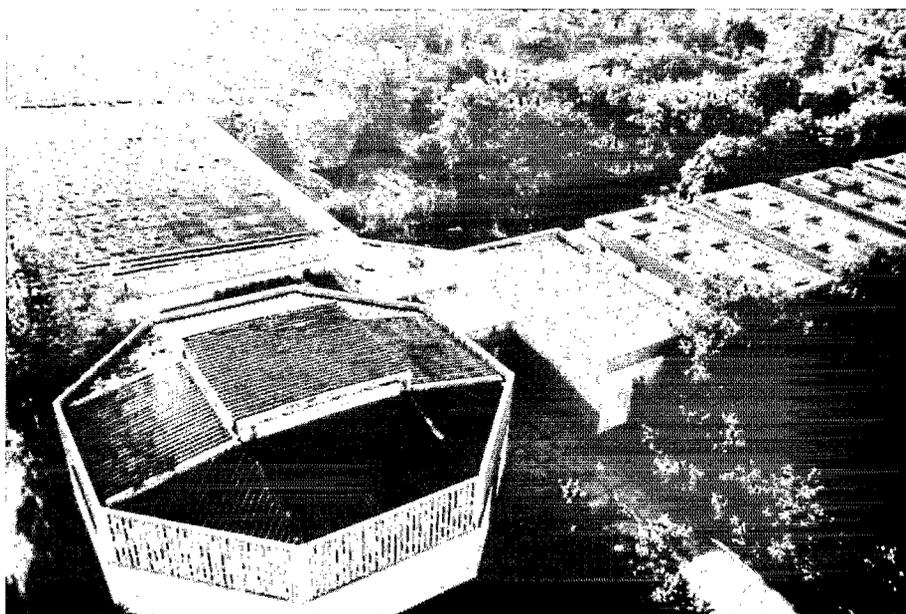
33. Old Sturbridge, Inc, *An accounting of the year ending January 29, 1977*, Sturbridge (Mass.), 1977.

34. *Ibidem*, p. 65.

35. Lazar Konkov, "Etar Ethnographical Park-Museum at Gabrovo, Bulgaria", *Museum*, vol. XXVIII, n.º 1, 1976, p. 9-13.

36. A. J. Kempers, "Regional Ethnography Museum", *Museum*, vol. XV, n.º 2, 1962, p. 117-119.

37. Una excepción es, por ejemplo, la del Museo de Hagen (República Federal de Alemania). Hay allí una fábrica de papel en la confluencia de dos arroyos; los arroyos estancados dan forma al museo. Zippelius, *op. cit.*, p. 7-75.



Vista aérea del Museo Nacional y Galería de Arte Gaborone (NMAG).

[Foto: NMAG.]

En Botswana: un puente sobre el foso de la ignorancia

Como la mayoría de los museos de los países en desarrollo, el Museo Nacional y Galería de Arte de Botswana es una institución urbana. Situado en la capital, Gaborone, la distancia lo hace inaccesible para la gran mayoría de la población. Y, sin embargo, es la población rural de Botswana la que tiene más necesidad del estímulo intelectual que proporciona el museo.

En un país como el nuestro, no tiene sentido un museo que sea un mero depósito de artefactos que la mayoría de la población no podrá ver nunca. Las distancias entre la capital y las aldeas son tan grandes y la densidad de población de nuestro país es tan baja que el problema no se resolvería construyendo museos pequeños en las poblaciones principales (suponiendo que existieran los recursos para hacerlo). Hay que tener en cuenta que muchas aldeas se encuentran a gran distancia de las poblaciones principales y que los medios de transporte entre las comunidades rurales son insuficientes. Cada comunidad existe en un pequeño "mundo" propio, separada de los centros urbanos y de otras comunidades rurales.

Era necesario, pues, que alguien hiciera algo en alguna parte para superar esta barrera de desconocimiento. El Museo Nacional y Galería de Arte de Botswana trata de hacerlo yendo al encuentro del pueblo. Si la palabra "museo" no es propia de Botswana, la idea de conservar los restos del pasado está, por el contrario, íntimamente arraigada en nuestra cultura. Al dirigirse a las zonas rurales, el museo se apoya en esas tradiciones y acrecienta el interés de la población por su medio ambiente y su patrimonio cultural.

Nuestro boletín de noticias para el mundo rural

Para facilitar sus objetivos, el museo publica el boletín *La voz de la cebrá*. La cebrá es el emblema del museo. *La voz de la cebrá* es objeto de una amplia distribución y se envía a particulares y funcionarios, escuelas, clínicas y centros tribales de todo el país; expone las actividades del museo e informa sobre los acontecimientos culturales y oficiales de importancia que tienen lugar en Gaborone y otros centros.

Tarisayi Weston Madondo

Nació en Zimbabwe en 1945. Hizo sus estudios en ese país. De 1965 a 1969 enseñó ciencias, matemáticas e historia en un establecimiento secundario. Llega a Botswana en enero de 1970 y enseña las mismas materias hasta el año 1974, cuando parte para Londres con el fin de preparar una licencia de ciencias y economía aplicada, y una maestría de economía.

De regreso a Botswana, enseña economía durante dos años en la Universidad de Botswana. Simultáneamente, organiza un museo móvil destinado a las regiones rurales. Sus estudios de economía del desarrollo le ayudan a tomar conciencia de los problemas del subdesarrollo en los sectores rurales de los países menos desarrollados. Abandona la universidad y decide ponerse al servicio de la población rural utilizando el museo como instrumento de acción.

Pitse ya Naga: el autor saluda a los maestros antes de comenzar un día de actividades.
[Foto: NMAG.]



Una de las funciones importantes del boletín de noticias consiste en promover la obra de los artistas que viven y trabajan en Botswana, por esta razón se les encarga la portada de la revista y se reseñan sus actividades. La sección "El mundo del arte" contiene comentarios e informaciones sobre las exposiciones temporales del museo, así como artículos sobre arte destinados a orientar en sus primeros pasos a quienes tienen aficiones artísticas.

El editorial procura dar a conocer los objetivos del museo. Por ejemplo, en el número de mayo de 1981 examinamos el papel que cumple el museo en la eliminación del tribalismo y la construcción de la unidad nacional. He aquí una cita:

Botswana, país joven en desarrollo, procura construir una Nación sin "naciones pequeñas", es decir sin "tribalismos" (a falta de otra palabra mejor). Botswana no se propone destruir las tribus, ni siquiera algunas de ellas, como intentaron hacer ciertos gobiernos de Africa y otros continentes. Nuestro país trata de suprimir el concepto de "tribalismo" y todo lo que representa, y reemplazarlo por el concepto de "nacionalismo", lo que habrá de lograrse cuando todas las mujeres y todos los hombres de Botswana sepan y acepten que, aun cuando pertenezcan a un grupo étnico más o menos grande, son, ante todo y por encima de todo, ciudadanos de Botswana.

La tribu se enorgullece, con razón, de sus logros culturales. Pero si ignora los logros culturales de otras tribus, tenderá a despreciarlas y a sentirse superior a ellas. No podrá instaurarse el respeto cultural entre todas las tribus hasta que cada una de éstas conozca los logros culturales de las demás. El respeto cultural suscita una actitud de intercambio y el deseo de aprender de los demás. Cuando las tribus empiecen a aprender de la cultura de las demás, se habrán establecido sólidamente los cimientos de la nacionalidad. A esa tarea contribuye el museo mediante la difusión de las diferentes culturas de Botswana.

Muchas naciones del mundo enriquecieron su cultura adoptando lo que les convenía de otras culturas. Los grupos étnicos de Botswana deberían hacer lo mismo; y podrían hacerlo

porque cada grupo tiene mucho que aprender de los demás. En cierto sentido, el museo presenta el país a sus diferentes integrantes y de ese modo procura integrarlos con sus diferentes raíces culturales. En su modesta escala, el museo contribuirá a construir una nación a partir de pequeñas "naciones" y ello redundará en beneficio de todos los ciudadanos de Botswana.

El boletín constituye pues una tribuna para que aquellos que se interesan por la cultura y los museos puedan dar a conocer y debatir sus ideas sobre la cuestión, ayudándonos a crear un museo del pueblo, un museo nacional.

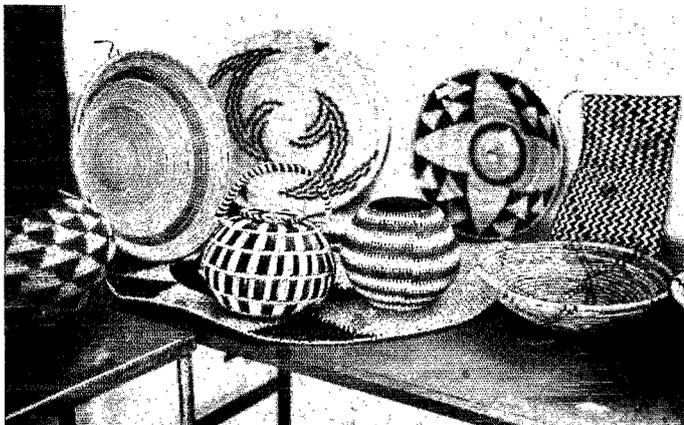
La cebra sobre ruedas

El servicio móvil de educación del museo procura ampliar los horizontes de cada una de las poblaciones rurales de Botswana, al darles a conocer las culturas de las demás poblaciones del país. Las educadoras además acerca del medio ambiente y su conservación. En la actualidad, el museo móvil recorre las zonas rurales de Botswana visitando escuelas y aldeas, presentando exposiciones, películas y conferencias destinadas a las escuelas primarias. Las exposiciones están conformadas con objetos etnográficos representativos de las diferentes regiones de Botswana. Las películas tratan temas variados como los habitantes de Botswana, al clima y la vida natural. Las conferencias han sido reunidas en una serie (*Pitse ya Naga*) y se refieren a la historia cultural de los grupos étnicos de Botswana, al agua, las precipitaciones pluviales, y la adaptación animal y vegetal al medio ambiente seco.

La serie de conferencias y el servicio móvil de educación del museo han logrado gran éxito, como lo atestiguan las declaraciones de los maestros y del público. A decir verdad, el éxito se ha convertido en nuestro problema principal, pues no alcanzamos a satisfacer la demanda. Estamos ampliando el servicio para disponer

Muestras del museo móvil: la hermosa cestería de Botswana.
[Foto: NMAG.]

Exposiciones etnográficas.
[Foto: NMAG.]



La maestra presenta la exposición a sus alumnos.

[Foto: NMAG.]



Danza tradicional en el museo.

[Foto: NMAG.]



de por lo menos cuatro vehículos en vez de uno y poder de ese modo visitar cada aldea y cada escuela una vez al año.

Comentarios de los maestros

Son tan numerosos los comentarios recibidos de los maestros, que hemos abierto un fichero para clasificarlos (véase el cuadro). Cabe considerar ahora cómo lograr que los alumnos obtengan el máximo beneficio de las visitas *Pitse ya Naga*. En este punto, toca al maestro organizar actividades complementarias intensivas para que fructifique en la mente de los niños la semilla sembrada por *Pitse ya Naga*. Citaré a continuación algunas actividades complementarias sugeridas por L. Gasebonwe, docente de la escuela primaria de Toteng en Maun:

Composición: se invita a los alumnos a poner por escrito lo que han aprendido durante el curso.

Poesía: se invita a los alumnos a escribir poemas sobre lo que les ha sugerido *Pitse ya Naga*.

Conferencias organizadas: cada alumno se encargará de pronunciar ante sus compañeros una conferencia sobre una tribu (los basarwa, los bayei, etc.).

Artes plásticas: se invita a los niños a hacer dibujos libres sobre lo que han visto y les ha gustado y a comentar luego sus dibujos por escrito; pueden contar una historia en imágenes (por ejemplo, la película sobre la caza de la jirafa por los basarwa).

Dramatización: se puede dividir a los niños en grupos para que representen la vida de las diferentes tribus: unos serán los bayei, otros los baherero, etc.

Teniendo en cuenta estas reacciones de aliento y el interés que tiene nuestro país en conservar el frágil medio natural y el patrimonio cultural, estimamos que el mensaje del museo debe llegar a los habitantes de todos los rincones del país. Mientras haya un camino por el que pueda pasar la "cebra sobre ruedas", el Museo Nacional y Galería de Arte cruzará las selvas y los desiertos de Botswana para llegar hasta las aldeas y los poblados dispersos. *La voz de la cebra* tardará semanas en llegar a las aldeas más retiradas, pero lo importante es que llegue, porque su mensaje no se atenúa con el tiempo o la distancia.

Lo útil... y lo agradable.

[Foto: NMAG.]

¡Qué calor hacía en el cine!

[Foto: NMAG.]

[Traducido del inglés]

Los alumnos transportan con regocijo los objetos del museo.

[Foto: NMAG.]



Programa típico de una jornada del museo móvil

La unidad móvil del museo está destinada a la escuela en su totalidad, de modo que cuando llega se interrumpen las clases durante los dos días de la visita y por la noche se proyectan películas para toda la comunidad.

8:15— 9:30	Conferencia: "La gente de Botswana"
9:30— 9:45	Descanso
9:45—11:00	Presentación de los objetos de museo
11:00—11:10	Descanso
11:10—11:40	Refrigerio
11:40—13:00	Película: <i>Los cazadores</i>
13:00—14:00	Almuerzo
14:00—15:00	Conferencia: "El agua y la lluvia en Botswana"
15:00—15:30	Discusión sobre todas las conferencias
15:30—16:30	Películas: <i>El ciclo del agua, El desierto y Melones amargos</i>

Antes de las visitas, la escuela recibe las siguientes instrucciones:

1. El día antes de la llegada de *Pitse ya Naga*, por la tarde, hay que despejar dos aulas. En el aula A se colocarán los pupitres contra las paredes. En el aula B se pondrá un número de sillas igual al número total de alumnos de 4.º y 5.º ó 6.º y 7.º grados.
2. Las visitas de los alumnos de 1.º, 2.º y 3.º grados a las exposiciones de museo que se dispondrán en el aula A, se deben organizar por separado.
3. Es conveniente que todos los maestros, incluso los de los grados 1.º, 2.º y 3.º, asistan a la primera conferencia ("La gente de Botswana"). Los maestros de 4.º, 5.º, 6.º y 7.º grado están invitados a asistir con sus alumnos a todas las actividades de *Pitse ya Naga*.
4. Se invita a todos los maestros y, en especial, los de los grados 4.º a 7.º, a participar en las actividades de *Pitse ya Naga* considerándolas con toda la seriedad que merecen. Se prevé organizar más tarde los concursos *Pitse ya Naga* con la participación de las escuelas y la distribución de premios y/o certificados.

El punto de vista de los docentes

No resulta fácil revivir las tendencias culturales de un país cuando se ignora el modo de vida de las diferentes tribus. No tenía idea de los valores culturales de los basarwa, no porque los despreciara sino porque no había tenido ocasión de conocerlos. Pitse ya Naga ha ampliado mi conocimiento de Botswana.

Me parece importante que los estudios sociales que se efectúan a nivel de la escuela primaria tengan una orientación cultural.

Lo más interesante de las conferencias Pitse ya Naga es que se refieren a Botswana en forma detallada y lógica. El interés se acrecienta cuando se encuentran referencias a la propia tribu, cuando se habla de caza a una familia de cazadores. Entonces el tema se vuelve fascinante.

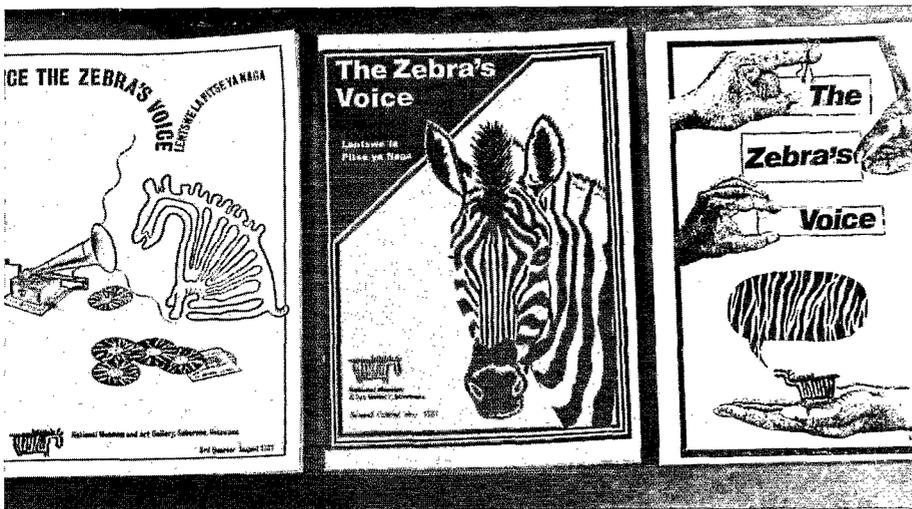
Las películas juegan el papel de los medios visuales. Para los niños, las imágenes resultan más expresivas que las palabras. Por ello nuestros alumnos mantuvieron viva su atención durante todo el día.

Las conferencias resultaron de gran utilidad para los alumnos porque fueron amenas e interesantes e iban acompañadas de medios auxiliares como películas, mapas y objetos de museo. Los alumnos participaron plenamente en las lecciones.

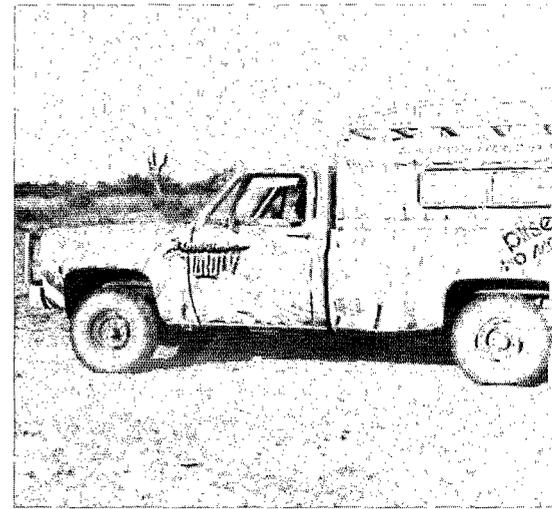
Las conferencias también fueron muy útiles para mí porque los alumnos vivieron una situación bien integrada. Durante ellas se plantearon temas de historia, geografía, ciencias, etc., así como cuestiones sociales. Los alumnos comprendieron la forma de vida de ciertos grupos de Botswana, la posición social que se les debe reconocer y las aptitudes que cada uno de ellos posee.

El uso de auxiliares didácticos ha sido un acicate para nuestra actividad docente. Por nuestra parte, tenemos que proporcionar a los niños estímulos didácticos. En relación con las clases VI y VII, tenemos el proyecto de plantear como actividades complementarias la preparación de un proyecto de museo o una visita de Pitse ya Naga a nuestra escuela. Los trabajos de cestería bayei, bambukushu, basarwa, etc. que hemos reunido, ilustran el empleo de materiales locales y la originalidad de los diseños.

N. Pitse,
director de la Escuela
Ramagotsi, Morwa.



Portadas de los tres primeros números de *La voz de la cebra*.
[Foto: NMAG.]



¿Perdido? No, siempre de viaje hacia una lejana escuela de villorrio.
[Foto: NMAG.]

La visita de Pitse ya Naga a nuestra escuela ha sido de un gran valor educativo y de especial importancia para toda la escuela, sobre todo para mi clase, ya que los alumnos de la clase A adquirieron muchos conocimientos sobre las diversas tribus de Botswana que no hablan dialectos del setswana sino lenguas completamente diferentes (baberero, basarwa), y otras que, siendo Botswana, no hablan setswana.

En su visita, Sr. Encargado de Educación, proporcionó usted a los alumnos información directa sobre los diversos temas tratados, y algunos de los conocimientos así adquiridos serán de utilidad a los alumnos durante los próximos exámenes de fin de estudios primarios.

Las películas proyectadas fueron de gran ayuda para esclarecer y asimilar el contenido de las lecciones, ya que las imágenes guardaban relación con las lecciones orales. Los alumnos siguen pensando en las cosas que usted les enseñó, y espero que esos conocimientos lleguen a adquirir un carácter indeleble. Las obras de arte y artesanía que se expusieron eran sumamente interesantes, incluso sobresalientes, y gustaron mucho a nuestros alumnos.

Desde el punto de vista profesional, aprendí muchísimo de usted, sobre todo en lo que se refiere a la táctica de la enseñanza, la manera de enfocar la lección, su ritmo, su recapitulación, así como el resumen en la pizarra. Todo ello ha constituido para mí una lección imborrable.

Muchas gracias.

J. Makwasa,
Escuela del Oeste
de Thamaga, Thamaga.

Los niños mostraron gran interés por los objetos del Museo, por ejemplo los cuencos de madera, el bache setswana, el falo ditlaltana, los trajes y armas basarwa, todos los cuales representaban de manera vívida los antecedentes históricos del país. También interesaron los huevos de avestruz y las diversas maneras de decorar los trajes tradicionales basarwa.

Las técnicas didácticas del Sr. Madondo son extraordinarias. Cabe mencionar las recapitulaciones constantes durante la exposición, la presentación de mapas, los resúmenes breves y la presentación de trajes basarwa a cargo de las alumnas. Pitse ya Naga ha sido un éxito

fulgurante desde el primer momento hasta el último y no debe sorprender que los niños pidan nuevas visitas.

Su visita ha tenido un éxito arrollador. Por favor, que se repita en el futuro!

L. Mfazi,
director de la Escuela
Raditladi, Bokaa.

La serie de conferencias Pitse ya Naga me ha causado una gran impresión, pues contiene todos los detalles que un maestro necesita para enseñar a los niños. Quiero referirme en especial a la lección sobre el ciclo del agua en Botswana y a la clase de historia. Debe ser muy agradable enseñar de ese modo acerca de una mujer monbukushu, sus trajes, sus pelucas tradicionales y su casa. Debido a que los habitantes de la región meridional de Botswana no hemos visitado el norte, tenemos dificultades para presentar estos detalles en forma tan didáctica.

Por el contrario, Pitse ya Naga posee todos los elementos y equipos necesarios.

El personal del Museo y Galería de Arte debe seguir llevando a cabo esta maravillosa tarea y continuar con esta serie de conferencias.

Muchas gracias.

P. E. N. Makati,
Escuela Mokgosi III,
Ramotswa.

TRIBUNA LIBRE



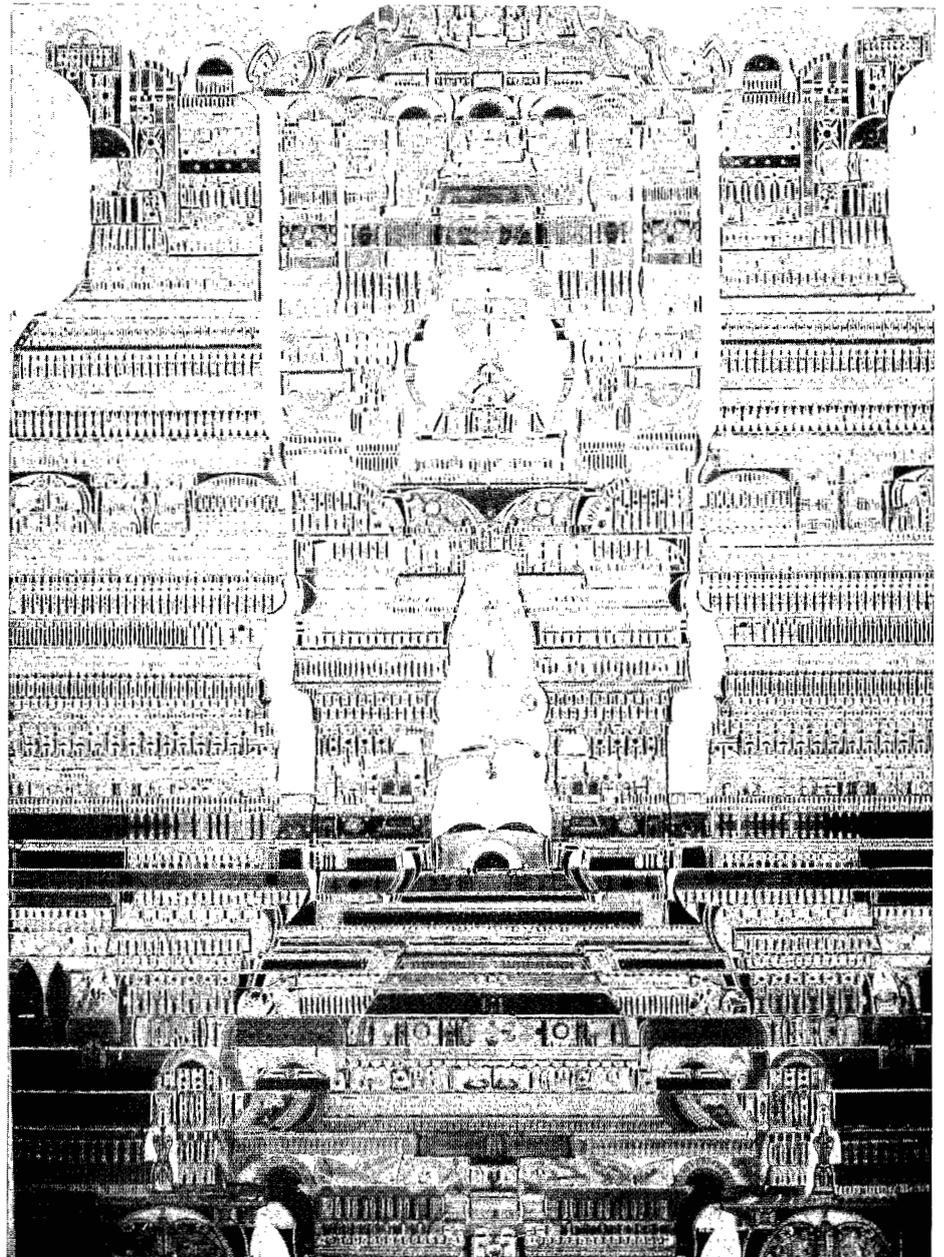
Michel Thévoz

Nació en 1936. Llevó a cabo estudios en Lausana y en París que dieron por resultado un doctorado en historia del arte y un diploma de la École du Louvre. Ha sido docente, músico de jazz, conservador en el Museo de Bellas Artes de Lausana (1968-1978), secretario general del Centro Internacional de la Tapicería Antigua y Moderna. En la actualidad es conservador de la Colección de Arte Bruto de Lausana y profesor de historia del arte en la Universidad de Lausana. Ha publicado *Louis Soutter ou l'écriture du désir* (Lausana, L'Age d'Homme, 1974), *L'art brut* (Skira, Ginebra, 1975, reimpreso en 1980), *El catálogo crítico de la obra de Louis Soutter* (L'Age d'Homme, 1976), *Le langage de la rupture* (Presses Universitaires de France, 1978) y *L'Académie et ses fantasmes* (Éd. de Mínuit, 1980).

La Colección de Arte Bruto de Lausana

Museum me había pedido que presentara la colección de arte bruto en su número sobre los museos y los minusválidos (vol. XXXIII, n.º 3, 1981). No obstante, quise realizar esta presentación en otro contexto, para no agravar un malentendido, que aprovecho además para disipar. Los autores de arte bruto suelen ser tráfugos de la sociedad, solitarios, anarquistas, marginados de todo tipo, cuya independencia de espíritu ha condenado a veces a la detención penal o al confinamiento psiquiátrico. En todo caso, se trata de una desviación social o mental que se expresa de una forma artísticamente creadora y sobre la cual cualquiera podrá emitir el juicio que desee, positivo o negativo. Pero sería abusivo, a mi entender, dar a este juicio de valor la forma pseudo-científica de un diagnóstico médico.

Por ejemplo, André Malraux reprodujo en sus libros algunas obras a las que atribuía, con razón, grandes cualidades artísticas, pero que designó de una manera anónima, infamante o condescendiente, como "dibujos de locos" u "obras de débiles mentales". Los pocos dibujos que conocemos del mismo Malraux nos demuestran que, si bien fue un gran escritor, como dibujante, en cambio, era malo. ¿Por qué, entonces, calificamos de atrasado a un adulto capaz de realizar dibujos, pinturas o esculturas, aunque incapaz de leer o de contar, mientras un individuo dotado para la expresión verbal, pero inepto en la expresión plástica, puede esperar recibir los honores más grandes? ¿Por qué no podría ser éste el atrasado? Esta apreciación depende de una arbitrariedad cultural que la Colección de Arte Bruto pone en evidencia y, tal vez, en tela de juicio. Por lo tanto, habría que considerar que estos marginados y rebeldes, que son los autores del arte bruto, habrían escapado, por una u otra razón, al encauzamiento educativo y al sistema cultural de desarrollo selectivo, pudiendo así preservar y ampliar algunas facultades "salvajes" no reconocidas socialmente y que estamos, recién ahora, empezando a percibir.



Por cierto, nadie escapa al condicionamiento cultural. Pero éste puede ejercerse de manera más o menos fuerte sobre individuos más o menos rebeldes. Es esta oposición, justamente, la que distingue al arte bruto del arte culto. Hagamos, para simplificar, el retrato tipo del artista tradicionalmente consagrado por los museos: será un individuo de sexo masculino, de origen burgués, que precozmente manifestó aptitudes que han justificado su formación artística. Los autores de arte bruto, en cambio, provienen de los medios más humildes; las mujeres, en todo caso, ocupan en él un lugar tan importante como el de los hombres; la mayoría comenzó su obra después de cumplir cincuenta años, la edad en la que ya no hay nada que perder y en la que las influencias ya no importan. En resumen, los datos se invierten y el arte bruto puede ser considerado, en este sentido, como la recuperación de todo lo culturalmente reprimido.

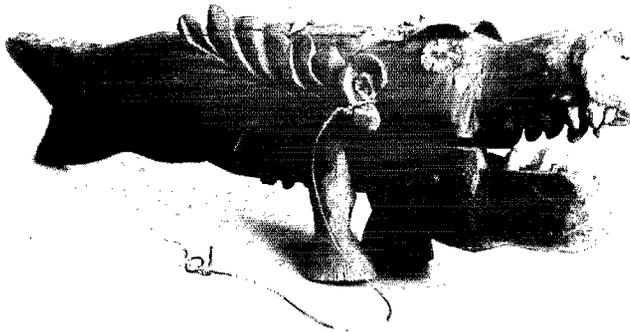
Por lo tanto cabe considerar a la Colección de Arte Bruto como una especie de "antimu-

seo", consagrado a la celebración de todo lo que ha sido excluido tradicionalmente del campo cultural. Viejos, mujeres, pobres, originales con fama de locos, se han obstinado en producir para sí mismos (o para un público imaginario que se han inventado), fuera de todo circuito comercial y de toda consideración de prestigio, con altiva indiferencia hacia todo lo que se ha hecho antes que ellos o los dictados de la moda, trabajos que responden directamente por su técnica, tema y procedimiento de figuración a un auténtico impulso creador. Es así como el pintor Jean Dubuffet definió el arte bruto.

Ahora bien, no hay duda alguna que el sistema de bellas artes (escuelas de arte, galerías, museos, círculos de aficionados y de especialistas) no ofrece una estructura que pueda acoger esta creación ilegítima. Desde el punto de vista social, debemos incluso reconocer que el sistema de bellas artes funciona por la intimidación y la disuasión, más que por el estímulo; a tal punto, que los individuos procedentes de

los medios más humildes, acostumbrados a considerar el arte como una actividad culta y para iniciados, totalmente fuera de su alcance, se sienten generalmente confusos por su propio impulso de crear obras tan ajenas a lo que su medio espera de ellos. Es por esto que los que denominamos autores de arte bruto suelen encontrar un camino para no tener que legitimar su producción ante instancias hacia las cuales les han inculcado respeto. Si es preciso, invocan un pretexto totalmente ajeno al arte, pretendiendo realizar sólo caricaturas, juguetes, mensajes cifrados, o librarse a un pasatiempo sin pretensiones. También sucede que se finjan falsificadores y nieguen rotundamente ser los autores de sus obras, que simulan haber encontrado por casualidad. Incluso, en ciertos casos, se refugian en la situación de locos a quienes se ha condenado, para salvar así su responsabilidad y expresarse con toda licencia.

De la misma forma, indudablemente, se explica la frecuencia de casos de espiritismo. Se trata, en efecto, de una especie de coartada



Auguste Forestier, *Monstruo alado con cola de pez*, 70 cm.

[Foto: Colección de Arte Bruto, Lausana.]



Johann Hauser, *Joven vestida de amarillo*, lápices de colores y pastel sobre papel blanco. 44 x 30 cm.

[Foto: Colección de Arte Bruto, Lausana.]

Augustin Lesage, *Composición simbólica acerca del mundo espiritual*, óleo sobre tela, 158,5 x 177 cm.

[Foto: Colección de Arte Bruto, Lausana.]

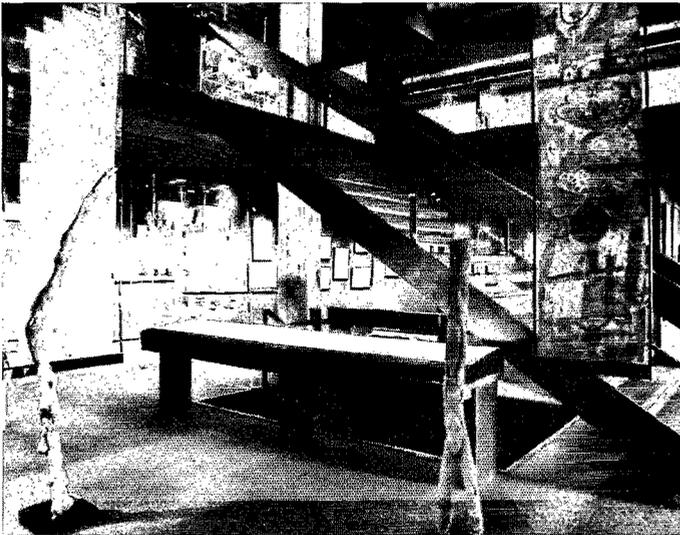
más o menos consciente. La doctrina espiritista ofrece a algunos autores de arte bruto una explicación cómoda, permitiéndoles atribuir a difuntos y aparecidos la responsabilidad de sus dibujos o escritos. Si Augustin Lesage, un minero subterráneo que vivió en el Pas-de-Calais a principios de siglo, hubiera dejado la mina a los treinta y cinco años, declarando que quería comenzar una carrera de pintor, él, que nunca había tocado un pincel ni visitado un museo, hubiera sido tomado por loco y quizás internado. En cambio, la mediumnidad espiritista le sirvió de justificativo totalmente plausible para su medio. ¡Cuán socialmente intimidatoria debe ser la instancia cultural, para que una intervención sobrenatural se considere más probable que una vocación artística en un obrero que siente deseos de pintar!

Desde 1945, Jean Dubuffet se interesó en la producción de medios tradicionalmente excluidos del campo artístico y liberados de las normas culturales y de las tendencias de la moda. Fue relativamente secundado en sus investigaciones por la Compañía de Arte Bruto,

que había fundado con André Breton, Jean Paulhan y Michel Tapié, entre otros. Reunió una colección considerable (unos 5000 objetos), conservados hasta 1975 en un edificio en París, una selección de la cual fue presentada, en 1967, en el Museo de Arte Decorativo de esa ciudad. Aunque, en un principio, el público no tenía acceso a ella, la colección ejerció una fascinación creciente. Preocupado de asegurarle un carácter público y definitivo, Dubuffet la donó, en 1971, a la ciudad de Lausana. Al preguntársele las razones de esta elección, declaró: "Lo hice por amistad. Estuve vinculado por una cálida amistad con Paul Budry, Charles-Albert Cingria y Auberjonois. Inicié mis búsquedas en 1945, en el hospital psiquiátrico de la Waldau, en Berna, donde había estado Wölffi, y en Ginebra, donde vi las colecciones de dibujos de los enfermos del profesor Ladame. También fue en Lausana donde conocí a Aloïse. El hecho es que, en mis investigaciones, encontré más ayuda y comprensión en Suiza, en particular, entre los médicos, que en cualquier otra parte."

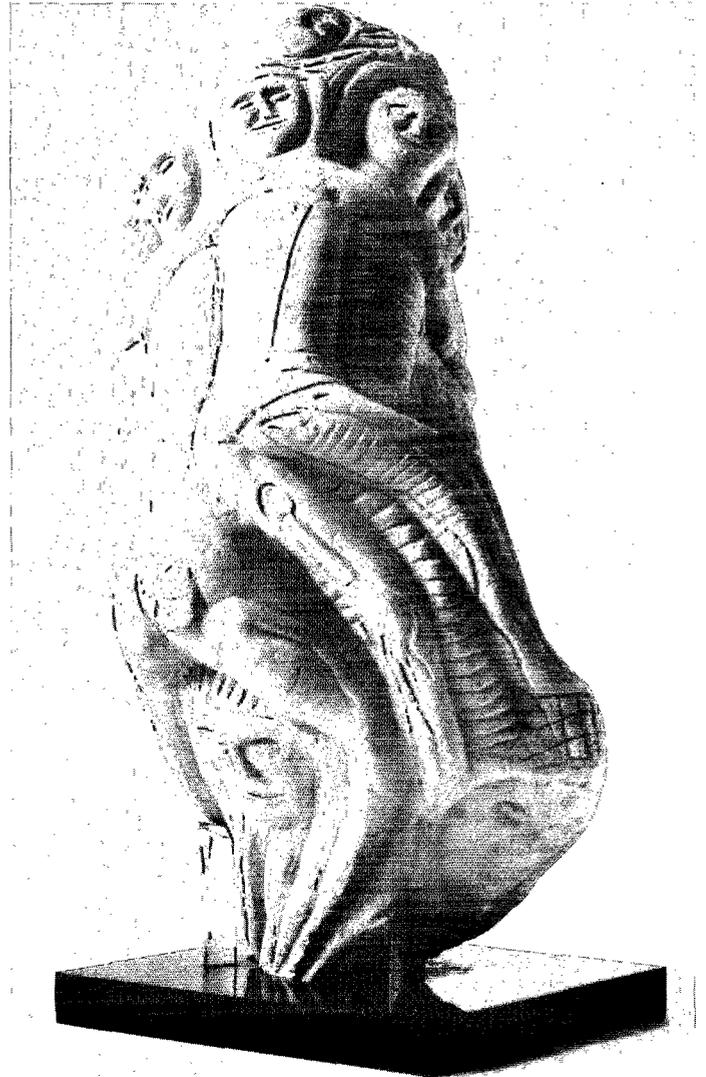
Por eso, desde 1976, la Colección de Arte Bruto está instalada en Lausana, abierta al público. Ocupa los cuatro pisos del Château Beaulieu, una residencia del siglo XVIII, que cuenta con una sala reservada para exposiciones temporarias. Las investigaciones continúan y la colección sigue expandiéndose. Sin duda, podemos preguntarnos por su futuro: ¿los mecanismos de normalización y condicionamiento de los espíritus (grandes medios de información, la medicalización de la desviación, las presiones sociales de toda naturaleza) se perfeccionarán hasta tal punto que neutralizarán toda resistencia y toda manifestación de verdadera originalidad? Es justamente ésa la pregunta crucial que nos plantea, a modo de desafío, la Colección de Arte Bruto.

[Traducido del francés.]



Colección de Arte Bruto, Lausana. Sala de exposición.

[Foto: Jean-Jacques Laeser, Lausana.]



Filippo Bentivegna, *Parejas abrazadas*, piedra calcárea, altura 48 cm.

[Foto: Colección de Arte Bruto, Lausana.]

RETORNO Y RESTITUCIÓN DE LOS BIENES CULTURALES

Un ejemplo: el Instituto Wellcome restituye bienes culturales a la República Árabe del Yemen

La manera particularmente intransigente como ciertos países reivindican la propiedad de varios objetos nos hace, en cierto modo, perder de vista el valor intrínseco que poseen los objetos en cuestión como riquezas de museo. Al parecer, algunos gobiernos consideran que los objetos que tienen una importancia o una aplicación culturales cualesquiera pueden emplearse en un juego de competitividad política sin tener prácticamente en cuenta su seguridad, ni su sentido, ni la necesidad que hay de ponerlos al servicio de la humanidad entera.

En algunos casos existen, no obstante, razones académicas y culturales de peso para que los museos se inclinen por la opción de la devolución o la restitución. Dichas razones están contenidas en parte en el texto de la declaración publicada en 1972 por la Comisión Permanente de Museos y Galerías de Arte, en consulta con la Academia Británica, el Museo Británico y la Asociación de Museos. En dicha declaración figura una frase en la que los signatarios "reconocen la importancia, en el estudio científico y en el intercambio de bienes arqueológicos y culturales, de la confianza y la ayuda mutua entre los países interesados y harán cuanto esté a su alcance para fomentarla". Esta declaración aborda tímidamente el tema de la devolución y la restitución, pero parece destacar la importancia de la "confianza y ayuda mutua entre países" como premisa necesaria para el intercambio de bienes arqueológicos y culturales. Lógicamente, numerosos museos británicos consideran que exhibir e interpretar el objeto lejos de su primitivo medio cultural es compensado

sobradamente por el hecho de haberse interesado durante muchos años en la propiedad cultural, en la importancia de sus estudios, en la accesibilidad al público y adecuación de sus instalaciones, así como en el contexto cultural adoptado (o forzado). Esta opinión es defendible. Hace hincapié en la importancia de que el país "solicitante" se gane la confianza del museo que alberga los bienes que reclama.

En el reciente caso de devolución de antigüedades del sur de Arabia, los administradores de la colección Wellcome basaron su decisión en estrictas razones académicas y culturales. Es de esperar que su ejemplo pueda fortalecer en alguna medida la cooperación internacional entre museos y demostrar que es la confianza y no el apasionamiento lo que contribuye a facilitar intercambios provechosos.

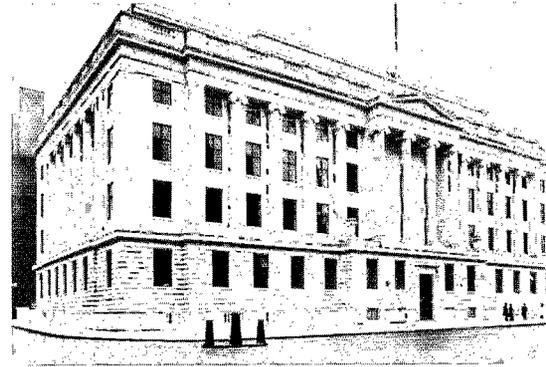
Las colecciones del museo

En 1977, los administradores del Instituto Wellcome decidieron depositar la principal colección de su museo, en calidad de préstamo permanente, en el Museo de Ciencias. Previamente habían llegado a la conclusión de que sus recursos eran insuficientes para aprovechar al máximo la biblioteca y el museo. En consecuencia, dichos recursos se dedicarían exclusivamente en el futuro al estudio de la historia de la medicina, basándose para ello en la biblioteca del Instituto Wellcome. El material no médico se distribuyó entre los museos arqueológicos, antropológicos y otros del Reino Unido.

Entre las restantes colecciones no médicas figuraban noventa y tres relieves

Richard de Peyer

Nació en 1954 en Luxemburgo, pero desde 1957 reside en el Reino Unido. Licencia de historia de la Universidad de Kent en 1976. Diploma de la Museum Association en 1981. Se ocupa, desde 1978, del traslado de la colección Wellcome y en especial de las notables piezas de arqueología clásica que contiene.



El edificio Wellcome, construido en 1932 como Instituto de Investigaciones Wellcome para albergar las colecciones del museo y realizar investigaciones históricas y científicas sobre las mismas.

[Foto: Instituto Wellcome.]

precedentes de Arabia, con pinturas y textos en alabastro y caliza, según constaba adecuadamente en los archivos. La adquisición, efectuada en febrero de 1931, tuvo lugar en una casa de ventas de Londres por 40 libras esterlinas. Si bien por entonces se atribuyeron a la cultura himyarí, nunca se habían mostrado en las exposiciones celebradas en el Museo Wellcome.

El profesor A. F. L. Beeston de la Universidad de Oxford procedió a identificar las piezas, descubriendo que sólo un pequeño número de las mismas eran antiguas. Entre éstas se encontraban una breve inscripción finamente grabada con caracteres qatabanios, placa de alabastro bellamente tallada que representa una diosa sentada, y una hermosa placa de alabastro fragmentaria e incompleta con una ins-

cripción himyarí de catorce líneas. Entre las demás piezas había alguna de dudosa antigüedad y ochenta y ocho pastiches realizados, casi con toda seguridad, en fechas recientes.

La importancia de la inscripción himyarí es considerable; el profesor Beeston preparó con presteza su transcripción y análisis, que se publicó en *Raydân*, diario de antigüedades y epigrafía del antiguo Yemen, en 1980. El trabajo consagrado a la diosa se dará a conocer al público en una próxima colección de antigüedades e inscripciones del sur de Arabia. La inscripción más larga data de principios del siglo VI A. C. y contiene numerosos nombres propios relacionados con la guerra himyarí de independencia. Contribuye a determinar las genealogías reales y arroja una nueva luz sobre las poblaciones del

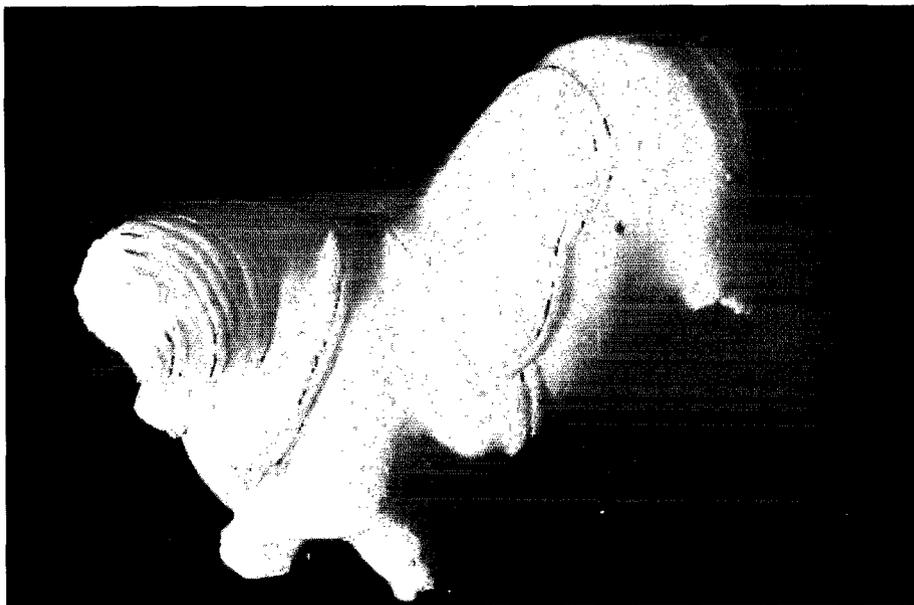
sudeste de Arabia. Además, es probable que forme parte de una importante inscripción de dieciséis líneas que se encuentran en el museo de Estambul. Desde 1927, por lo menos, se viene esperando, como una de las posibles fuentes de mayor interés sobre el sur de Arabia, el descubrimiento de los fragmentos que completan la pieza de Estambul. Si bien no podemos pretender que este deseo se haya visto plenamente realizado, la inscripción tiene gran interés humanístico y una gran importancia emocional para los descendientes actuales de los himyaríes.

Las piezas modernas tienen interés como obras de los talleres de pastiche de la costa del Mar Rojo que comerciaban con los oficiales británicos que tenían su base en Adén y Hadramaut, como por su propia calidad de arte popular del siglo



Colección Wellcome: bloque de alabastro del siglo VI con una inscripción himyarí.
[Foto: Instituto Wellcome.]

Talla de alabastro de un caballo con sudadero, que se supone himyarí.
[Foto: Instituto Wellcome.]



El Edificio Wellcome: una iniciativa con múltiples objetivos

El Edificio Wellcome se inauguró en 1931. Aloja instituciones destinadas a la investigación y el museo fundado por Henry Wellcome para ilustrar y estudiar la historia de la medicina. En la actualidad, el Instituto Wellcome administra y alberga en ese edificio la biblioteca más importante del mundo especializada en historia de la medicina. En él se encuentran también una sección académica, donde se enseña historia de la medicina, y parte de la primitiva colección del museo. El Wellcome Trust, una de las instituciones independientes de beneficencia más importantes de Gran Bretaña, aporta los fondos necesarios para su mantenimiento, al mismo tiempo que subvenciona un amplio programa de investigaciones médicas.

La voluntad expresa de Henry Wellcome era abrir un museo marcadamente orientado hacia la investigación. En su opinión, "la medicina tiene una historia que ha rozado todas y cada una de las fases de la vida y el arte y guarda una estrecha relación con las conquistas de la humanidad. Su estudio abre nuevos campos a la investigación médica y fomenta el interés por otros todavía poco trabajados". Pretendía fundar una institución que contara con servicios de investigación académica, museo, biblioteca, salas de disertaciones y salas de conferencias.

El museo se proyectó tomando como modelo el Pitt-Rivers de Oxford y el Horniman de Londres, cuyas colecciones son similares. La medicina había de ser sólo el punto de partida. "Indudablemente, la medicina y sus ramas auxiliares —escribió Henry Wellcome— constituyen una parte esencial de la antropología y se ha empezado por organizar primero esta sección médica (...). Tengo, a su debido tiempo, el propósito de organizar las demás secciones."

Wellcome reunió una gran colección hasta su muerte, acaecida en 1936, incluyendo en sus planes de investigación la realización de publicaciones especializadas a cargo del personal del museo y la de importantes excavaciones arqueológicas en el Oriente Medio. Los objetos se coleccionaron en su mayor parte antes de su fallecimiento, en una época en la que los precios de las subastas (si se exceptúa la arqueología clásica) eran relativamente bajos. Wellcome hizo adquisiciones para el museo en Francia, Bélgica y Gran Bretaña, fundamentalmente en casas de subastas de poca importancia y actuando muchas veces a través de agentes o desde el anonimato.

Con el fin de coleccionar los objetos, envió al personal del

museo o a eruditos en antropología a la India, América, los Balcanes, el Oriente Medio, el norte de África y toda Europa, exigiendo en cada caso una contabilidad rigurosa e informes regulares. Entró en contacto con coleccionistas locales para conseguir objetos del Extremo Oriente, de Oceanía y de África y, hacia 1928, su colección era ya muy rica en material antropológico.

Las primeras exposiciones de la colección Wellcome se montaron para el Séptimo Congreso Internacional de Medicina, celebrado en Londres en 1913, pero hasta 1926 no se crearon galerías permanentes, si bien sufrieron clausuras y traslados periódicos. En aquella época las exposiciones tenían mucha menos importancia que las colecciones. Sólo a partir de 1934 prestó Wellcome una gran atención a la tarea de catalogar los objetos que había ido acumulando. Esta prolongada demora y la escasez de recursos implicaba que su sueño de reunir una importante colección científica que ilustrara la historia de la humanidad tenía que sufrir considerables restricciones. Tras la muerte de Wellcome, las dificultades económicas provocadas por la guerra y el periodo inmediatamente posterior a ésta obligaron a vender y donar una extraordinaria serie de material antropológico. Se cedieron obras de gran calidad al Museo de la Humanidad de Londres y también a la Universidad de California, en Los Angeles, donde hoy se encuentran varios miles de objetos. Casi todos los museos regionales importantes de Gran Bretaña se han beneficiado también, en los últimos treinta años, con las donaciones y ulteriores redistribuciones.

Las colecciones que se conservan en la biblioteca son un reflejo de la diversidad de los intereses de Wellcome como coleccionista. Un abundante personal profesional se ocupa de unos cuatrocientos mil volúmenes. Entre el material que aquí se conserva figuran unas cien mil cartas autógrafas; seis mil manuscritos europeos del siglo XI en adelante; seis mil libros y manuscritos depositados en una colección privada norteamericana; setecientos manuscritos árabes, seiscientos persas, seiscientos sánscritos y unos trescientos mil grabados.

La sección académica del Instituto cuenta con uno de los más nutridos grupos que se ocupan de la historia de la medicina. Su personal dirige un programa para postgraduados y, en colaboración con el Colegio de la Universidad, se imparten cursos universitarios sobre historia de la medicina y ciencias naturales.

XIX. Mientras en Inglaterra no pasan de ser curiosidades académicas, en su país de origen podrían tener un inmenso valor.

El proceso de devolución

A la vista de estas circunstancias, los administradores de la Wellcome decidieron que, para un óptimo aprovechamiento de la colección, era aconsejable restituirla entera. Nos pusimos en contacto con una erudita británica, la Dra. Rosalyn Wade, que trabaja en la República Árabe del Yemen, zona habitada en la actualidad por los descendientes de los himyaríes. Sus elogios de la competencia y popularidad del museo terminaron por convencer a los administradores de que el Servicio de Museos del Yemen sería un destinatario adecuado y responsable de la colección.

Se procedió a un intercambio de correspondencia entre el instituto y la Administración Yemení de Antigüedades y Bibliotecas, enviándose copias en todos los casos a la embajada británica en Sana. El ofrecimiento de la colección fue bien acogido y el instituto se preocupó de buscar una posible fuente de financiamiento

para sufragar la operación de retorno. Con base en el presupuesto de una prestigiosa compañía de mudanzas internacionales, la División del Patrimonio Cultural de la Unesco respondió inmediatamente a la solicitud formulada por la British Overseas Development Administration. Así se cubrieron los gastos de vuelo, de lo que el Instituto Wellcome y los destinatarios de la colección están sumamente agradecidos.

Los transportadores se ocuparon de la mayoría de las formalidades de exportación, tránsito e importación. Para una rápida entrega del envío en Sana, obtuvimos el consentimiento de la embajada británica para actuar como destinatarios. Con el objeto de obtener garantías para nosotros mismos y garantizarle a la Oficina de Aduanas e Impuestos del Reino Unido que no se necesitaba una licencia de exportación, efectuamos una tasación de la consignación, lo que contribuyó también a evitar demoras en la aduana.

Es posible que nuestra experiencia sea atípica por el hecho de que organismos gubernamentales e internacionales han servido de cauces, así como de inspira-

ción, a la devolución de una propiedad cultural. La generosa ayuda prestada por muchas personas de dichos organismos ha sido vital para el éxito de este proyecto y queremos expresar nuestro agradecimiento a cuantos han participado en él.

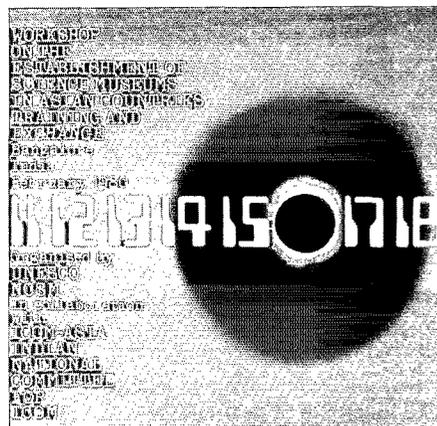
[Traducido del inglés]



Finísima talla de alabastro en alto relieve de una diosa, hallada en Wadhi Bahan, análoga al YM 71 que se encuentra en el Museo Nacional de Yemen.

[Foto: Instituto Wellcome.]

PUBLICACIONES



Seminario sobre la creación de museos de ciencias en los países asiáticos: formación e intercambio, Bangalore, India, febrero de 1980. Bangalore, Visvesaraya Industrial and Technological Museum, 1981, 114 p.

Entre el 11 y el 18 de febrero de 1980 se reunieron en Bangalore, India, treinta y cinco especialistas provenientes en su mayoría de países asiáticos con ocasión de un seminario organizado por la Unesco y el Consejo Nacional de los Museos de Ciencias de la India, en colaboración con la Agencia Regional del ICOM en Asia y el Comité Nacional Indio del ICOM. El objetivo era el de estudiar la elaboración de políticas para la capacitación y el intercambio en la esfera de los museos de Asia. Este seminario constituía la continuación de una reunión de especialistas organizada por la Unesco, en Manila, en diciembre de 1978, la cual dio como resultado un cierto número de ideas fundamentales para la programación y la estructura de los museos de ciencias en los países en vías de desarrollo.

En un interesante folleto de ciento catorce páginas pueden leerse las actas, documentos y recomendaciones resultantes de esta reunión, de ahí que esta publicación constituya un instrumento de referencia importante para las bibliotecas de los museos de todo el mundo.

Los informes presentados por varios participantes muestran la situación actual y las esperanzas futuras de los museos de ciencias en los diferentes países, así como el modo en que su cometido debería evolucionar.

Los participantes llamaron la atención de los países en vías de desarrollo acerca del peligro que consiste en imitar modelos occidentales y subrayaron el papel importante que deben desempeñar los museos científicos y tecnológicos al estudiar y demostrar la utilidad de la conservación —y, eventualmente, el mejoramiento— de ciertos instrumentos y métodos tradicionales. La tecnología tradicional de cada país debe mejorarse y ser adaptada a las necesidades actuales. De este modo, la importante tarea de un museo técnico no consistiría solamente en presentar esta tecnología en tanto que elemento de las exposiciones históricas, sino también en buscar el modo de adaptarlas para resolver los problemas actuales. La tarea de los museos etnográficos sería mostrar claramente que los modos de vida, la tecnología

doméstica y los esquemas sociales se adaptan constantemente a un contexto en continua mutación.

Después de la presentación de los informes por países, en Bangalore se abordaron dos temas fundamentales: la capacitación del personal y el intercambio de ideas, informaciones, objetos y exposiciones.

En lo que se refiere a la capacitación, las propuestas van del aprendizaje “en el lugar de trabajo” o “mediante la experiencia”, a un diploma en museología completado con periodos de internado. Dado que la preparación material es un elemento importante, en todos los programas se debería contemplar una preparación al aspecto visual de las exposiciones. Como lo ha dicho Paul Perrot con agudeza, “abusamos de la buena disposición del público al confundir nuestra presentación con la de los lugares de diversión”. El doctor S. M. Nair, agente de planificación y director del Museo Nacional de Historia Natural de Nueva Delhi, presenta en sus lineamientos generales las diferentes etapas de la instalación de una exposición. En síntesis, las necesidades actuales de personal de museos exigen un trabajo de equipo combinado con competencias multidisciplinarias.

Las medidas prácticas sugeridas para promover el intercambio de ideas, objetos y exposiciones incluían programas de investigación conjunta, intercambios de visitas y publicaciones, y la creación de “células de planificación” encargadas de escoger los temas y preparar el material de presentación. Uno de los participantes declaró que “dados los recursos limitados de que disponen los países en vías de desarrollo, (...) deberíamos proceder con prudencia en la planificación de los detalles de un museo de ciencias y aunar los recursos y talentos de que disponen nuestros países y organismos para emplearlos de la manera más racional mediante instancias comunes. Una vez que todo esté pronto y se hayan ultimado los detalles, es que el ICOM y la Unesco podrán intervenir en tanto que organismos internacionales para promover la causa del movimiento en favor de los museos de ciencias”.