

MC. 54.1.86



El Correo



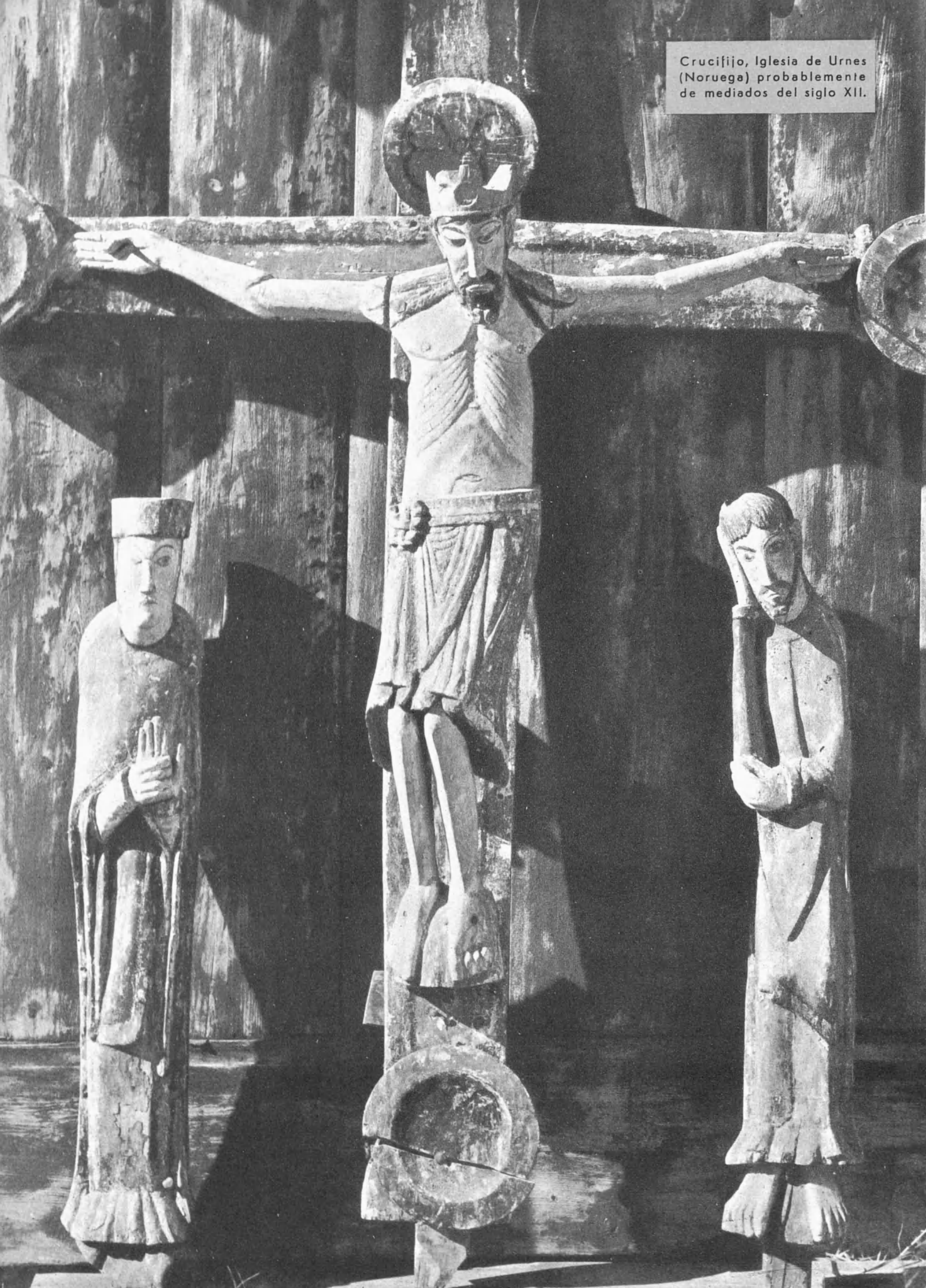
Nº 11 - 1954

Precio: 50 frs (Francia), 20 centavos (EE. UU.)

MARAVILLAS IGNORADAS DEL ARTE



Crucifijo, Iglesia de Urnes
(Noruega) probablemente
de mediados del siglo XII.





Número 11 - 1954
AÑO VII

SUMARIO

PAGINAS

- 3 EL ARTE, INSTRUMENTO DE COMUNION HUMANA.**
Editorial
Por Georges Fradier.
- 5 NORUEGA**
Las catedrales de abeto.
- 10 INDIA**
Esplendor de las grutas sagradas de Ajanta
Por Francis Brunel.
- 15 AUSTRALIA**
El arte de los cazadores de canguros
- 19-22 OBRAS MAESTRAS IGNORADAS**
SUPLEMENTO ESPECIAL : 4 páginas en color.
- 23 EGIPTO**
Imágenes de una vida eternamente feliz
Por Jacques Vandier.
- 31 YUGOESLAVIA**
Frescos sepultados bajo el yeso.
- 38 LA CONFERENCIA GENERAL DE MONTEVIDEO**

La publicación de ocho páginas de ilustraciones en color, en este número, ha sido posible gracias a la ayuda y cooperación del señor Antón Shutz - de la New Graphic Society - coeditor de la Colección Unesco de Arte Mundial. Las ilustraciones en color fueron preparadas e impresas por Amilcare Pizzi, Milán, Italia.



Redacción y Administración

Unesco, 19 Avenue Kléber, Paris, 16, Francia.

Director y Jefe de Redacción

Sandy Koffler

Redactores

Español : Jorge Carrera Andrade
Francés : Alexandre Levantis
Inglés : Ronald Fenton

Composición gráfica

Robert Jacquemin



Los artículos publicados en el "Correo" pueden ser reproducidos siempre que se mencione su origen de la siguiente manera: "Del CORREO de la Unesco". Al reproducir los artículos firmados deberá hacerse constar el nombre del autor.
Las colaboraciones no solicitadas no serán devueltas si no van acompañadas de un bono internacional por valor del porte de correos.
Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no representan forzosamente el punto de vista de la Unesco o de los Editores del CORREO.
Tarifa de suscripción anual del CORREO : 6 chelines - \$ 1,50 - 300 francos franceses.

M. C. 54, I, 86, F.



MARAVILLAS DE LA PINTURA ANTIGUA

Artistas adolescentes tocando sus instrumentos musicales en un festín. Fresco pintado sobre la tumba de Nakht, noble egipcio sepultado en el Valle de los Reyes, parte de la necrópolis de la antigua Tebas. Ilustración tomada del álbum titulado "Egipto : Pinturas en Tumbas y Templos", de la Colección Unesco de Arte Mundial.

Nadie se arriesga a definir el arte ; pero los artistas proponen espontáneamente fórmulas en donde se concreta su naturaleza o su misterio. Tolstoy escribe que el arte es « un llamamiento a la comunión humana ». Elie Faure ha hecho célebre su comentario destinado a un público aparentemente industrial : « El arte no solamente es útil sino que es la única cosa verdaderamente útil después del pan ».

La obra de la Unesco, al servicio de los artistas y de las artes, responde a estas afirmaciones. La Organización, al preparar la fundación de la Asociación Internacional de Artes Plásticas, que tuvo su primera Asamblea en Venecia, en 1954, deseaba estimular a la vez la cooperación entre los creadores de todos los países y disciplinas y luchar junto a ellos para mejorar su condición económica y social.

Además es función de la Unesco proteger y dar a conocer las obras del presente como las del pasado. Protección significa sobre todo ayuda técnica : es menester salvar de la acción del tiempo los monumentos, las estatuas y las pinturas irremplazables. Pero ¿se puede difundir ampliamente el conocimiento de las obras maestras de la pintura? Sin duda alguna, y esta empresa ya no es un sueño desde que la habilidad de los impresores ha logrado edificar ese « museo imaginario » al que contribuyen los catálogos de reproducciones en colores, periódicamente enriquecidos con las más excelentes selecciones. Esos catálogos permiten igualmente señalar, en la producción mundial, las imperfecciones y vacíos que los editores se empeñan cada año en corregir o en colmar. Las exposiciones ambulantes reúnen las reproducciones más bellas : lejos de las capitales, en innumerables museos, universidades, escuelas o aldeas, esto sirve de ocasión para revelaciones fecundas y a veces trascendentales.

Pero « dar a conocer » supone también la tarea de la enseñanza. La Unesco aporta su ayuda tanto para el aprendizaje artístico —del cual fué un ejemplo el reciente cursillo de Tokio— como para la educación mediante el arte, a la que se consagra la nueva Federación Internacional cuya constitución fué elaborada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

« Un llamamiento a la comunión humana » : Este lema convendría igualmente a los álbumes de la *Colección Unesco de Arte Mundial*. Las obras de esta colección no toman prestadas sus riquezas de las estanterías de los grandes museos sino que revelan frecuentemente obras maestras fotografiadas por primera vez en colores por comisionados especiales, gracias a la colaboración de los gobiernos y de las autoridades locales. Se trata de tesoros considerados preciosos — desde hace algunos años solamente — por algunos arqueólogos, artistas e historiadores, y que comienzan a ofrecerse a los ojos del público, acostumbrado al fin a reconocer en todos los pueblos y en todas las culturas un genio que se creía reservado antaño a ciertas tradiciones privilegiadas.

En las páginas que siguen los lectores admirarán la diversidad de formas, de estilos, de conceptos visuales. Una distancia aparentemente infranqueable, en el tiempo y en el espacio, separa las tumbas egipcias de las iglesias de Noruega ; el eterno presente australiano se halla muy

EL ARTE, INSTRUMENTO DE COMUNION HUMANA (Sigue)

alejado de la Edad Media serbia, y todas estas maravillas son remotas con relación a los Boddhisatvas sentados en el fondo de sus grutas. No obstante, entre esas pinturas que nuestros antepasados hubieran considerado muy distintas, aunque todas son pinturas sagradas, se adivina una profunda unidad cuyo descubrimiento nuestro siglo tiene el derecho ciertamente de reivindicar. Hay allí semejanzas que se sitúan en el más elevado nivel humano y se afirman al mismo tiempo, hasta en sus detalles, con las investigaciones de nuestros contemporáneos. Un pintor de la Escuela de Paris ha escrito, no con respecto a los grabados australianos sino con relación a sus propias ambiciones: « El universo terrestre es únicamente mágico ». Otro declara, pensando en el artista moderno, y no en el pintor de las cuevas de Ajanta, que « ve alzarse sobre esta lluvia de apariencias los grandes signos esenciales que son a la vez su verdad y la del universo ». El poeta Giuseppe Ungaretti explica en una frase esta sorprendente fraternidad de los artistas de todos los tiempos, cuando dice que la finalidad del arte « consiste en entrar en contacto con el secreto inviolable de la divinidad creadora ».

COLECCION UNESCO DE ARTE MUNDIAL

Lista de Agentes exclusivos
para la venta

ALEMANIA : R. Piper Co,
Georgenstrasse 4, MUNICH.

ARGENTINA : Carlos Hirsch,
Florida 165, BUENOS-AIRES.

AUSTRALIA : Craftsman
Bookshop, 10 Hosking Place,
SYDNEY.

BELGICA : Braun & Co., 18, rue
Louis-le-Grand, PARIS.

DINAMARCA : G.E.C. Gad.,
Vimmelskaflet 32, COPEN-
HAGUE.

ESPAÑA : Ediciones Ibero
Americanas, 17 Calle Pizarro,
MADRID — Charles Roos,
66 Alfonso XII, MADRID.

FRANCIA : Braur & Co., 18,
rue. Louis-le-Grand, PARIS.

INDIA : New Book Co. Ltd,
Kitab Mahal 188-90, Hornby
Road, BOMBAY.

INGLATERRA : The Zwem-
mer Gallery, 26 Lichtfield
Street, LONDRES.

ITALIA : Amilcare Pizzi,
Via Panizza 7, MILAN.

LUXEMBURGO : Braun & Co.,
18, rue Louis-le-Grand, PARIS.

PAISES BAJOS : Meuhlen-
hoff Co., Beulingstraat 2-4,
P.O.B. 197, AMSTERDAM.

PORTUGAL : Publicacoes
Europa-America, Rua de
Barroca 4, LISBOA.

SUIZA : Office du Livre S.A.,
6, rue du Temple, FRIBURGO.

URUGUAY : Ibana, Con-
vención 1488, MONTEVIDEO.

Una ventana abierta hacia el mundo

“ EL CORREO DE LA UNESCO ”

presentará en el mes próximo, en un número de 52 páginas,

EL ATOMO BENEFICO

Información completa sobre el proyectado Organismo Inter-
nacional de Energía Atómica, sus antecedentes y propósitos
y la tarea que debe realizar.

★ El papel de las Naciones
Unidas

★ El papel de la Unesco

★ Nuevos recursos para el
progreso mundial

★ Desarrollo del poder
atómico en la industria

★ El uso de los isótopos en
la agricultura y la medicina

★ Las fuentes de energía
nuclear

★ Los reactores atómicos : su
diseño y utilización

★ Los riesgos de la radio-
actividad

★ Los efectos económicos,
sociales y educativos

★ Los beneficios que puede
rendir el átomo en las
industrias pacíficas

HOY MISMO

reserve su ejemplar por medio del agente de venta de la Unesco en su país.

(Ver lista de direcciones en la página 38)



Las Catedrales de abeto



« El Crucificado », escultura en madera, trabajada hacia 1260. La serenidad de la expresión caracteriza al arte noruego de esa época: aún el sufrimiento es dominado por la voluntad. (Museo de la Universidad de Oslo).

LA naturaleza noruega está marcada con el sello de un singular y poderoso contraste: unas veces de un patetismo abrumador y solemne, y otras, de un encanto tierno y frágil.

No se encuentran allí catedrales de una suntuosidad esplendorosa, fortalezas macizas o palacios resplandecientes.

Y si el material ordinariamente utilizado en las construcciones es la madera, esto se debe a que su reserva es prácticamente inagotable en Noruega, y, además, las casas de madera conservan el calor, lo que constituye un factor primordial en los climas nórdicos.

De las costas de Escandinavia, y en particular de Noruega, partieron hacia Roma, en el año 800, antes de la coronación del Emperador Carlomagno, las embarcaciones de los Hijos de los Golfos, o sea de los Vikingos. En el siglo IX eran ya verdaderas flotas, bien organizadas y bien equipadas, que surcaban los mares y ejecutaban desembarcos victoriosos en Inglaterra, Irlanda, Alemania, Frisia y aun en España y Africa del Norte o hasta en América Septentrional que fué hollada por un jefe vikingo quinientos años antes de Cristóbal Colón.

Los navegantes nórdicos desembarcaban en los puertos, remontaban la corriente de los ríos y mostraban tal dinamismo que pronto se elevó de los labios populares la plegaria célebre: « ¡Libranos, Señor, de la furia de los Normandos! » ¿Pero cómo resistir a esos caballeros-piratas que buscaban más allá de los mares la grandeza humana y el heroísmo, que profesaban el culto del valor y el desdén de la muerte, ya que creían que en el Valhalla de los héroes se prolongaba la vida ardiente y azarosa? ¿Cómo resistir a esos señores del mar para quienes un poeta, sentado en la proa del navío, se encargaba de transformar la guerra en epopeya? ¿Como luchar contra una tropa de hombres cuyas almas habían sido fundidas, por extraños augures, en una sola voluntad desenfrenada y hasta demoníaca?

Sigue en la pag. 6.



“Mansión de cánticos y loanzas”

de la forja era estimado altamente, como un oficio noble en la época de los Vikingos y en la Edad Media. Contribución reforzada por las leyendas que venían del extremo septentrional del Continente europeo y traían un hábito de nieve y de bruma.

Pero, esta brusca expansión nórdica no se realiza en una sola dirección, pues no hay que olvidar que es el año 1 000 y que se lleva a cabo la instauración del Cristianismo en Noruega. Los elementos del mundo clásico, hasta entonces ignorados en los países escandinavos, se infiltran juntamente con la fe cristiana, y así el arte

medieval se caracteriza allí por una lucha sorda entre las tendencias nacionales y extranjeras, entre la tradición y las corrientes innovadoras.

Nada interpreta mejor las preocupaciones de los noruegos de esos tiempos que las *Stavkirker*, cuya traducción feliz es «iglesias de abeto». Se ha dicho también que las *Stavkirker* eran la traducción en madera de las iglesias góticas. En realidad, por ciertos detalles técnicos, esos edificios se adelantan ya al estilo gótico, y si hay alguna traducción arquitectónica no es menos cierto que constituyen un ejemplo típico de arte nacional, de una construcción ve-

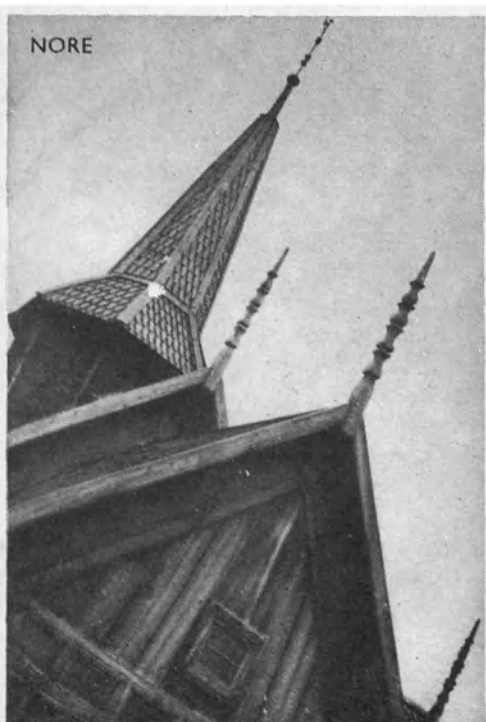
nida del extranjero pero adaptada al carácter del país, concebida y realizada con ayuda de materiales y métodos conocidos a fondo, en perfecta armonía con las costumbres y usos establecidos, así como con la manera particular de pensar y de sentir. Elementos extranjeros eran la pintura y la escultura figurativas, que constituían una innovación, mientras la madera había sido trabajada y labrada de modo notable desde hace mucho tiempo.

¿Maravillas ignoradas? No hay nada de sorprendente en ello, ya que los mismos noruegos no «descubrieron» las *Stavkirker* sino en 1826, cuando el pintor J. Chr. Dahl, Profesor de la Academia de Bellas Artes de Dresden, al regresar al país natal después de quince años de ausencia quedó profundamente impresionado ante la belleza y habilidad técnica de esas obras. El pintor dió noticia de su hallazgo en una publicación de título elocuente: *Denkmale eine schr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens*. Lo que podría expresar así el pensamiento de Dahl: Monumentos que testimonian la existencia de un arte arquitectónico muy perfeccionado, descubierto en los cantones remotos de Noruega como herencia de los pasados siglos.

Es menester añadir que en 1826 florecía plenamente el romanticismo y que «esos monstruos recubiertos de escamas» —como se llamó entonces a las *Stavkirker* — emocionaban a las almas sensibles: Sobre los caballetes de los tejados de esas iglesias de madera de abeto se erguían las cabezas de dragones

(Sigue en la pag. 8)

Impregnada totalmente de cultura romana, Europa entraba así en conocimiento de la civilización de un país desconocido hasta entonces, y si el contacto fué rudo, los beneficios que resultaron fueron muy grandes, tanto para los noruegos como para los europeos. El potente *drakkar*, o sea ese dragón que aterrizzaba a poblaciones enteras, dejó detrás de sí la estela amarga de los pillajes pero aportó al mismo tiempo la primera contribución noruega a la cultura de una Europa ya envejecida. Contribución representada por joyeles, espuelas de oro, armas incrustadas de plata, y objetos de hierro, pues el arte





Brazo de un banco de iglesia, del siglo XIII. Proviene de la iglesia de madera de Torpo.



Uno de los montantes de la puerta de la iglesia de Hylestad, en donde subsiste aún el mundo de las leyendas paganas, entre ellas la de Sigurd Favnesbane, el matador de dragones. (Comienzos del siglo XIII).



Parte de la más antigua puerta de madera conservada en Noruega. Se encuentra en la iglesia de Urnes, pero proviene de una iglesia anterior (1050). La lacería de animales y de lianas forma una decoración acompañada en 5 y en 8.

Noruega (Viene de la pag. 6.)

que, en otro tiempo, desde la proa de los navíos vikingos habían sido testigos de la antigua grandeza de Noruega; las mismas cabezas que se levantaban orgullosamente, hacia 1300, por encima de los primeros edificios de piedra. Con varios siglos de diferencia, los habitantes de la *Norge* veían acentuarse cada vez más la oposición entre las cabezas de los dragones de hocicos abiertos y las humildes cruces cristianas, la tensión dramática entre la iglesia extranjera de piedra y la iglesia nacional de abeto, dos mundos diferentes y dos distintos conceptos de la vida.

Desgraciadamente, el descubrimiento de J. Chr. Dahl venía algo tarde, pues la indiferencia de unos y la incomprensión de otros había dejado demoler o destruir un gran número de las «iglesias de madera». Entre los siglos XI y XIII, se habían construido más de un millar de *Stavkirker*; mas, en nuestros días no quedan sino muy pocas.

La decoración de esas iglesias revela igualmente una áspera oposición. La humilde iglesia de piedra parece simple y desnuda al lado de la de madera, en la que se encuentran, entre los motivos decorativos las lacerías elegantes bordadas de finas serpientes que se estiran en una lucha encarnizada como lo hacían



DETALLE DE LA ARCADA DE LA IGLESIA DE URNES

en la proa de los navíos vikingos. Solamente en el siglo XII aparece la hoja de acanto, copiada de los Libros Sagrados traídos por los misioneros ingleses. De inspiración extranjera, este motivo se ha incorporado en el viejo estilo animalista, lo que le ha permitido conservar el ritmo y el espíritu belicoso heredados del período heroico de los Nor-

mandos, es decir un estilo puramente nórdico.

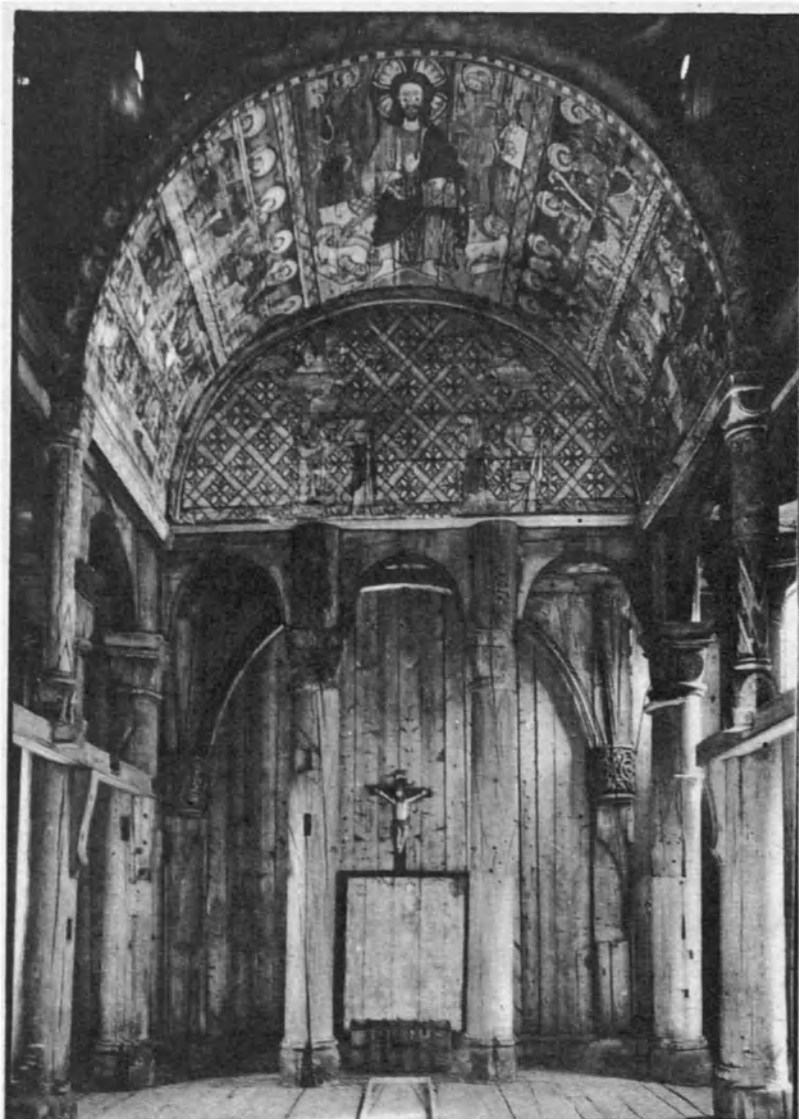
El estilo animalista, en efecto, es la esencia misma del arte tradicional de Noruega. Su origen remonta a los tiempos en que los artistas —que no tenían ninguna preocupación estética— grababan la imagen de un ciervo en las paredes de las cavernas. Así se verificó una «alianza de razón» entre el arte y la naturaleza, ya que el artista noruego encontraba su inspiración en las montañas, los bosques, las cascadas y se creó un arte representativo de un pueblo guerrero, en lucha contra el frío y la oscuridad, suavizado por la mágica media luz de las noches estivales del gran Norte. Cuando llegó la época del Cristianismo, los animales del paganismo se

hicieron bautizar para participar en la gloria decorativa del nuevo dios.



Se puede imaginar fácilmente la atmósfera que reinaba en ese entonces en las iglesias de madera. En la de Borgund, por ejemplo, —la más representativa de las *stav-*

kirker, indudablemente— el día se filtraba por un ventanal de la galería occidental y por los pequeños orificios abiertos en lo alto de las paredes de la elevada parte central y se difundía con parsimonia comunicando a la nave un claro-oscuro bastante difuso para poder ver con claridad. Sin embargo, esa penumbra acrecentaba seguramente el efecto de los reflejos de los cirios y hachones colocados en el altar, que se podía ver en la Edad Media por una



NAVE INTERIOR DE LA STAVKIRKE DE TORPO

abertura del coro mucho más estrecha que la que existe en la actualidad.

El fulgor vacilante que se proyectaba sobre las ricas vestiduras y ornamentos de los sacerdotes, sobre el esplendor dorado del santo cáliz y otros objetos del culto, hacía entrever, en medio de una iluminación alucinante, los actos solemnes que se desarrollaban en esa «Mansión de cánticos y loanzas». Atmósfera dramática en sumo grado, por cuanto, hacia 1100 —época en que la Stavkirke alcanza su perfección— los tiempos del paganismo se encuentran aún muy próximos para que los abuelos, tal vez, puedan hablar de ellos.

Los especialistas señalan el reinado de Haakon Haakonsson (1204-1263) como la época del apogeo del arte medieval noruego. En 1349, la «Muerte Negra» pone fin a ese época fastuosa con la extinción trágica de la *élite* artística. Enseguida, se habla en los manuales de «decadencia». Decadencia muy relativa, por otra parte, ya que los viejos temas autóctonos, tan felizmente utilizados en las iglesias de madera, fueron resucitados en el arte popular y dieron nacimiento a nuevas obras maestras. Todavía hoy, esos viejos temas inspiran a la nueva generación de artistas noruegos.

Durante siglos, la iglesia de madera de abeto ha desafiado los asaltos de los vientos y de la intemperie. La razón de esta resistencia se comprende al leer la admirable descripción dejada por el profesor Lorentz Dietrichson (1834-1917) :

«El tiempo era magnífico en las montañas. El sol inflamaba los matorrales y el aire matinal se estremecía de luminosidad, en la altura, cuando penetré en la penumbra de la vieja *stavkirke* para comenzar a calcular mis medidas y a tomar mis notas. Pero, en el curso de la mañana, el tiempo cambió y súbitamente la tempestad se desencadenó afuera..

Las paredes de la iglesia crujían como si fueran a abatirse; se diría que todas las tablas ensambladas de la estructura de madera iban a desprenderse de su sitio, romper su marco fijo de pilares y de travesaños y sepultarlo todo bajo las columnas vacilantes.

El conjunto del edificio me parecía animado por un movimiento de oscilación, y esto era seguramente así. Pero, poco a poco, los crujidos llegaron más regularmente a mis oídos y se volvieron acompasados y rítmicos, y a pesar de que la tempestad iba en aumento, el ruido y el estruendo disminuyeron gradualmente a mi alrededor : era como si las tablas se hubieran ensamblado de nuevo más fuertemente y el edificio hubiera vuelto a recobrar su

equilibrio y su tranquilidad. Aunque la tempestad no cesaba de crecer en magnitud, muy pronto no se escuchó el menor crujimiento en las paredes de la iglesia. El edificio entero se había *sentado* : en adelante permanecerá firme y compacto en medio de la tormenta».

Otro elemento de esa atmósfera lo constituyen las pinturas murales de colores vivos que expresan de una manera cándida pero elocuente toda la fe cristiana. Esas obras maestras, hasta ahora poco conocidas del gran público, serán presentadas en el Album de la Unesco dedicado a Noruega, que se publicará a comienzos de 1955. Es la primera vez que esas pinturas han sido fotografiadas directamente en colores y publicadas con la mayor fidelidad.

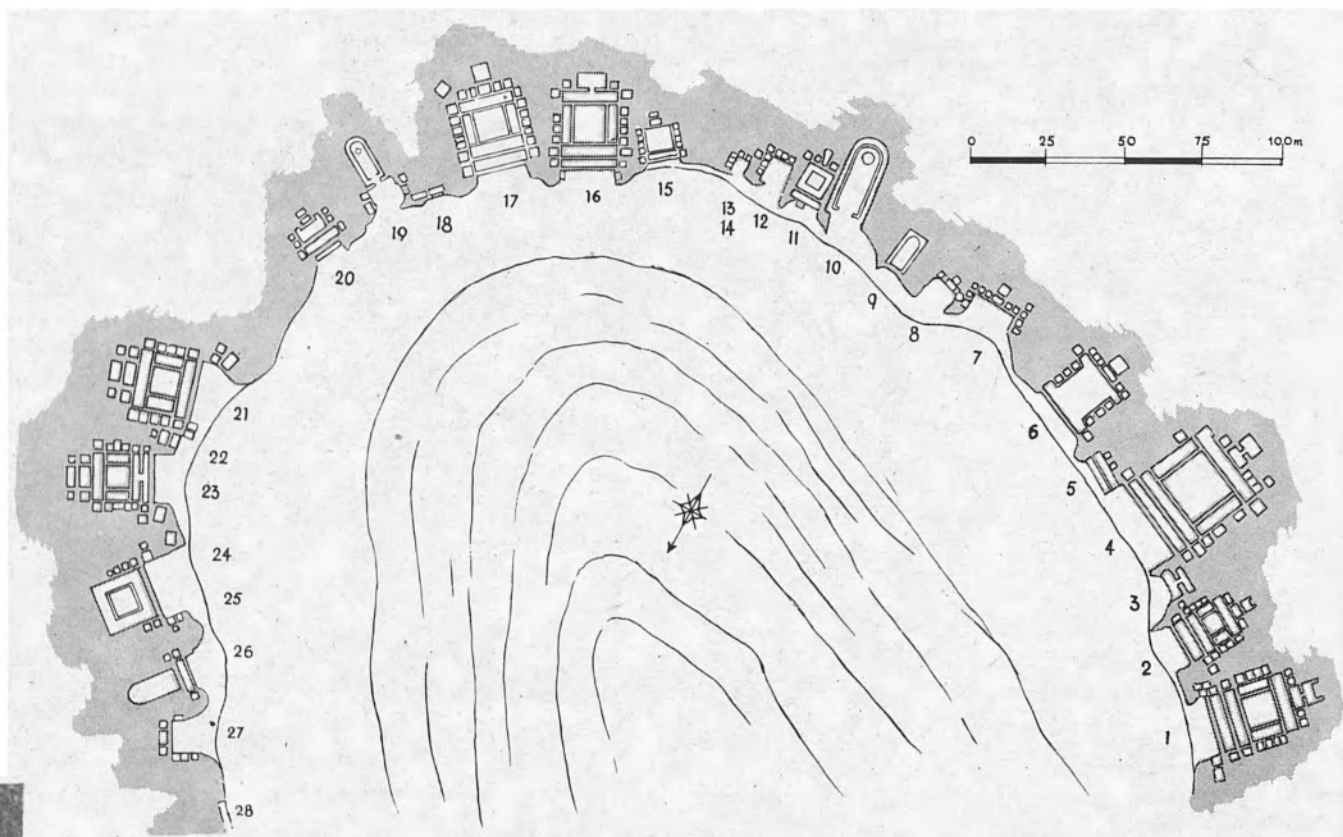


Detalle de una pintura del siglo XII, —La Huida a Egipto— que decora la bóveda del coro de la Stavkirke de Al (Del Album de la Unesco.)

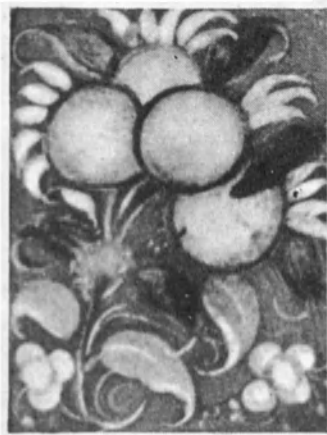
INDIA

Esplendor de las Grutas sagradas de Ajanta

por
Francis
Brunel



Plan general que muestra la disposición de las excavaciones de Ajanta, numeradas del oeste hacia el este, de 1 a 29, por el Servicio Arqueológico encargado de su conservación. La gruta 14 se encuentra en línea vertical con respecto a la 13.



EN el curso del siglo III antes de nuestra Era, algunos maestros budistas y sus discípulos, deseosos de fundar un hogar espiritual, se pusieron a buscar un lugar propicio en medio de la naturaleza. Sus pasos les condujeron a un desfiladero profundo

que describía un arco de círculo, rodeado de acantilados abruptos. En el flanco del acantilado septentrional, descubrieron varias grutas, algunas de las cuales habían servido seguramente desde tiempos inmemoriales como lugar de retiro de los anacoretas. Alrededor, la selva con su manto de verdura, salpicado de flores radiantes, contrastaba con el matiz árido de la roca de la montaña. Hacia abajo, un torrente arrastraba sus aguas formando suaves cascadas y, de trecho en trecho, pequeñas playas a donde aves y animales venían a beber a la caída de la tarde.

Grandioso en su aspereza y su soledad, este sitio era ciertamente ideal para el fin que el grupo budista se proponía realizar. Las venas de la roca permitían agrandar las grutas y acondicionarlas para hacer de ellas recintos de meditación y aposentos de vivienda. Los descubridores pusieron inmediatamente manos a la obra.

La noticia de su establecimiento en ese valle retirado se extendió por todo el país. Personas que iban en busca de conocimientos, de trabajo, o de algo maravilloso vinieron

y se pusieron a ayudarles en su empresa. Dan testimonio de ello algunas inscripciones en sánscrito arcaico, algo borradas por el tiempo : « Donación de un pórtico por Basathipuda »—se lee en el santuario 10, y en el monasterio 16 : « En primer lugar, salud al Buda glorioso que liberta al mundo del fuego intenso de la miseria, un rey », y más allá, en el monasterio 12 : « Don meritorio de una residencia con celdas y lugar de reunión por Ghanamadada, mercader ».

Ajanta : Centro religioso y cultural

Poco a poco, este hogar espiritual adquirió el aspecto de una pequeña universidad, en donde se podían estudiar las enseñanzas de Buda, la filosofía, la ética, las ciencias tradicionales, los métodos místicos y los principios del arte. Acababa de fundarse así uno de los más elevados centros culturales del mundo.

¡Esfuerzo paciente del entusiasmo y de la fé ! Durante varios siglos y a costa de un trabajo asombroso, fué excavada la roca de la montaña por una multitud de religiosos, artesanos, artistas y estudiantes. Los primeros santuarios y monasterios adquirieron al fin su forma definitiva y fueron decorados y pintados. Ajanta se convirtió en un lugar de peregrinaje al mismo tiempo que en centro cultural, y, desde el siglo II antes de la Era cristiana al siglo VII después de Jesucristo, otros monasterios y templos fueron cavados en la peña dura y se alinearon sobre el acantilado—unidos entre ellos por caminos estrechos



Vista general del acantilado septentrional en que se distinguen las entradas de los monasterios y templos, números 7 a 16. El santuario o *chaitya* 10 se distingue por su fachada ampliamente abierta.

La fachada del santuario 19 se encuentra íntegramente ornamentada de bajosrelieves que representan a Buda explicando su doctrina en varias actitudes clásicas. Este *chaitya* puede ser considerado como uno de los más notables triunfos arquitectónicos del mundo.



Detalle de un fresco del monasterio 11 : las actitudes y expresiones del semblante son para el artista un vocabulario plástico que traduce los sentimientos de los seres vivos (*Album de la Unesco*).

o escaleras escarpadas—, permitiendo albergar a centenares de religiosos, estudiantes, visitantes o benefactores.

El estudio y la meditación alternaban con los ejercicios físicos, las ocupaciones manuales y artísticas, inspiradas por la doctrina serena y apacible del Budismo. Y, desde lo alto de su mirador de piedra, los monjes podían contemplar la grandeza salvaje y magnífica del escenario natural, animado, a sus pies, por el torrente que ondulaba con dirección hacia sus siete cascadas.

El examen comparativo de los estilos arquitectónicos, de las esculturas y de las pinturas, ha permitido calcular aproximadamente los períodos de desarrollo de ese hogar espiritual de Ajanta. Se han podido distinguir dos grandes etapas de florecimiento. A la primera corresponde un grupo de dos santuarios (9 y 10) y cinco monasterios (7, 8, 11, 12 y 13) que fueron construidos entre los siglos II antes de Jesucristo y II de nuestra Era.

La segunda etapa parece haber seguido después de varios siglos, hasta los comienzos del siglo VII. La interrupción entre estos dos períodos se supone que fué la consecuencia de la división del Budismo en dos corrientes : Mahayana y Hinayana. A esta segunda etapa corresponden por orden de antigüedad los templos y monasterios 6, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21 a 25, 1 a 5 y 27 a 29. Varios de éstos han quedado inconclusos, ya sea que la roca no haya permitido proseguir los trabajos o sea que los artesanos interrumpieron su labor por otras razones.

Es difícil imaginar la grandeza de estos templos labrados

en la montaña si no se los ha visto personalmente, y el observador permanece estupefacto al considerar todos los obstáculos que tuvieron que ser vencidos para llevar a cabo estas obras sorprendentes. El santuario más grande —el número 10— es también el más antiguo y contiene una nave de treinta metros de longitud por doce metros y medio de ancho y once metros de altura. Estos templos y monasterios cuentan con los más antiguos vestigios rupestres de la India, y en sus galerías monumentales se puede redescubrir la vida arcaica de los habitantes del país.

Columnatas y miradores

En las excavaciones, los constructores han seguido dos planos característicos: el uno, absidal, para los santuarios, lugares de reunión o *chaitya*; el otro, cuadrangular para los monasterios o las residencias llamadas *vihara*.

La fachada de los *chaitya* se abre ampliamente sobre el acantilado por medio de un vano en forma de herradura. Su bóveda descansa, de cada lado, sobre una columnata maciza que forma dos pequeñas naves laterales. El estilo de estos santuarios parece inspirado en las construcciones de madera que se acostumbraban en esa época. La nave, particularmente, copia una armazón de madera arqueada en forma de cuna. En el fondo, en el *coro*, se encuentra un *stupa* o domo simbólico que sirve

(*Sigue en la pag. 14*)



Tres hadas, flotando en el aire nocturno, acompañan a Indra. Dios del cielo, envuelto en espesas y blancas nubes. La pureza del dibujo, la elegancia y la armonía de la composición, la soltura aérea del movimiento del grupo, hacen de este pequeño fresco una de las obras más finas y encantadoras del monasterio 17. A la derecha, los monjes con las manos juntas, escuchan en actitud de adoración.

Animales y plantas constituyen los temas de las decoraciones, impregnadas de la ternura que predicó Buda con relación a todos los seres vivientes. En el monasterio I se ve un elefante en un estanque cubierto de flores y una pareja de antílopes.



Hogar de la sabiduría, cavado en la roca

(Viene de la pag. 11.)



al mismo tiempo de hornacina, donde se solía esculpir la efigie de Buda.

En cuanto a los *vihara*—verdaderos monasterios—se hallan caracterizados por una galería o mirador que precede a una sala cuadrada, rodeada de celdas y de uno o varios santuarios menores. Poderosos pilares sostienen el techo y las bóvedas. Las fachadas tienen como or-

namiento columnas esculpidas sobre la misma roca, cuyo saliente les sirve de alero.

Al recorrer estos templos, colocados en hilera en varias filas superpuestas como en una estantería, nos encontramos transportados súbitamente al mundo antiguo de la época budista. Muros, columnas, techos están cubiertos de decoraciones, esculturas, bajorrelieves o pinturas admirables que nos revelan un gran momento del Arte, o como se dice una de sus Edades de Oro.

Desde el siglo II antes de nuestra Era, esas representaciones artísticas delatan una técnica y una maestría indiscutibles. ¡Qué frescura, qué ausencia de rigidez, que soltura en el trazo lineal que acaricia las formas, marcándolas y animándolas; qué finura en la estilización, qué agilidad en la composición de esas multitudes o de esos grupos amables en movimiento o en reposo! ¡Qué gama de matices en esas figuras aisladas, extrañas en su majestad o en su ternura, en su grandeza o en su abandono, en su meditación o en su compasión inefable, estremecidas de vida!

Las mil formas de la Vida

JUNTO al universo tangible y plástico, los mundos de la sensibilidad y del pensamiento se hallan expresados con una potencia de sugestión admirable. Y si la vida y el mensaje de Buda forman el centro de las preocupaciones de los decoradores, es la existencia total la que se encuentra representada allí, la vida con sus palpitaciones gozosas del cuerpo y del espíritu, con su ritmo de aventura o de inmovilidad, con todos los sentimientos del ser que ama, da, actúa, juega, lucha o medita, espera o triunfa y que, al fin, obtiene la victoria suprema, la iluminación interior. Ya es una atmósfera de fervor intenso, de religiosidad o de amor que se ha creado en esas naves suntuosamente esculpidas: ya, los temas religiosos se humanizan y las escenas de amor se espiritualizan; ya, finalmente, las grandes composiciones nos muestran el fausto de los acontecimientos oficiales: elefantes con su caparazón de ricos tejidos, jinetes, caballos piafantes, príncipes o princesas revestidos de joyeles, rodeados por la muchedumbre móvil de sus súbditos, escenas de cacería, captura de elefantes salvajes, leyendas como la del rey Bijaya desembarcando en Ceilán, procesiones y ofrendas. También se representa en otras ocasiones la intimidad de las escenas familiares: parejas enlazadas bajo pabellones con columnas de laca roja y azul o junto a los macizos esmaltados de flores; la ablución o el desmayo de una princesa; los músicos y los danzarines que se aprestan a mostrar su arte; grupos de mujeres apenas vestidas revelando el encanto de formas fasci-

nantes; niños que juegan, al lado de su madre, con sus animales y pájaros favoritos...

Esos frescos poblados de seres animados se desenvuelven con un equilibrio notable sobre los muros. Con una ciencia consumada del «enlace en cadena», los artistas nos llevan de cuadro en cuadro. Han dado libre curso a su imaginación para representar la plasticidad del cuerpo humano y su tema favorito es la gracilidad femenina. El modelado, el contraste del encarnado, las sonrisas llenas de malicia o el fervor de los monjes, la levedad aérea de los seres celestes como Indra, Dios del cielo, rodeado de hadas: Todo ha sido representado con un interés intenso. La vida encuentra en algunos de esos frescos sus más hermosas representaciones. ¿Pero, cómo explicar esta figuración de temas que nos parecen profanos y aparentemente alejados de la existencia del claustro y de la sabiduría? Acaso, frente a las múltiples faces de la vida y del deseo, el Maestro, después de su renunciamiento, parece decir: «Más allá de las formas de la belleza, podéis encontrar la Belleza total».

Este es uno de los rasgos salientes de este arte estremecido de vibración humana, en el que el dibujo, el color, la forma, la composición no forman sino los elementos artísticos de una inspiración espiritual que constituye su esencia. Es tradición auténticamente originaria de la India—por más lejos que nos remontemos en la historia—considerar que la divino no se halla separado de lo humano, así como el espíritu no se halla separado del cuerpo. Para el ser libre, el cuerpo es «un jardín placentero» no esclavizado por los objetos de los sentidos y que permanece por fin tranquilo y desprendido de lo terreno.

A su discípulo Ananda que le pregunta si la amistad, la asociación, la intimidad con la belleza no constituirían la mitad de la vida santificada, Buda le responde «Ananda, no digas la mitad de la vida sino más bien la totalidad». Y es así cómo los discípulos y maestros, artesanos, escultores o pintores, animados de una misma aspiración profunda, tratando de hacer comprender mejor el mensaje de Buda, todo hecho de dulzura, de amor por todo lo que vive y de paz universal, han

dejado a la humanidad este emocionante y singular testimonio de su búsqueda y de su descubrimiento.

A pesar de los siglos de olvido y de abandono, a pesar de la deterioración o destrucción de muchas pinturas por la acción combinada del tiempo, de los enjambres de avispas y otros insectos, los pájaros, y murciélagos y—desgraciadamente—de los hombres, Ajanta sigue siendo un conservatorio del Arte que floreció en la India, en el lapso de tiempo comprendido entre el siglo III antes de Jesucristo hasta el siglo VII de nuestra Era.

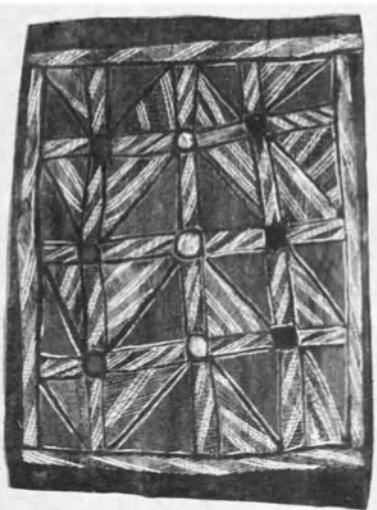
Francis BRUNEL posee un conocimiento profundo del Extremo Oriente, adquirido en el curso de sus viajes a esas regiones. Ha desempeñado el cargo de Jefe de la Misión Francesa de Información en la India de 1944 a 1947. Desde 1949 forma parte de la Secretaría de la Unesco.





LOS «HOMBRES-ESPIRITUS» Radbatti y Kumail-Kumait representados sobre una corteza de árbol por los aborígenes de Oenpelli, Tierra de Arnhem (*Album Unesco*).

AUSTRALIA



El Arte de los Cazadores de Canguros

Los aborígenes de Australia aun practican un arte que puede compararse al de nuestros antepasados europeos de la edad paleolítica. Este arte impregna todos los aspectos de su vida. Es el medio de transmisión que les permite conservar vivas sus filosofías, sus leyes y sus cosmogonías.

En la parte meridional y central de Australia, ese arte extraordinariamente sencillo y abstracto, se reduce casi por completo al empleo de espirales, de círculos concéntricos, de líneas rectas o sinuosas, mientras en otras partes del Continente, tiende a transformarse en arte figurativo. En la cuenca del río Hawkesbury, Nueva Gales del Sur, los indígenas grabaron, en las paredes planas, perfiles

gigantescos de hombres, de animales, pájaros y peces, algunos de los cuales miden hasta veinte metros. El significado y los mitos fundamentales de esos extraordinarios grabados se han perdido para siempre ya que no se tuvo cuidado en recogerlos antes de que desaparecieran las poblaciones aborígenes que los produjeron.

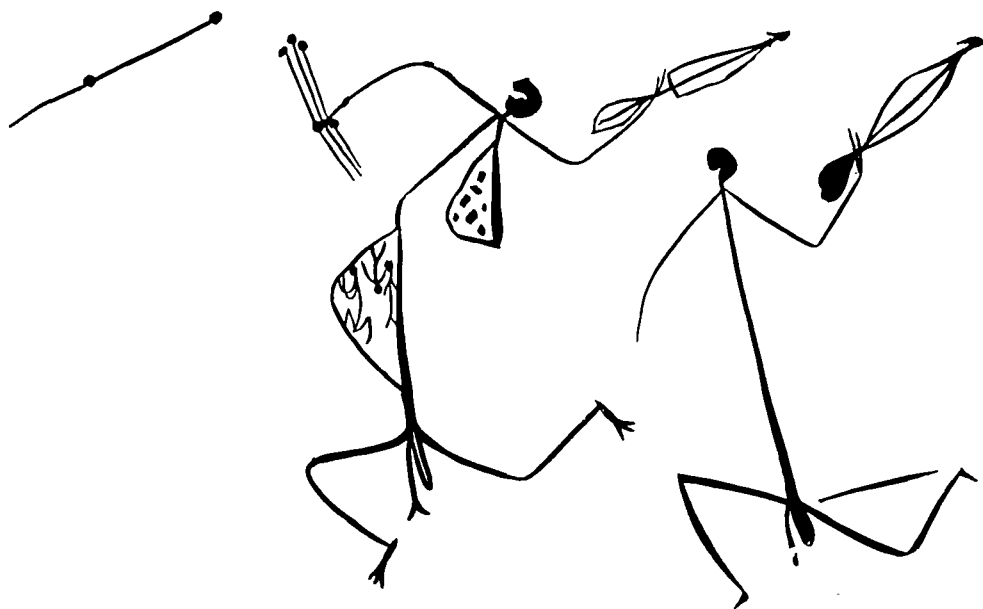
Al otro lado de Australia, al nordeste del Continente, se encuentran a menudo en las cavernas, grandes figuras de forma humana, adornadas de una aureola llamada Wandjina. Estas figuras tienen relación con la creencia en los niños-espíritus y las ceremonias para provocar la lluvia o para obtener la abundancia de víveres.

En la Tierra de Arnhem, Australia Septentrional, el arte aborígen se ha desarrollado en sus formas más interesantes.

Las pinturas rupestres más decorativas y de mejor colorido se han descubierto en los límites occidentales de la

(*Sigue en la pag. 16*)

Una "taquigrafía" pictórica y mágica



ADUNGUN, el « espíritu del mal » no ha sido alcanzado por la lanza arrojada por un aborigen, y la persecución continúa... sobre la pared de una caverna de la Tierra de Arnhem, en Unbalanya Hill (dibujo de la izquierda). Otra pintura rupestre descubierta en el mismo lugar, obra maestra de gracia y de rapidez : Cuatro mujeres en carrera vertiginosa (fotografía de la derecha). Estos dos grabados, cuya « taquigrafía » precisa y animada expresa maravillosamente la acción, están extraídos del Album de la Unesco.



meseta de la Tierra de Arnhem. Investigaciones recientes han demostrado que esas pinturas pertenecen a dos grupos muy diferentes: el primero comprende las pinturas estáticas policromas, de perspectiva «radioscópica», algunas de las cuales no datan siquiera de un siglo y representan animales, pájaros, peces y reptiles, pero rara vez seres humanos; en ellas aparecen dibujados detalles de órganos internos así como formas externas. El otro grupo, más antiguo, más vivo, consiste en



ABORIGENES de la Reserva de Yirrkalla, Tierra de Arnhem, ejecutan la danza de Jamburval, que cuenta la historia del hombre que creó las tempestades. Esta danza se lleva a cabo en el curso de las ceremonias de la circuncisión de los muchachos de la tribu (Fotografía oficial australiana).

Desde el mes de junio de 1953 recorre los Estados Unidos de América la Exposición **CULTURA ABORIGEN DE AUSTRALIA**. Preparado por el Gobierno australiano y organizada con el concurso de la Unesco. Esta Exposición abre al público nuevas perspectivas sobre un mundo extraño y fascinante, con la presentación de notables piezas originales — prestadas por los Museos australianos — y de fotografías, maquetas, mopas y diagramas. Es la primera exposición preparada por un Estado Miembro para ser presentada por mediación de la Unesco. Después de realizar un circuito de dos años en los Estados Unidos de América, el interesante muestrario de arte seguirá un largo itinerario en Europa.



dibujos casi exclusivamente lineales y monocromos que representan figuras humanas en movimiento: hombres en actitud de correr, de luchar o de lanzar un venablo, y mujeres cargadas de vasijas. Esos dibujos lineales monocromos poseen, por el rigor de su trazo, un sentido del movimiento, del que carecen totalmente las pinturas policromas.

Los aborígenes creen que esos dibujos —la mayoría de menos de medio metro de altura— no son obra de gentes de su especie sino de un pueblo de duendecillos que habitan en la meseta rocosa y cazan como los hombres nativos de la región. Nadie los ha visto porque son tímidos y están dotados de un oído finísimo: al menor ruido de un extraño se precipitan hacia alguna hendidura rocosa que vuelve a cerrarse enseguida para impedir que penetren los intrusos. Esta creencia parece responder, en los aborígenes, al deseo de explicar la existencia de una forma antigua de arte que no se practica en la actualidad.

Aunque la mayor parte de las pinturas rupestres pertenece a una edad no bien definida todavía, es casi se-

guro que muy pocas de las pinturas sobre corteza, recogidas en la Tierra de Arnhem, daten de más de un año. En las forzadas horas de ocio que impone el monzón, los aborígenes pintan sobre las cortezas que utilizan para construir las paredes de sus chozas. Esas pinturas desaparecen normalmente antes de un año, destruidas por el fuego o por la acción combinada de la intemperie y los insectos.

Mitos de la Tierra de Arnhem

Los aborígenes de la Tierra de Arnhem están distribuidos en diferentes clanes y cada clan tiene su totem, a cada uno de los cuales se le dedican ceremonias, cantos, y motivos decorativos particulares. Esos clanes y los territorios que ocupan son obra de los creadores míticos que vivieron en los primeros tiempos del mundo. Los mitos que describen las gestas y aventuras de esos héroes, son la esencia de la filosofía de los aborígenes y explican cómo esos creadores hicieron el firmamento, la tierra y las criaturas que la pueblan.

Dos de esos espíritus creadores, las hermanas Djungkao, ocupan un lugar preeminente en las creencias de los aborígenes de la parte septentrional de la Tierra de Arnhem. Venidas del país del amanecer, esas dos mujeres míticas desembarcaron en las costas del Golfo de Carpentaria y, prosiguiendo su viaje hacia el poniente, fueron dando nombre a todos los territorios de clanes, a todos los animales y a todas las plantas que encontraron en su camino. En una llanura, situada al sur de Milingimbi, las hermanas hundieron una vara en varios sitios con el fin de crear pozos de agua dulce.

Tan pronto como brotaba el agua, daban nombre a cada pozo, establecían el motivo decorativo y cantaban la melodía que, en lo sucesivo, habría de asociarse para siempre a cada una de ellas. Los redondeles pintados sobre la corteza representan los pozos; las líneas que se cruzan señalan el recorrido de las hermanas Djungkao para ir de un lugar a otro, y las partes sombreadas, la llanura.

El motivo fundamental del arte aborígen de la Tierra de Arnhem, del



GRUPO de hombres y mujeres Nalbidji dando caza al canguro, en Unbalanya Hill (arriba). Cangrejo del mangle y oso hormiguero con el cuerpo erizado de púas (Album de la Unesco).

A U S T R A L I A

(SIGUE)

cual son ejemplo típico las pinturas sobre corteza de Groote Eylandt, consiste esencialmente en una o varias figuras sobre un fondo uniforme. Este motivo se encuentra en casi toda la región, y también hacia el sur, hasta ser absorbido por el simbolismo más complejo del arte de la costa septentrional. Sin embargo, hacia el oeste, esas pinturas, aunque conservan sus características fundamentales, sufren la influencia curiosa de la perspectiva «radioscópica».

En una limitada región del norte y el nordeste de la costa, la variedad de motivos es mayor y las figuras más complejas. En lugar de un fondo del mismo color, se encuentran fondos sombreados por medio de trazos policromos que se cruzan.

Instrumentos simples de arte

Es difícil imaginar materiales o instrumentos más sencillos que los utilizados por los artistas de la Tierra de Arnhem. La superficie pintada es un trozo de corteza de eucalipto, o la pared o el techo de una caverna.

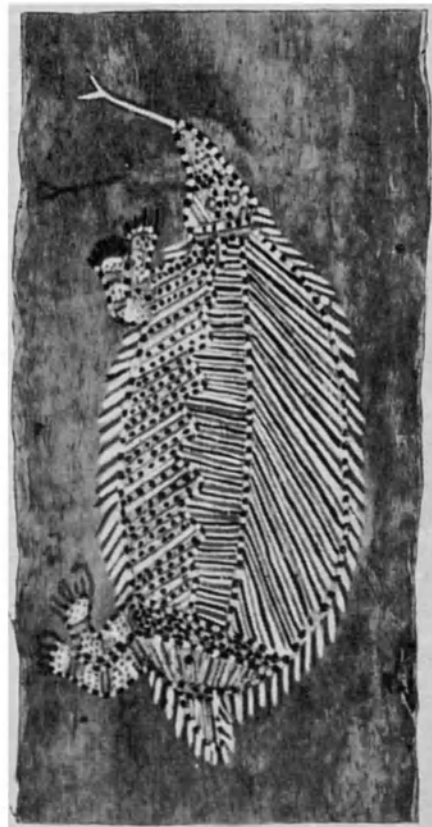
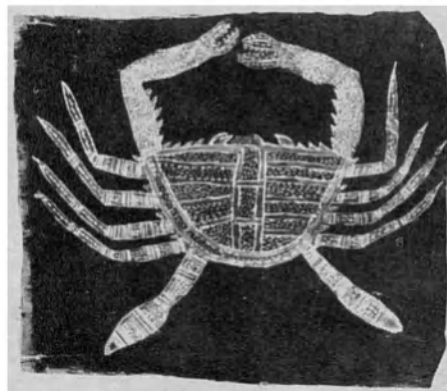
Los colores utilizados son pigmentos negros, rojos, amarillos, o blancos, molidos sobre una piedra plana hasta darles la consistencia de una pasta bastante líquida. Como fijador emplean la savia de un bulbo de orquídea, bien aplastado, que aplican sobre la superficie que van a pintar. Igualmente los pinceles no son sino

fragmentos machacados de corteza para los trazos gruesos, palillos delgados para los puntos, y una simple pluma o hebras de palmera para pinlar las sombras y otros detalles más finos. Cada artista parece tener una imagen mental completa de su pintura antes de empezar su trabajo, y es raro que modifique la composición en el curso de su ejecución o que retoque siquiera una pincelada.

Muchas de las pinturas rupestres y sobre corteza no tienen valor ritual ni religioso: el artista las produce por el solo placer de realizar un esfuerzo creador, lo que constituye en todas las civilizaciones el principal estímulo. No obstante, existen pinturas que tienen un objeto más importante.

En los ritos de iniciación se instruye a los novicios en los mitos esotéricos de la tribu, por medio de dibujos secretos pintados sobre corteza, y en la Tierra de Arnhem, donde algunas pinturas rupestres poseen incluso virtudes mágicas, los ancianos de la tribu utilizan ese poder para conseguir la abundancia invocándolo con cantos sagrados en la estación propicia.

Por mucho que la cultura del artista aborígen difiera de la nuestra, y que el tema de sus pinturas nos sea desconocido, por muy distinto que sea su simbolismo y extremadamente limitados sus materiales y colores, el artista aborígen se ajusta a los mismos principios de línea, color, equilibrio y repartición de las masas, comunes a todo gran arte.





AUSTRALIA - Pintura rupestre: Grupo de espíritus Nalbidji de hombres y mujeres. Unbalanya Hill, Western Arnhem Land.



EGIPTO - Tumba de Menna, Matorral de papiros, fragmento de una escena de caza de pájaros. Dinastía XVIII.

EGIPTO - Tumba de Amenakht, Valle de los Reyes. El difunto, arrodillado junto a una palmera, se inclina para beber el agua del río, mientras su mujer, erguida a su lado, hace un gesto de adoración. Época ramesida.





INDIA - Rey y reina bajo una tienda. Cueva de Ajanta.



YUGOESLAVIA • Detalle de un fresco de la iglesia de Santa Sofia, Ochrida.

NORUEGA • Tres Apóstoles. Detalle de un dosel de la iglesia de Stave, Torpo.



Imágenes de una vida eternamente feliz

Los egipcios no sólo fueron arquitectos, escultores y artesanos magníficos sino también geniales pintores que desde los orígenes, comprendieron hasta que punto el color podía realzar el valor de un dibujo o de un relieve. Los artistas del Valle del Nilo utilizaron el color en todos los dominios del arte, aún en la misma orfebrería, en que la pintura propiamente dicha se reemplazaba por piedras semipreciosas o por capas de vidrio policromo. Las estatuas y elementos arquitecturales también se pintaban artísticamente. Es sin embargo natural, cuando de pintura se trata, estudiar tan sólo

por **Jacques Vandier**

Conservador del Departamento de Antigüedades Egipcias del Museo del Louvre, París.

las escenas de vivos colores que adornan los muros de los templos y de las tumbas. Aun en este aspecto restringido, abundan los ejemplos.

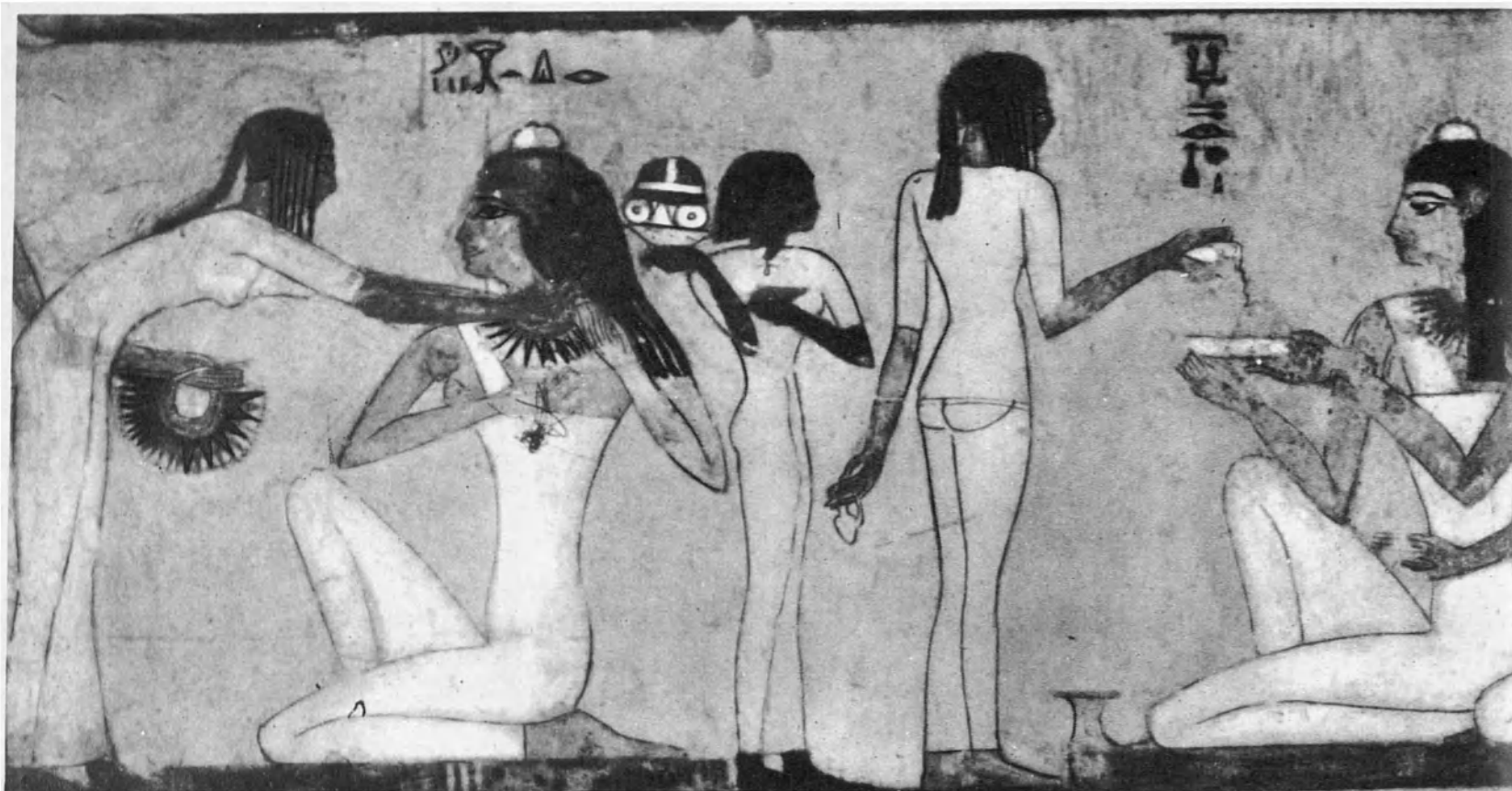
Las escenas de tumbas, y sobre todo las de los templos, generalmente se esculpan en alto o bajorrelieve antes de pintarse pero en todas las épocas se utilizó la pintura mural para decorar las tumbas. Esta técnica predomina en

la célebre necrópolis de Tebas, bajo el Nuevo Imperio (1) de donde proceden la mayor parte de las ilustraciones del Album de la Unesco titulado «Egipto: pinturas en Tumbas y Templos». Esta predilección, por otra parte, no obedecía a una selección racional, sino a una exigencia técnica creada por la mala calidad de las rocas, inadecuadas para la escultura; lo que hacía necesario extender previamente sobre su super-

(1) Circa 1580 a 1090 antes de Jesucristo. Otros períodos a los que se hace alusión en este artículo: Antiguo Reino (3200-2300 antes de J.C.); Dinastía V (c. 2750-2625 antes de J.C.); XVIII (c. 1580-1350 antes de J.C.); XIX (1350-1205 antes de J.C.).

El templo de Karnak (Foto Copyright Albert Raccah, El Cairo).





ficie una base para fijar los colores. El fondo pictórico de esos frescos varía. Bajo la dinastía XVIII, que es la gran época de la pintura, predominan el blanco o el gris azulado; más tarde, reaparecen los mismos colores, pero el pardo claro u oscuro adquiere con el amarillo un lugar preponderante. Aparte del blanco y del negro, los egipcios utilizaban sólo cuatro colores: amarillo, rojo, azul y verde con sus combinaciones correspondientes. Las escenas, que se dibujaban y corregían antes de pintarlas, se alineaban en fajas horizontales que ocupaban toda la superficie de los muros, con excepción de un friso decorativo en la parte superior, y una serie de bandas de colores varios, en la inferior, que constituían en cierto modo un plinto o zócalo.

El dibujo egipcio es consecuencia de múltiples convenciones que sorprenden con frecuencia a los profanos; los especialistas, familiarizados con ellas, apenas le conceden importancia. En primer

lugar, los egipcios que sabían dibujar muy bien las caras de frente, cuando se les antojaba, sólo se decidían excepcionalmente a ello en la decoración mural, por seguir fieles a determinada concepción del arte gráfico. Al parecer, tenían la impresión de que el perfil es más característico que el frente. Los detalles del rostro de perfil son normales, a excepción de los ojos que aparecen casi de frente.

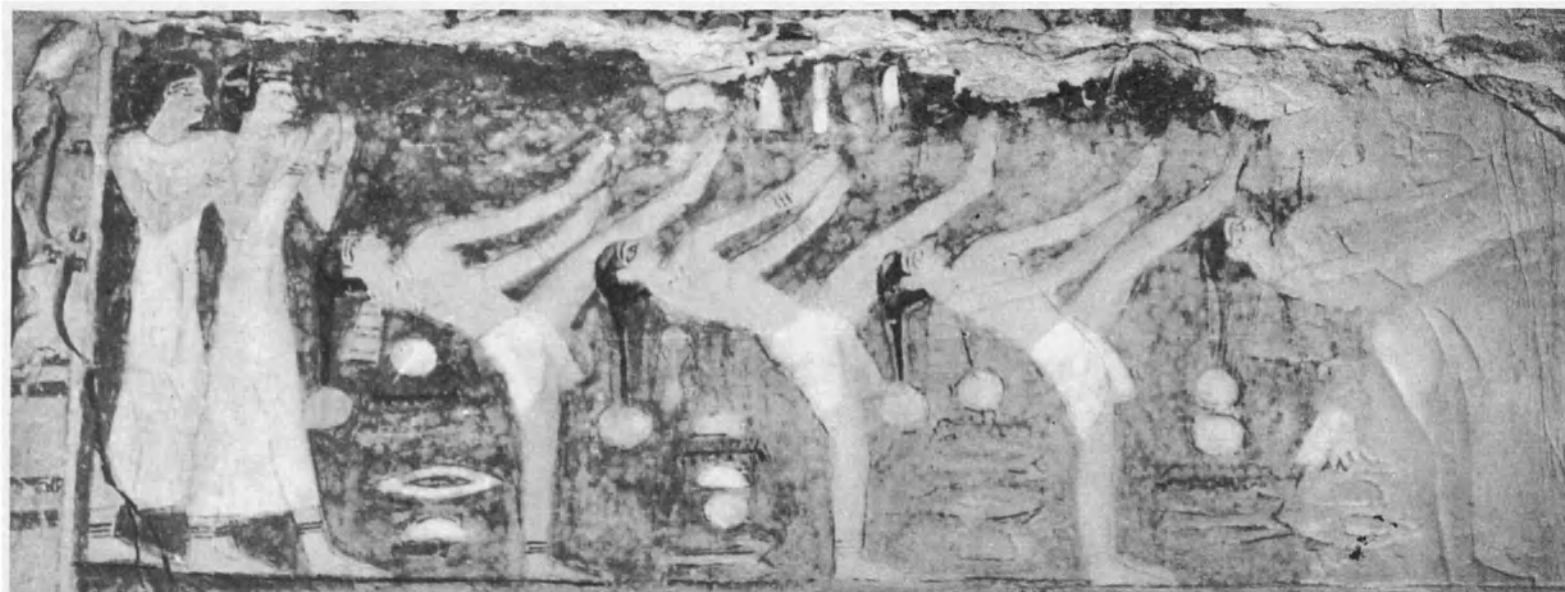
Estilización y Mesura

Las piernas y los pies se representan habitualmente de perfil; los hombres avanzan la pierna derecha, y las mujeres tienen las piernas juntas, pero en este caso el artista consigue siempre que la pierna que debería estar oculta aparezca un poco delante de la pierna visible. Naturalmente, estas reglas ya no se observan cuando el cuerpo se representa en movimiento. A primera vista, parece difícil realizar tal conjunto, pero los egipcios, con su

sentido de la estilización y de la medida, han conseguido —sin olvidar sus convenciones— ejecutar siluetas elegantes, bien proporcionadas y casi naturales:

A comienzos del Antiguo Imperio las escenas son muy sencillas: con algunas excepciones cuyos más célebres ejemplos se encuentran en la metrópoli de Meidum, la estela o puerta falsa que separaba el mundo de los vivos del mundo de los muertos, era el único elemento decorado. Más adelante, se acostumbró a representar portadores de ofrendas sobre la pared en que se situaba la puerta falsa; finalmente, desde la quinta dinastía, en las tumbas piramidales de los altos funcionarios, los muros de la capilla se cubrieron totalmente de representaciones.

Esta decoración se inspira en un principio inmutable, hasta la Dinastía XVIII, según el cual la vida de ultratumba era un calco de la vida terrestre, y el muerto tenía los mismos deseos



En la necrópolis de Menfis, en Saqarah, bailarinas acrobáticas ejecutan un movimiento rítmico.



En la tumba del Vizir Rekhmiré, las sirvientas atienden a las damas durante el banquete (*Grabados del Album de la Unesco*).



Tumba de Pached. Representación estilizada del desierto sobre el que se destaca un halcón. Un ojo animado sostiene una antorcha.

El dios Khonsou ofrece al rey el símbolo de la vida. Templo de Séti I, Abydos.



La muerte, trasunto de la vida terrenal



Templo de la reina Hatsheput. Detalle de un friso (Grabados del Album de la Unesco).

y necesidades que el viviente. Así, no es extraño encontrar en las paredes de las tumbas, al lado de representaciones que evocan diferentes ritos funerarios, escenas profanas que nos aportan datos inapreciables de la vida cotidiana de los antiguos egipcios. La alimentación desempeña naturalmente un papel principalísimo y los artistas copian incansablemente la figura del muerto (solo o con su esposa), ante una mesa servida con diversos manjares y recibiendo la visita de los siervos que les traen diversas ofrendas y a veces, animales vivos. Eran muy apreciadas las aves y no es rara la escena de un carnicero que descuartiza un buey. No hay que pensar que olvidasen las diversiones, pues la comida se acompaña con frecuencia de música y de bailes. Además, el príncipe no renuncia en el otro mundo a los placeres de la caza y de la pesca, ni repudia ninguna de las obligaciones de su vida terrenal.

En el Antiguo Imperio, sin embargo no aparece nunca reproducida la vida oficial del difunto; se evoca solamente la vida que llevaba en sus inmensas propiedades del Delta, sin duda porque podía considerarse en sus tierras como señor absoluto. Los campesinos trabajan para él sólo, y para él se afanan los marineros en las marismas. Final-



Tumba de Aménofis II. Isis está arrodillada bajo el signo del oro.

mente, aparecen con frecuencia los artesanos representados en el ejercicio de sus funciones; carpinteros, ebanistas, constructores de barcos, lavaderos, alfareros, escultores, pintores, curtidores, orfebres, zapateros; todos los oficios desfilan a nuestra vista. Los vemos trabajar alegremente, porque en Egipto, el buen humor ha animado siempre las ocupaciones fastidiosas de la vida cotidiana.

Todas estas escenas sobreviven al Antiguo Imperio y las seguimos encontrando en la Dinastía XIX. En esta época, sin embargo, se opera una gran transformación, y se evoca puntualmente la vida oficial del difunto, al lado de escenas más amables que continúan la vieja tradición. Al señor le sigue gustando pasearse en barca por las orillas prósperas de papiros, y lanzar su pérfido boomerang sobre los pajarillos inocentes, y cuando ha agotado los placeres de la caza, arponear los peces más hermosos del Nilo.

La vida en esta época es menos ruda; a las antiguas ofrendas, se añaden ahora



Tumba de Sétí I. La diosa Isis extiende sus brazos alados en señal de protección.

las flores y las frutas, agrupadas con sentido muy vivo de la decoración: las comidas se transforman en verdaderos banquetes; el dueño y su señora reciben a los invitados; encantadoras sirvientas, ligeramente vestidas, escancian vino, peinan y decoran el tocado de las mujeres, sentadas a veces en el suelo o en elegantes sillas o las adornan con joyas.

Otro gran cambio se lleva a cabo en la Dinastía XIX, debido indudablemente a la revolución religiosa de Amarna. La vida en sí misma no había evolucionado, pero se dejaron de representar escenas profanas en las tumbas. La decoración se hizo casi exclusivamente religiosa y funeraria y se inspiró sobre todo en las grandes composiciones mitológicas del ritual mortuorio. Con ello se volvía a la decoración tradicional de las tumbas reales, pues las escenas placenteras, aun en la época en que la alegría de vivir dominaba en la serie de las tumbas civiles, no había penetrado en el misterioso Valle de los Reyes.

Allí se veía, como en los templos, al

rey recibiendo de un dios la vida, la estabilidad y la fuerza; allí la diosa Isis extendía sus alas sobre el difunto soberano o bien arrodillada bajo el signo del oro pedía protección al dios de la tierra, Gheb. Les placía asimismo representar, en el Nilo de ultratumba, la navegación nocturna del dios sol, figurado como un hombre ericocéfal, cuya barca es impulsada por seres del otro mundo: se veían también el toro y las siete vacas del cielo, o bien los cuatro timones que simbolizan los cuatro puntos cardinales.

Escenas de Ultratumba

EN las tumbas de las reinas, las escenas son quizá más sencillas. Así por ejemplo, en la tumba de Nefertari, mujer de Ramsés II, están Re-Harakti y la diosa de Occidente, sentados como esposos humanos y Tum y Osiris vueltos de espaldas, sentados ante las ofrendas, o la reina misma, que presenta dos vasos a la diosa Nathor.

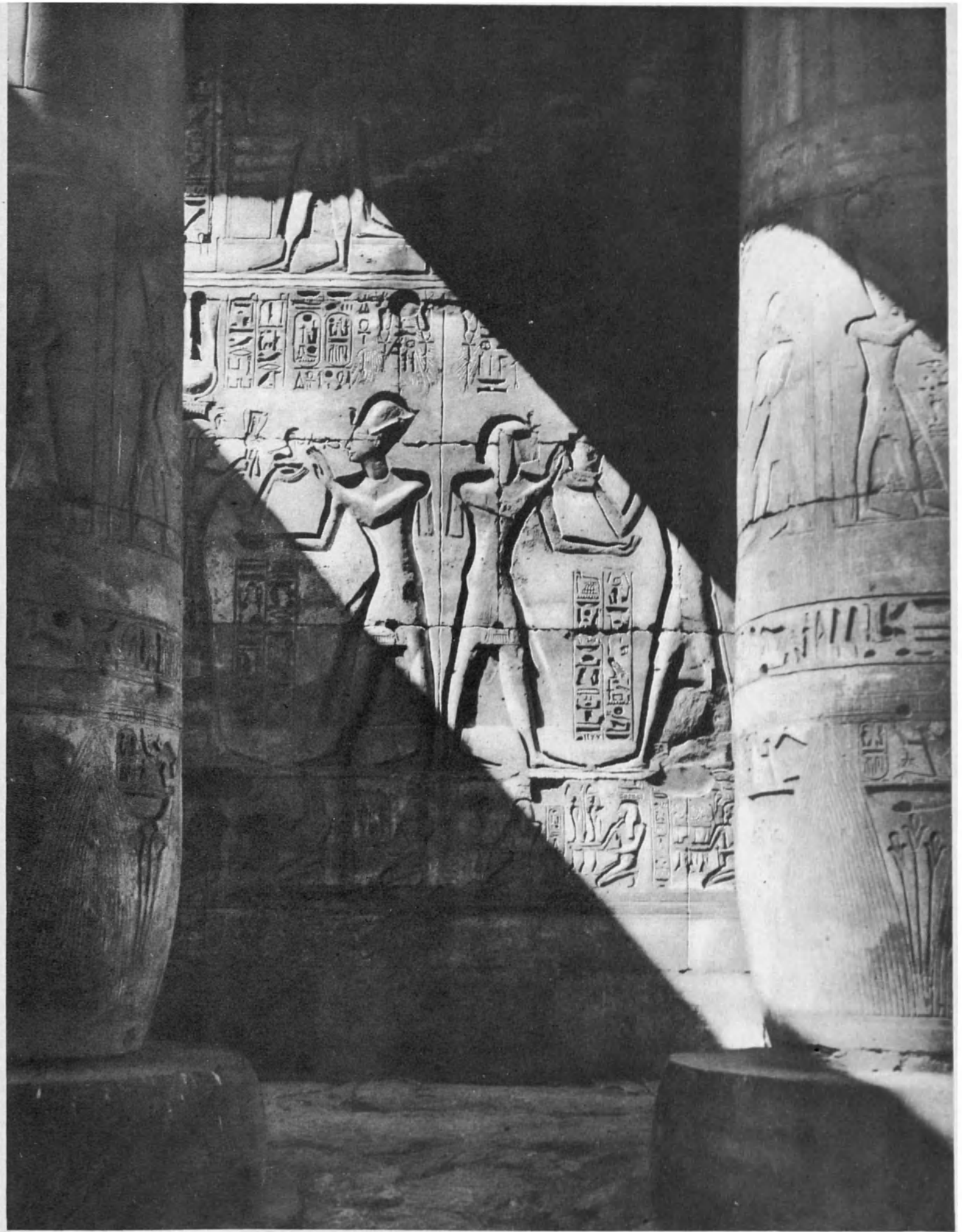
En las tumbas civiles, se encuentran progresivamente desarrolladas todas las escenas funerarias de la Dinastía XVIII, pero despojadas voluntariamente de todo carácter profano: la comida del difunto por ejemplo, vuelve a ser exclusivamente funeraria. Se ve con frecuencia oficiar al hijo mayor ante sus padres, al muerto que adora a Osiris, al fénix, símbolo solar heliopolitano, o a cualquier dios de quien pudiera esperarse protección.

Una de las escenas más bellas de este repertorio serio, nos muestra al difunto arrodillándose cerca de una palmera, para beber el agua del río, gesto misterioso cuyo sentido es algo enigmático (ver página central). En otro pasaje, el muerto se ha embarcado en la barca nocturna del sol, y es él quien maneja el timón, para estar seguro de acabar felizmente el temido viaje de ultratumba. Finalmente, la momificación de Anubis, el dios embalsamador con cabeza de perro, goza asimismo de gran favor.

Todas las escenas que se han encontrado en las tumbas, por distintas que sean, muestran una idéntica preocupación: la de una vida feliz en ultratumba. En las primeras épocas y hasta el fin de la Dinastía XVIII, se trataba de conjurar la suerte pintando esta vida bajo un aspecto placentero; y se confiaba así, gracias al procedimiento de la magia imitativa, conseguir la felicidad eterna.

A partir de la Dinastía XIX, se procura asegurar igual felicidad, poniendo toda su confianza en los ritos divinos y en la observancia estricta de los preceptos. No son opuestas ambas concepciones, pues subrayan una y otra el gran terror de los egipcios ante la muerte, confirmando así la opinión de Herodoto al decir que el pueblo egipcio fué el más religioso de todos los pueblos.

Este artículo es un extracto de la introducción escrita por el señor Jacques Vandier para el album publicado por la Sociedad Geográfica de Nueva York en colaboración con la Unesco, bajo el título de « Egipto: Pinturas en Tumbas y Templos ».

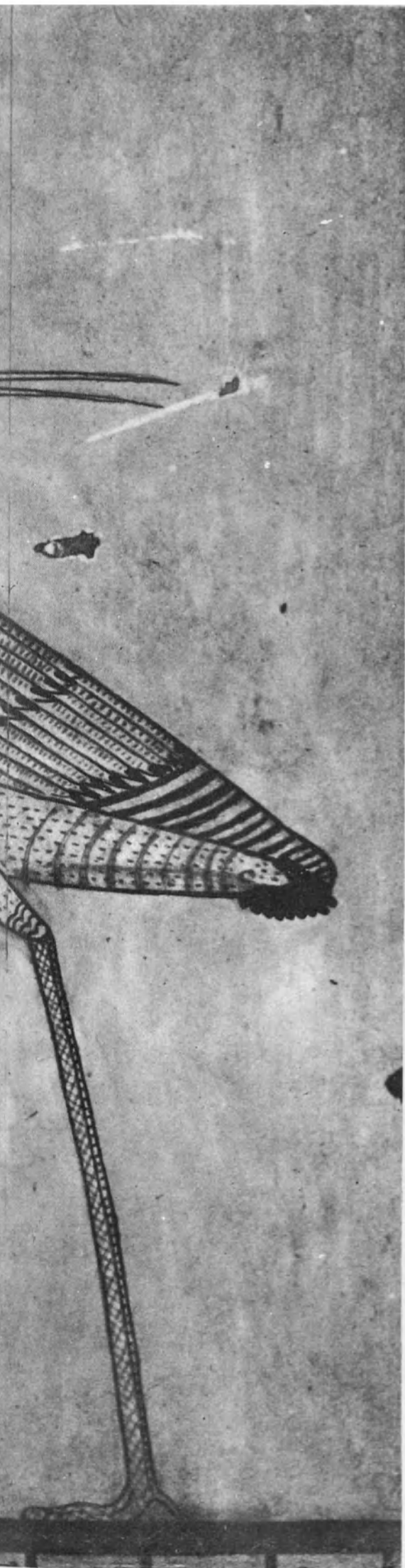


TEMPLO DE ABYDOS
(Foto Copyright Raccah).

EGIPTO
(Sigue)



Tumbade Anhour-
khâoui. El difunto
ante el Fénix de
Heliópolis (Album
Unesco).



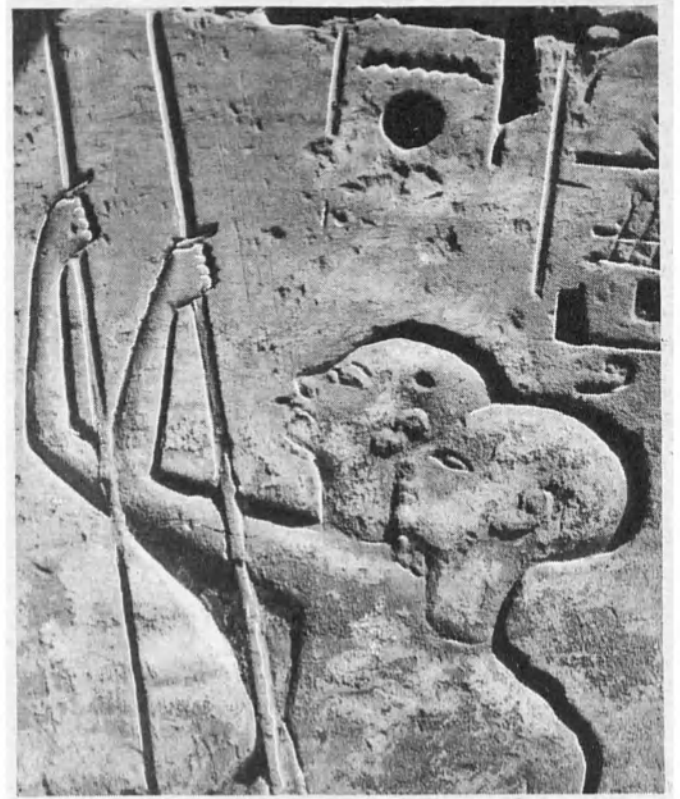
Bajorrelieve de Médinet Habu, en la ciudad de Habu. Abajo, en el templo de Abydos, están esculpidas las manos cortadas de los enemigos de Ramsés. (Foto copyright Raccah. — Todas las fotografías de Egipto tomadas por Albert Raccah y publicadas en el presente número formaron parte de una exposición organizada recientemente en París por la Unesco bajo los auspicios de la Embajada de Egipto).



EGIPTO *(Segue)*



Cabeza de Ramsés II (2 metros de alto) en el Rameseum de Tebas.



Detalle de un bajorrelieve de Karnak (Foto copyright Raccah).

Tumba de Nakht. Escena de festín. A la izquierda, una sirvienta fija el arete de una invitada (Album Unesco).



YUGOESLAVIA...



Cabeza de San Juan Bautista. Detalle de un fresco de la iglesia de Grachanitzza, construida en 1321.

...tesoros ocultos bajo el yeso

EN las iglesias y monasterios de Yugoslavia, los artistas e historiadores se hallan actualmente dedicados a una gran «caza de tesoros», digna de contarse entre las más grandes de la historia del arte. Buscan las pinturas y frescos medievales que han permanecido ocultos a los ojos del mundo durante quinientos años, bajo espesas capas de

cal y de yeso, aplicadas por los Otomanos que ocuparon los Balcanes en los siglos XIV y XV.

Después de esa época, algunos viajeros procedentes de la Europa Occidental pasaron a lo largo de los caminos balcánicos —en la antigüedad rutas comerciales y vías estratégicas entre el Oriente y el Occidente— y se detuvieron con frecuencia a contemplar la belleza misteriosa de las iglesias y monasterios, construidos en lugares aislados como solemnes monumentos a la gloria de un pasado más venturoso. Aunque

estos viajeros pudieron ver tan sólo una pequeña parte del vasto tesoro de frescos que allí existían, salieron maravillados de la belleza de lo que habían visto.

Pero no fué sino en el siglo XIX —al desaparecer una parte de la dominación turca— cuando un vago eco de la gran riqueza escondida comenzó a llegar a los países extranjeros y se hizo posible emprender un estudio serio del arte yugoeslavo medieval que floreció desde el siglo XI al siglo XIV.

Arte religioso y humano

EN 1872, se celebró en Moscú una exposición de objetos artísticos bizantinos originarios de Serbia. Dos años después se realizó otra exposición análoga en Kiev.

En 1881, el ciudadano británico e historiador del arte A. Evans produjo una gran impresión en los círculos artísticos con sus artículos sobre el arte medieval serbio. Sostuvo que sin un conocimiento apropiado de las obras de arte ocultas en los Balcanes no se podía realmente comprender el arte renacentista de Italia y comparó el Ángel de la Resurrección —fresco delicado de un ar-

tista serbio, existente en la Abadía Milechevo construida en el siglo XIII— con las mejores obras de Miguel Ángel.

A comienzos de nuestro siglo, los especialistas yugoeslavos elaboraron sus primeros planes en gran escala para investigar todo lo referente al arte medieval de su país y dieron los pasos iniciales en la ardua tarea de descubrir y restaurar las obras de esa época. Entonces comenzó la gran «caza de tesoros» que las autoridades yugoeslavas resumieron al fin de la segunda guerra mundial, con un entusiasmo mayor que en el pasado. A medida que se los ha recuperado gradualmente, esos tesoros han venido a establecer nuevos hitos en la historia de la pintura europea y han arrojado una luz fulgurante sobre el desarrollo del arte bizantino, originado en la parte oriental del Imperio Romano, en el año 330 de nuestra Era, cuando su primer Emperador cristiano, Constantino, trasladó la capital imperial de Roma a la vieja ciudad griega de Byzantium, bautizándola con el nombre de Constantinopla, hoy Estambul. Este arte bizantino se extendió luego desde Egipto hasta los Balcanes y Rusia, y desde Mesopotamia hasta Italia. El arte bizantino fué de carácter re-

(Sigue en la pág. 32)

Yugoeslavia (*Sigue*)

El rey Radoslav sosteniendo en sus manos la maqueta de la iglesia de Studenicha cuya construcción fué ordenada por él. El fresco del cual forma parte este detalle ha sido restaurado en el interior del monasterio (siglo XIII).

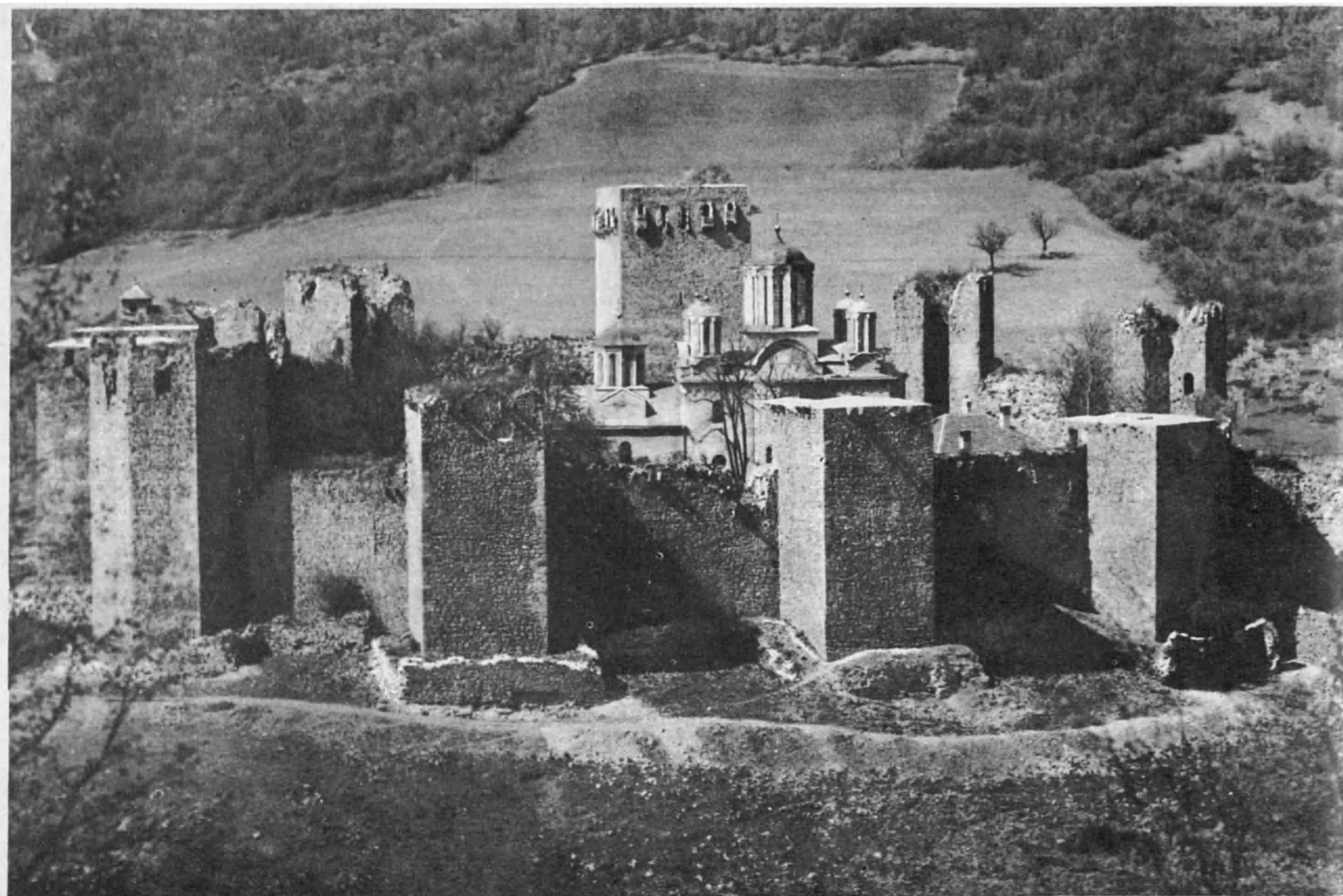
El monasterio de Manasija (comienzos del siglo XV) fué primero una fortaleza, como muchos de los monasterios de esa época.



to hasta los Balcanes y Rusia, y desde Mesopotamia hasta Italia.

El arte bizantino fué de carácter religioso y sirvió principalmente para representar las principales figuras de la Biblia. Proporcionaba explicaciones visuales durante la ceremonia de la misa, lo que hace afirmar a un autor que esos frescos constituyen acaso el primer «relato ilustrado» del Nuevo y del Viejo Testamento. Aunque el arte bizantino se caracteriza generalmente por la austeridad formal del diseño, los artistas medievales de Yugoeslavia mostraron una originalidad notable al apartarse en muchas ocasiones de la rígida estilización de su tiempo. Insuflaron en sus obras elementos de frescura, armonía y realismo. Crearon sus personajes pictóricos como si se tratara de seres humanos, vibrantes de vida, dotados de semblantes individualizados y ojos «verdaderos». Dieron al arte del fresco, en pleno siglo XII, una nueva orientación, enriqueciéndole de mayor agilidad y carácter expresivo.

Esta tendencia más humanística está bien representada por las pinturas murales ejecutadas en 1164 que se descubrieron en la pequeña iglesia macedónica de Nerezi, cerca de Skopje, construida en la misma época que la catedral de Nuestra Señora de París. En esas varias escenas pictóricas de la Pasión —el Descendimiento de la Cruz, la Sepultura y el Duelo de la Virgen— los pintores de Nerezi lograron apresar con una asombrosa palpitación de vida la emoción y el sentimiento, la compasión y la tristeza. En la Sepultura —por ejemplo— en contraposición a las normas eclesiásticas de esos tiempos, la Virgen



supremo de una madre sollozante sobre el cadáver de su hijo.

En pinturas como ésta de muerte y de dolor, los seres humanos desgarrados por el sufrimiento o profundamente conmovidos por la compasión han sido representados con tal fuerza y realismo que André Gabar, autor de un estudio sobre la «Pintura Bizantina» y profesor de Historia de Bizancio en el famoso Colegio de Francia, las ha calificado como un «hito en la historia de la pintura europea, muy adelante de todas las pinturas de Europa en ese período».

Los siglos XIII y XIV vieron el desarrollo de una definida escuela serbia de pintores de frescos, cuyas obras más notables se encuentran en las iglesias y monasterios de Milechevo, Sopotchani, Granchanitzá y Studenicha. La pintura serbia probablemente alcanzó su mayor altura en el Siglo XIII, en los monumentales frescos del monasterio de Sopotchani. La Muerte de la Virgen, por ejemplo (fotos pag. 34) merece incluirse en cualquier historia del arte pre-renacentista. Las virtudes humanas retratadas en esa pintura, el sentimiento de grandiosidad, la actitud digna de los personajes envueltos en sus vestiduras y la manera cómo cada figura se halla dibujada con una expresión psicológica individual y un realismo auténtico, son características de un gran arte.

Los Frescos de Santa Sofía

Los más antiguos frescos de Yugoslavia solamente hoy comienzan a salir a la luz. Han sido descubiertos en la ciudad de Ochrida que se halla en las orillas pintorescas de un lago, sobre las montañas de la Macedonia suroccidental.

Allí, en los muros y las bóvedas de la iglesia de Santa Sofía se han descubierto durante los últimos cuatro años varias pinturas originarias de las primeras décadas del siglo XI, lo que constituye un gran acontecimiento en la historia del arte.

No sólo reflejan esos frescos eficazmente las varias fases por las que atravesó la construcción de la iglesia sino que, representan un amplio período de tiempo que se extiende desde el siglo XI hasta el siglo XIV y suministran algo que es verdaderamente precioso: una vista general del desarrollo de la expresión bizantina a través de centenares de años en una región que fué de importancia capital en la evolución del arte bizantino.

La iglesia de Santa Sofía de Ochrida es uno de los más antiguos edificios religiosos que sobreviven en Macedonia. Es notable por las líneas delicadas y bien proporcionadas de su arquitectura así como por sus frescos. Su graciosa arcada que forma una galería de dos pisos —añadida en el siglo XIV— evoca los edificios venecianos contemporáneos. No se conoce la fecha exacta de construcción de la iglesia ni el nombre de su fundador, pero se sabe que tiene



El coro de Santa Sofía de Ochrida, en el estado en que se hallaba al comenzar los trabajos de restauración. La mayor parte de los frescos permanecían ocultos aún bajo el yeso. Para limpiar la bóveda se construyó un andamio, y se descubrieron varios frescos (página 39). El detalle aquí presentado muestra cómo se puede desprender la pintura del yeso aplicando sobre su superficie un lienzo impregnado de cola.



una antigüedad de novecientos años por lo menos, aunque pudo haber comenzado la obra hace diez siglos.

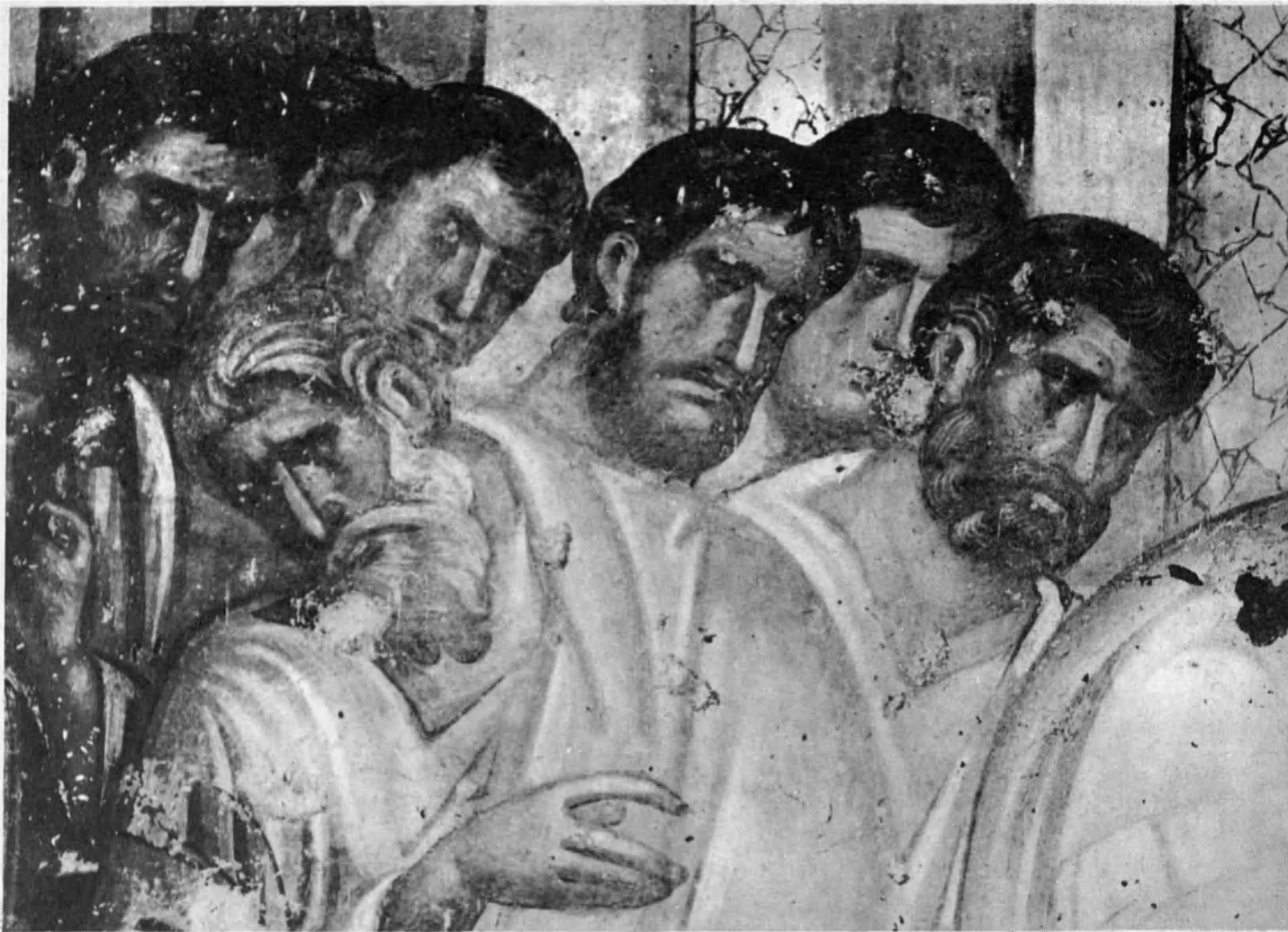
Los años, la humedad y la incuria han producido grandes daños en Santa Sofía. Algún tiempo antes del siglo XVII el fuego destruyó una parte del edificio. Los Otomanos que habían transformado la iglesia cristiana en una mezquita en 1466 restauraron una parte que se hallaba en mal estado y reconstruyeron la cúpula; pero ésta resultó tan pesada que hizo ceder las bóvedas y puso fuera de plomada los muros. Posteriormente, en una fecha indeterminada, las bóvedas y la cúpula se derrumbaron. En 1913, un año después de terminada la dominación otomana, el pueblo de Ochrida volvió a construir la

techumbre que nuevamente resultó demasiado pesada y puso una carga excesiva sobre los muros.

Después de esa época se llevaron a cabo varios intentos de restauración de Santa Sofía, muchos de ellos verdaderamente destructivos. En 1950, una Comisión de Monumentos Históricos de la República Popular de Macedonia —uno de los seis Estados de la actual República Federativa Popular de Yugoslavia— efectuó un estudio preliminar de los daños sufridos por la iglesia.

En muchos sitios se comprobó que los cimientos eran débiles para sostener la superestructura, la obra de albañilería

(Sigue en la pág. 36)



Detalles del **Sueño de la Virgen**, fresco de la iglesia de Sopotchani.



En la iglesia del rey Milutin, construida en 1314, en Atudenica, se ve este detalle de la **Presentación de la Virgen en el Templo**. Arriba y a la derecha, la Virgen alimentada por el Angel.





San Basilio celebrando la misa. Detalle de un fresco de la iglesia de Santa Sofía de Ochrida (siglo XI).



La Doncella vertiendo el agua, fragmento de la Natividad de Cristo, en la iglesia de Sopotchani (1260).



La Lamentación de la Virgen, detalle de un fresco de la iglesia de San Panteleimón, en la aldea de Nerezi (1164).

YUGOESLAVIA

(Viene de la pág. 33)

se había desplomado, las vigas estaban podridas y los muros y arcos habían acabado por ceder. El muro meridional, que contenía varios frescos, era el que se encontraba en peor estado. Ante la complejidad del problema, el Gobierno de Yugoslavia pidió que la Unesco le enviara una misión asesora, la cual llegó en diciembre de 1951 al lugar de su destino. Fernando Forlatti, arquitecto italiano y superintendente de Monumentos en Venecia, con experiencia en esos problemas por su eficaz trabajo en la restauración del Palacio Veneciano del Trecento, encabezaba la misión. Le acompañaban César Brandi, director del Instituto Central para la Restauración de Roma, e Ives Froidevaux, arquitecto en jefe, encargado de los monumentos históricos de París. En colaboración con los especialistas yugoslavos, la misión de la Unesco estudió durante un mes el estado de la iglesia y elaboró algunas recomendaciones para la restauración de Santa Sofía y de sus frescos.

La obra de salvamento

El Gobierno de Yugoslavia solicitó al jefe de la misión que permaneciera en el país y dirigiera la obra juntamente con el ciudadano yugoslavo Boris Tchipan, Director del Instituto para la Protección de los Monumentos Históricos de la República de Macedonia.

Uno de los trabajos más arduos fue enderezar la pared meridional de la iglesia. Toda la pared estaba inclinada hacia afuera y mostraba en uno de los extremos una punta saliente. La misión de la Unesco había recomendado construir un sistema de gruesas vigas y cables-resistentes para colocar la punta saliente en su sitio anterior y empujar hacia atrás la pared.

La preparación para este trabajo duró dos meses. Los obreros construyeron una armazón gigante, de forma rectangular, hecha de acero y madera y de treinta metros de longitud, con la que revistieron la pared de la iglesia y cuyos cables de acero al estirarse debían enderezar la pared. El 2 de mayo de 1953, los directores italianos y yugoslavos estaba listos para realizar el gran esfuerzo de salvamento. En dos horas, el saliente recobró su posición correcta, a plomada. Dos días después, otra vez sólo dos horas fueron suficientes para empujar hacia atrás la pared para sostener la techumbre.

Pero, antes de realizar este trabajo, los frescos tuvieron que ser trasladados de sitio. En el pasado, se solían pin-

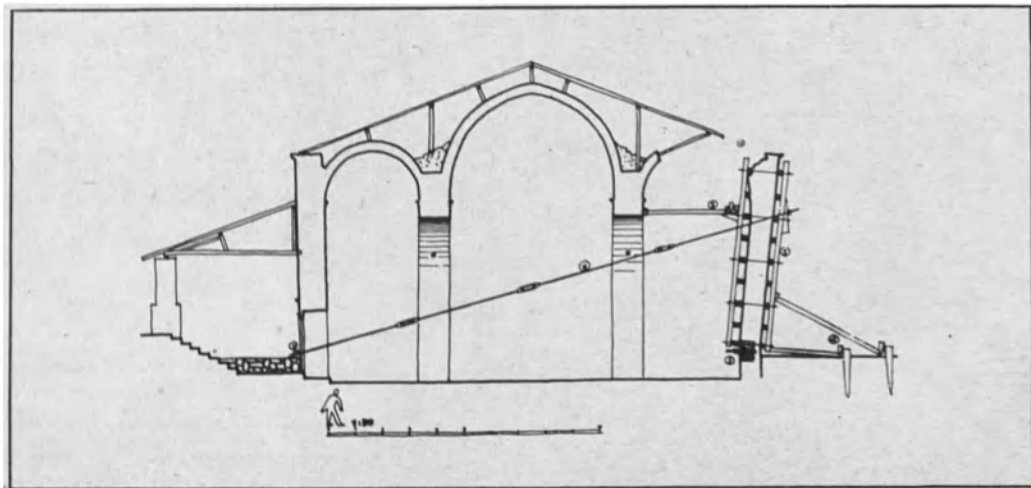
Hace algunos siglos, cuando este fresco de la iglesia de la Santa Virgen, en Prizron, fué recubierto de yeso, los obreros hicieron algunas incisiones en la pintura para fijar el revoque. Hoy, el fresco está ya restaurado pero se ven siempre sus heridas. Los frescos que ilustran este artículo están, en su mayoría, reproducidos en colores en el Album de la Unesco.



tar los frescos sobre finas capas de yeso extendido sobre un fondo de mezcla de arcilla, arena y, a veces, aún barro que recubría los muros de ladrillo o de piedra. Para salvar los frescos deteriorados de Santa Sofía se hicieron incisiones cuidadosas en el yeso exterior para fijarlo a la capa posterior de mortero. Luego, las pinturas fueron desprendidas en secciones con su sostén de mortero. Para los frescos que estaban intactos o poco menos, se empleó una cola es-

pecial, extendida sobre un lienzo, el cual fué aplicado sobre el muro. A continuación, se despegó el lienzo juntamente con una fina capa de yeso adherida a él y que contenía la pintura.

La restauración de Santa Sofía de Ochrida ha sido un excelente ejemplo de cooperación internacional entre especialistas —que la Unesco trata de estimular— en este caso artistas, arquitectos, arqueólogos e ingenieros. Esos contactos han conducido a una mayor colaboración y a nuevos vínculos. Especialistas yugoslavos han visitado recientemente Italia y Francia para estudiar los métodos de conservación y restauración artística, y los especialistas italianos y franceses han viajado a Yugoslavia para estudiar los grandes tesoros sacados a la luz por los trabajos de restauración que terminarán en 1955. Este esfuerzo colectivo contribuye a un mejor conocimiento de los valores artísticos del pasado —que son un patrimonio común— y a una mejor comprensión de las culturas de los diferentes países, lo que constituye una de las mayores finalidades de la Unesco. Otro gran paso en esta misma dirección es el volumen de reproducciones en color de los frescos medievales de las iglesias de Yugoslavia, publicado dentro de la Colección Unesco de Arte Mundial.



Colección Unesco de Arte mundial

Publicada por la New York Graphic Society, por acuerdo con la Unesco.

(Cada volumen contiene 32 ilustraciones en color a toda la página. Ediciones en español, inglés, francés, alemán e italiano.)

De venta en todas las principales librerías.

VOLUMENES DISPONIBLES

INDIA : Pinturas de las cuevas de Ajanta.

EGIPTO : Pinturas en tumbas y templos.

AUSTRALIA : Pinturas aborígenes de la Tierra de Arnhem.

EN PREPARACION

(se publicarán a comienzos de 1955).

YUGOESLAVIA : Frescos bizantinos.

NORUEGA : Pinturas de las iglesias de madera

IRAN: Miniaturas persas de la Biblioteca imperial.

Precio de cada volumen :

\$ 15.00 (en los Estados Unidos de América), 5.775 Francos (en Francia), 5 libras, 10 chelines (en Reino Unido). (En los otros países el equivalente de 15 dólares en moneda nacional mas el valor del transporte.)

Descuentos para los miembros de las organizaciones educativas o culturales en las Agencias Exclusivas para la venta cuya lista damos en la pag. 4,

o en la

New York Graphic Society, 95 East Putnam Ave., Greenwich, Conn., U.S.A.



La Conferencia General de Montevideo

CUANDO las banderas de los 72 Estados Miembros de la Unesco fueron retradas del Palacio Legislativo de Montevideo, Uruguay, la VIII Conferencia General de la Unesco habla clausurado sus sesiones, dejando tras de sí una lista impresionante de realizaciones fecundas para el porvenir de la Organización.

Durante un período de cuatro semanas, que finalizó el 11 de diciembre, la Conferencia General ha adoptado el presupuesto más elevado en la historia de la Unesco y ha elaborado un nuevo

programa, dando especial importancia a los problemas fundamentales de cuya solución depende el futuro del mundo en que vivimos.

Por la primera vez, a la Conferencia General de la Unesco han asistido delegaciones de la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas, Bielorusia y Ucrania. Las contribuciones de estos tres nuevos Estados Miembros constituyen, en gran parte, el motivo de la decisión de la Conferencia General de elevar el Presupuesto para el Bienio 1955-

1956, a un total de 21.617.000 dólares, lo que significa un aumento del 15% sobre el Presupuesto de 1953-1954 que ascendió a 18.752.000 dólares.

Esta Conferencia General — celebrada por primera ocasión en la América del Sur — aprobó tres resoluciones conjuntas que influirán grandemente sobre el programa de la Unesco. La primera resolución, propuesta por Francia, India y Japón, y adoptada por unanimidad, ordena a la Secretaría emprender «un estudio urgente de los efectos de la radioactividad sobre la vida en general» y difundir «información objetiva acerca de los peligros y la utilización práctica de la energía atómica». Como complemento de este trabajo, la Unesco estudiará las maneras de facilitar el empleo de los isótopos radioactivos en la investigación científica y en la industria.

La segunda resolución le da a la Conferencia General un carácter memorable al declarar su «fé en la posibilidad de resolver todas las tensiones por medios pacíficos» y al ordenar a la Organización iniciar «un estudio objetivo de los medios para promover la cooperación pacífica de acuerdo con las finalidades expresadas en el Acta Constitutiva de la Unesco». Esta resolución fué propuesta por tres países: India, Checoslovaquia, Estados Unidos de América.

La tercera resolución condena la utilización de la prensa, la radio o el cine para «provocar o estimular cualquier amenaza para la paz» y pide a «todos los Estados Miembros de la Unesco dictar las disposiciones necesarias para garantizar la libertad de expresión y suprimir todos los obstáculos para la libre circulación de la información entre los Estados Miembros». También fué adoptada unánimemente la antedicha resolución presentada conjuntamente por Canadá, Colombia, Checoslovaquia, Ecuador, Estados Unidos de América, Francia, India, Líbano, México, Reino Unido y Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Estas dos últimas resoluciones fueron calificadas por Luther H. Evans, Director General de la Unesco, en su mensaje con motivo del Día de los Derechos Humanos, como «una amplia prueba de la disminución de las tensiones internacionales, de lo que es testimonio viviente la actual Conferencia General de la Unesco».

Según el programa adoptado por la Conferencia, el 15% de aumento en el presupuesto será empleado casi íntegramente en

proyectos que vengán a satisfacer las necesidades concretas de los Estados Miembros de la Unesco. Ejemplos de tales proyectos son el uso de la radiodifusión en la educación de adultos; la ayuda de la Unesco para la producción de materiales de lectura destinados a la alfabetización; el establecimiento de centros internacionales de cooperación científica; la formación de los instructores de educación fundamental en los métodos del museo; la fundación de un centro internacional para la investigación sobre los problemas sociales de la industrialización en el Asia meridional y el apoyo de la Unesco para la investigación científica en todas esas esferas como también en los problemas de las zonas áridas en el mundo.

El programa de la Unesco para 1953-1956 contiene además disposiciones especiales para la asistencia técnica a los Estados Miembros sobre problemas concretos de educación, comunicaciones, ciencias y organización de bibliotecas y museos. Esta asistencia técnica es complementaria a la participación de la Unesco en el programa mundial de las Naciones Unidas para la asistencia técnica destinada al desarrollo económico. Dentro de este último programa, la Unesco apoya actualmente a 140 educadores y hombres de ciencia que se hallan trabajando en 36 países.

La Conferencia General despachó también un nutrido orden del día sobre puntos administrativos. Entre las principales decisiones adoptadas se cuenta el cambio de la constitución del Consejo Ejecutivo de la Unesco, el cual dicta las normas de conducta de la Organización en el tiempo de receso de las conferencias generales. Los miembros del Consejo representarán en adelante a sus Gobiernos en vez de servir su cargo independientemente como individuos.

A raíz de esta decisión, la Conferencia General eligió un Consejo Ejecutivo enteramente renovado, con 22 miembros, o sea dos más que en el pasado. Los países representados actualmente en el Consejo son: Brasil, Cuba Dinamarca, Ecuador, Egipto, España, Estados Unidos de América, Francia, India, Indonesia, Irán, Italia, Japón, Líbano, Liberia, Países Bajos, Pakistán, Reino Unido, Tailandia, Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas y Uruguay.

Como una de sus decisiones finales, la Conferencia acordó celebrar su próxima reunión después de dos años, en Delhi, India.

PUBLICACIONES DE LA UNESCO

El artista en la sociedad contemporánea

Distintos aspectos de la condición del artista en medio de la sociedad expuestos por los participantes a la "Conferencia Internacional de Escritores y Artistas" que tuvo lugar en Venecia en septiembre de 1952.

250 fr. \$ 1.00 5/-

Catálogos de reproducciones en color de pinturas

Vol. I : Anteriores a 1860..... 750 fr. \$ 3.00 15/-
Vol. II : De 1860 a 1952 750 fr. \$ 3.00 15/-
(nueva edición en preparación).

Pequeñas fotografías en blanco y negro de cuadros, acompañadas cada una por datos correspondientes a las mejores reproducciones en colores que pueden encontrarse.

Cuzco

Informe sobre el problema del establecimiento de un plan de restauración de los múltiples monumentos históricos y obras de arte de Cuzco. (Profusamente ilustrado).

400 fr. \$ 1.50 8/6



Estas publicaciones pueden obtenerse por medio de los agentes generales de venta de la Unesco. (Véase lista al pie de la página.)

Lista de los Agentes de venta de la Unesco, a quienes se pueden solicitar ejemplares de la edición española. Otros Agentes de venta figuran en las ediciones francesa e inglesa del CORREO.

★

Argentina : Editorial Sudamericana, S.A., Alsina 500, Buenos Aires.
Bolivia : Librería Selecciones, Av. 16 de Julio 216, Casilla 972, La Paz.
Brasil : Livraria Agir Editora, Rua México 98-B, Caixa postal 3291, Rio de Janeiro.
Chile : Librería Lope de Vega, Moneda 924, Santiago de Chile.

AGENTES GENERALES DE VENTA

Colombia : Emilio Royo Martín, Carrera 9a, 1791, Bogotá.
Costa Rica : Trejos Hermanos, Apartado 1313, San José.
Cuba : Centro Regional de la Unesco para el Hemisferio Occidental, Calle 5, No. 306, Vedado, La Habana.
Ecuador : Librería Científica, Casa Matriz P.O. Box 362, Guayaquil.
España : Aguilar, S.A. de Ediciones, Juan Bravo 38, Madrid.
Estados Unidos : Unesco Publications Service, 475 Fifth Avenue, New York, N.Y.

Filipinas : Philippine Education Co. Inc., 1104 Castillejos, Quiapo, Manila. 3.00.
Francia : Servicio de Publicaciones de la Unesco, 19, avenue Kléber, Paris 16^e.
Gran Bretaña : H. M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres, S.E.1.
Italia : G.C. Sansoni, via Gino Capponi 26, Casella postale 552, Firenze.
México : Difusora de las publicaciones de la Unesco, Artes 31—int., Bajos, México D.F.
Panamá : Agencia Internacional de Publicaciones, Apartado 2052, Panama, R.P.

Perú : Librería Mejía Baca, Azangaro 722 Lima.
Portugal : Publicações Europa-América, Ltda, Rua das Flores, 45, 1^a, Lisboa.
Puerto Rico : Panamerican Book Co., San Juan 12.
Surinam : Radhakishun & Co. Ltd, Book Dept., Watermolenstraat 36, Paramaribo.
Uruguay : Centro de Cooperación Científica para la América Latina, Unesco, Bulvar Artigas 1320, Montevideo. 2.40 pesos
Venezuela : Librería Villegas Venezolana, Madrices a Marrón 35, Pasaje Urdaneta, local B., Caracas.

Para cualquier país no incluido en la lista solicite informes a la Unesco, 19, avenue Kléber, Paris (XVI^e)



El responsable de las Colecciones de Arte Mundial de la Unesco, Peter Bellew, dirigiendo la fotografía en color de los frescos bizantinos de la Iglesia de Santa Sofía, en Ochrida (Yugoeslavia).



Tomado del Album de la Unesco: "Australia - Pinturas Aborígenes - Tierra de Arnhem."