

Museum

Vol XXXII, n° 1/2, 1980

Museos e interdisciplinarietà

museum

Vol. XXXII, n.º 1/2, 1980

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, *Museum* es un órgano de información, así como un instrumento de la investigación museográfica. Los puntos de vista expresados por los autores no reflejan necesariamente los de la Unesco.

DIRECTOR
Percy Stulz

REDACTOR
Yudhishtir 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
Raymonde Frin, Francia
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
Saleheddin Hasan Sury, Jamahiriya Árabe
Libia

Precio del ejemplar: 24 francos franceses
Suscripción (4 números o números dobles
correspondientes):

un año, 72 francos franceses;
dos años, 120 francos franceses.

Redacción y edición:
Organización de las Naciones Unidas
para la Educación, la Ciencia y la Cultura
7 Place de Fontenoy
75700 Paris, Francia

© Unesco 1980
Printed in Switzerland
Imprimeries Populaires de Genève

Museos e interdisciplinariedad

Georges Henri Rivière *Editorial* 4
Julian Pitt-Rivers *Reflexiones sobre el concepto de museo y la interdisciplinariedad* 6

ESTUDIO DE CASOS

- Günter Viohl *El Museo del Jura de Eichstätt, en Baviera, República Federal de Alemania* 11
Martin Friedman *El río: imágenes del Misisipí, Walker Art Center, Minneápolis, Estados Unidos de América* 18
- Jean-Claude Duclos *El Museo de la Camargue, masía de Pont-de-Rousty, en Arles, Francia* 26
Marcelle Girard Villemure *Les Forges du Saint-Maurice, Trois-Rivières, Quebec, Canadá* 36
Pierre Imhof *El Museo Internacional de Relojería, en La Chaux-de-Fonds, Suiza* 45
Jarno Juhani Peltonen *El Museo de la ciudad de Helsinki, Finlandia* 54
Alexandre Valtchev *El Museo Histórico Departamental de Pernik, Bulgaria* 59
Alexandre Colin Campbell *Museo Nacional y Galería de Arte, Botswana: reseña histórica y perspectivas* 64
y Doreen N'Teta
Dieter Eckhardt *El Museo Goethe, Weimar, República Democrática Alemana* 70
Shehata Adam *En conmemoración del vigésimo aniversario de la Campaña de Nubia: el Museo de Nubia, en Asuán* 77
- Publicaciones recientes de la Unesco* 84

"Calles estrechas como claustros de monasterio; caserones cerrados con afán de misterio, ambiente recogido, melancólico y grave; meditación, silencio, contrición y quebranto... ¡Oh ciudad de Castilla! ¿Quién te puso en los Andes?..."

José Santos Chocano (1875-1934), peruano



Presentación

Con este número se inicia la publicación en español de *Museum*, revista de la Unesco dedicada a los museos que ha alcanzado difusión internacional en sus ediciones inglesa y francesa. Treinta y un volúmenes han aparecido hasta la fecha, en versión bilingüe al comienzo, posteriormente en ediciones separadas.

El primer artículo editorial de *Museum*, en 1948, establecía como objetivo de la revista el de “llegar a ser un instrumento para el intercambio de opiniones profesionales y conocimientos técnicos, estimulando el desarrollo de los museos y de la museología en su servicio a la sociedad”. En el seno de la Unesco, esta revista —expresaba asimismo aquel editorial— aspira a “promover las funciones de comunicación y educación propias del museo y a incitar a los profesionales al cumplimiento de la tarea común de la difusión del saber, promoviendo la comprensión internacional que contribuirá al mantenimiento de la paz”.

La imperiosa demanda de una edición española de *Museum* es, a la vez, la manifestación del éxito mundial de la revista y de la vitalidad de los museos en los países hispanoparlantes. Durante treinta y un años, los museólogos de lengua española han ocupado un lugar importante en las páginas de *Museum*; las traducciones al inglés y al francés de sus artículos les dieron difusión internacional. Pero ello no bastaba para asegurar que la revista transcribiera la historia contemporánea de los museos a escala mundial y fuese un instrumento eficaz para la transmisión de conocimientos técnicos en los países de lengua española. Los países latinoamericanos han expresado con particular insistencia su deseo de que *Museum* vea la luz en su propio idioma, dado que esta publicación viene siendo utilizada como texto básico para la formación profesional y constituye el único vehículo existente para el perfeccionamiento de los museos a través del intercambio internacional de experiencias.

Museum se honra en dirigirse a partir de este momento a una comunidad hispanoparlante de más de doscientos treinta millones de personas en tres continentes en “esta limpia, elegante y graciosa lengua castellana, la cual puede muy bien... latina sonante y elegantísima ser llamada” (Narcis Vinyoles). En conmemoración del milenario de la lengua española, celebrado en la Unesco el 30 de enero de 1980, el profesor Rafael Lapesa, miembro de la Real Academia Española de la Lengua, evocó la unidad en la diversidad y la universalidad de espíritu de la comunidad hispanoparlante que “está regida hoy por una voluntad unitaria; voluntad que en los españoles se manifiesta en una actitud cada vez más abierta ante las peculiaridades hispanoamericanas; y en los hispanoamericanos, en una conciencia cada vez mayor de que es imprescindible, vital, la cohesión lingüística. La creciente intensidad de las comunicaciones entre unos y otros conducirá a formar una *koiné*, una forma de lenguaje en que se fundirán las variedades y que mantendrá la unidad de nuestro idioma por muchos siglos más, quizá por otro u otros milenios.”

Editorial

Georges Henri Rivière

"El proceso histórico es una interpretación de la historia de la naturaleza y de los hombres." Karl Marx y Friedrich Engels.

"En lugar de sectores especializados, cada uno con su apriorismo, su metodología y su jerga técnica, lo que debemos lograr son redes de investigaciones conjuntas con métodos y terminología comunes, todo ello integrado en un proceso global de exploración." (Sir Julian Huxley, en *Man, Journal of the Royal Anthropological Society*, Londres, vol. 10, n.º 2, junio de 1975.)

El presente número de *Museum* persigue una finalidad práctica: mostrar de qué modo los expertos de disciplinas diversas se pusieron de acuerdo y mancomunaron sus conocimientos para encontrar soluciones concretas, como lo demuestra el ejemplo de nueve experiencias museológicas y paramuseológicas que se describen a lo largo de estas páginas.

Pese a las diferencias de medio ambiente, de mentalidad y de país en que estas experiencias arraigan, para poder presentarlas fue preciso escoger un hilo conductor, un signo distintivo, el vocablo que expresara del mejor modo posible las características comunes existentes.

Reconocemos de antemano que nuestra elección es ambigua. Se sitúa en los confines entre transdisciplinariedad y pluridisciplinariedad. En definitiva, lo que de veras interesa es que el vocablo adoptado revele la necesidad de conocernos, de comprendernos y de enriquecernos mutuamente. Ejemplos de esta necesidad se multiplican a través del mundo, según puede verse en el caso de museos de diferentes disciplinas:

Los museos de arte, que dan a conocer al artista a través de su obra y la sitúan en su medio técnico y social.

Los museos de historia, que amplían su ámbito más allá del acontecimiento y del antropocentrismo, para abarcar a la sociedad en su conjunto y en sus aspectos cotidianos; establecen un paralelo entre el desarrollo económico y los cambios que resultan de ese desarrollo en el medio natural; inspiran la comprensión y el respeto mutuos por las culturas históricas y por las culturas contemporáneas; estiman los problemas actuales y futuros.

Los museos de ciencias de la tierra, que contribuyen a una política de protección cada vez más rigurosa, a una explotación cada vez más ponderada de los recursos naturales.

Los museos de ciencias exactas, que prestan una atención cada vez mayor a las disciplinas aplicadas.

Los museos de técnicas avanzadas, que logran una coordinación mayor de las disciplinas de la investigación fundamental así como de los problemas que plantea la revolución industrial en materia de protección del trabajo en el campo o en la fábrica, o de las condiciones de vida del obrero productor y transformador.

Los museos de ciencias humanas y naturales, que contribuyen a que los parques naturales, los lugares históricos y arqueológicos se orienten hacia un horizonte común.

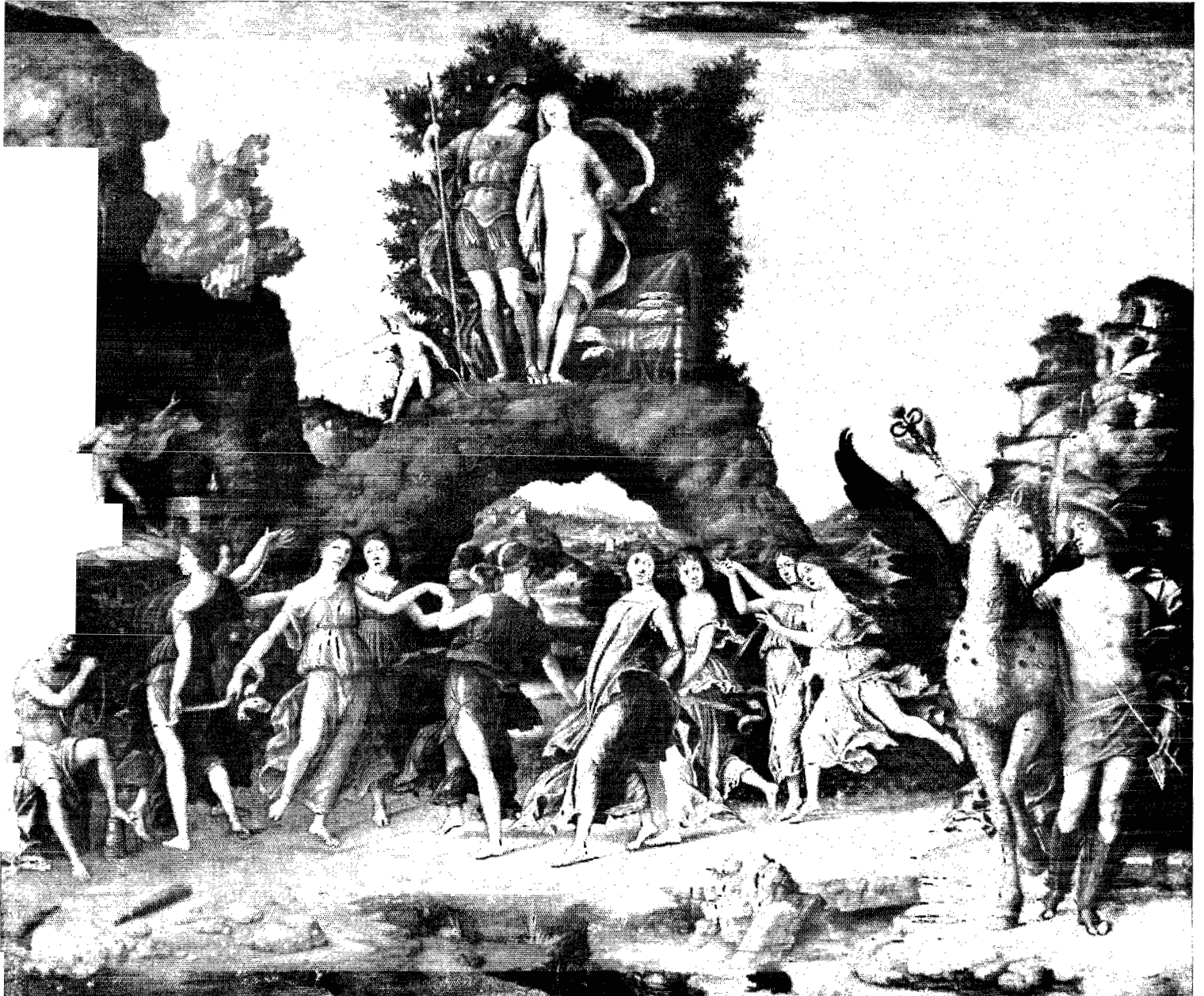
En realidad, cabe preguntarse si estas experiencias son completamente nuevas. ¿No tienen acaso su origen en los *museion* de la antigüedad clásica, instituciones por excelencia, si las hubo, en que se combinaban la reflexión filosófica con

las disciplinas del arte, del hombre, de la naturaleza y del universo? ¿o tal vez en los gabinetes de curiosidades de los humanistas del renacimiento europeo, cuyo carácter manifiestamente heteróclito reflejaba, sin embargo, una penetrante concepción del mundo, una *Weltanschauung*?

¿No recae acaso, en parte, la responsabilidad de esas experiencias en los museos, dado su deseo manifiesto de acabar con los compartimientos estancos y de actualizarse, ante el desarrollo cada día mayor de las ramas del árbol del saber?

Dejamos pendientes estas preguntas, en espera de cualquier observación o críticas, positivas o negativas, que este número especial de *Museum* podría suscitar entre los lectores.

1
MUSEO DEL LOUVRE, París. Mantegna: *El Parnaso*. La ronda de las nueve musas, símbolo del enfoque interdisciplinario del museo. Cada disciplina se mantiene fiel a sí misma y todas se unen en un coro común.



Reflexiones sobre el concepto de museo y la interdisciplinariedad

Julian Pitt-Rivers



El instinto de atesorar existe indudablemente en todos los hombres, en una u otra forma, y no es infrecuente incluso en el reino animal. El museo es ante todo un almacén, como lo indican los títulos de conservador, *curator*, *keeper* y otros, que ostentan sus directores. Pero el almacén es un depósito de objetos útiles, mientras que en este sentido el museo carece de utilidad práctica o, para expresarlo en términos más moderados, sólo responde a necesidades intelectuales y morales. La razón que induce a crear una colección obedece ante todo a esa especie de curiosidad que manifiesta todo grupo humano al espiar en territorio enemigo o enviar exploradores en busca de recursos naturales; pero las fronteras de un territorio no son solamente espaciales, sino que también son temporales. Todas las sociedades se definen en relación a su pasado. Todo museo salvaguarda el pasado en función de las necesidades del futuro y, a este respecto, cabe afirmar que todos los museos son históricos, incluso sin tergiversar el sentido de las palabras "historia natural", puesto que representan la acumulación de los conocimientos que se tienen en un momento dado, en espera de los nuevos descubrimientos del futuro. El museo de historia contemporánea espera el momento de ocupar su lugar en el pasado. En tanto su interés se mantiene vivo, reina en su esfera de acción, pero está condenado a desaparecer en cuanto no tenga ya nada más que decir en relación con el presente, como las tumbas de aquellos que ya no son antepasados de nadie. Los cementerios constituyen el más antiguo y el más universal *phénomène muséal*.

Sin embargo, los cementerios no son la única forma en que los muertos perduran en la memoria de los vivos. Su imagen se conservaba viva en las galerías de retratos, que se consideran como la forma más antigua del museo de historia y que aún subsisten, no sólo en el mismo estilo, como en el caso de la National Portrait Gallery de Londres, sino también en el de las figuras de cera del Museo de Madame Tussaud, de Londres, o del Museo Grévin, de París. Esas imágenes no sólo confieren a las personas así veneradas el honor de una inmortalidad ilusoria, sino que por el nombre que ostenta el museo, contribuyen a perpetuar la gloria de su fundador. Entre los diversos motivos que cabe atribuir a la evolución del concepto de museo desde fines del siglo XVIII, figuran sin duda la decadencia de la fe religiosa. ¡A falta de un lugar en el paraíso, se puede aspirar a entrar en el Museo de Madame Tussaud!

Desde la época en la que su objetivo principal era "cantar las alabanzas de los hombres ilustres", los museos han ampliado y profundizado la esfera de sus intereses. En primer lugar, en nuestra época están más a menudo consagrados a determinado hombre célebre, cuya casa se convierte en un santuario dedicado a su memoria, en el que los adeptos pueden entrar en contacto con los objetos que le eran familiares y que tienen un valor sacramental por haber estado un día en contacto directo con él y un valor museológico porque permiten verle en cierto modo en todos los aspectos de su vida cotidiana.¹ Los museos de este tipo, el de George Sand, en Nohant, o el de Lincoln, en Springfield², corresponden en realidad a un enfoque "protoecológico", aun cuando los interesados tal vez no hayan tomado conciencia de ello. El santuario se confunde poco a poco con el museo.

Desde los palacios de los Médicis hasta los imponentes castillos ingleses, amenizados con leones o viejos automóviles para atraer al público y convertirlos en empresas rentables para la explotación turística actual, hay una cierta continuidad; pero tales prácticas, al margen del mundo de los museos, no deberían hacernos olvidar el interés que presentan las mansiones de quienes fueron verdaderos coleccionistas. La casa de Sir John Soane en Lincoln's Inn Fields, situada en el centro de Londres, ilustra un género en el que puede advertirse que el eclecticismo y la agudeza del espíritu del propietario (que abrió su casa al público en vida; falleció en 1837) apuntaban a algo más allá que una simple curiosidad por un lugar lleno de encanto. Sin embargo, el coleccionista tiene siempre sus propios criterios que a veces no se limitan a establecer la prueba de su cultura y de su buen gusto. Los criterios de elección se basan a veces en una teoría.

Menos ecléctico que Sir John Soane, el general Pitt-Rivers formó una colección de armas y compró una casa en Bethnal Green para exponerlas (consti-

2

MUSEO PITT-RIVERS, Oxford. Creada por el general Augustus Henry Lane Fox Pitt-Rivers, la colección, que se componía en un principio de un conjunto sistemático de armas de fuego, abarcó ulteriormente muchos otros temas. Situada primero en Bethnal Green, en Londres, fue trasladada poco después a South Kensington, en esa misma ciudad, y de allí, en 1883, a Oxford en calidad de donación del general a la Universidad de esa localidad. El edificio donde está el museo actualmente es de una arquitectura metálica de inspiración gótica cuyas estructuras armonizan con la presentación de la colección adoptada por el fundador. Un proyecto de reemplazar este edificio por otro de estilo moderno ha quedado pendiente hasta el día de hoy.

1. "En nuestra civilización nada se asemeja tanto a los peregrinajes que hacen periódicamente los iniciados australianos conducidos por sus maestros a los lugares sagrados, como nuestras visitas-conferencias a las casas de Goethe o de Víctor Hugo, cuyos muebles despiertan en nosotros emociones tan vívidas como arbitrarias. Por otra parte, como para los *churinga*, lo esencial no es que la cama de Van Gogh sea aquella en la que dormía: todo lo que espera el visitante es que se la puedan mostrar." (Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, p. 323, París, Plon, 1962.)

2. Este es el caso también de la casa de Goethe a la que se refiere Lévi-Strauss y la que se menciona en este número, en el artículo de Dieter Eckhardt "El Museo Goethe", p. 70.

tuyendo así el núcleo de lo que se convertiría en el museo de etnografía de la Universidad de Oxford, FIG. 2) con la expresa finalidad de probar su teoría sobre la evolución de la cultura. En virtud de esta identificación fácil que nos legaron los evolucionistas, lo arcaico o lo primitivo en el tiempo se equiparó a lo arcaico o a lo primitivo en el espacio, de manera que la historia y la etnología unieron sus fuerzas. El Museo Pitt-Rivers se organizó conforme al método comparativo de la época, que defendía la teoría de que la cultura, al igual que las especies biológicas, evoluciona por medio de leves modificaciones.

Sobre la base de la colección de armas de fuego y llevando aún más lejos esta teoría, se propuso demostrar que los objetos culturales habían alcanzado en las distintas regiones del mundo diversos grados de sofisticación.

Los objetos destinados a la misma función, aun cuando procedieran de distintas fuentes, se clasificaban en un mismo grupo. Este enfoque pluridisciplinario, más bien que interdisciplinario, daba al visitante la libertad de concentrarse enteramente en la sección que eligiera y le permitía comparar los objetos desde la perspectiva de su especialidad. Un ejemplo aún más sorprendente de un museo organizado en torno a una teoría es el que descubrí en 1948 en el castillo semiderruido de Niebla, Andalucía, cuyo excéntrico propietario se había empeñado en demostrar la existencia de la Atlántida. Los objetos expuestos y cubiertos de polvo eran, según cabía creer, la prueba concreta de tal existencia. Eran un testimonio material de la cultura del pueblo de esa infortunada isla que quedó sumergida en el Atlántico. Según rumores de la zona, los objetos habían sido fabricados por lugareños y propuestos al coleccionista como hallazgos arqueológicos. El *musée à thèse* puede parecer cosa del pasado, pero todo conservador de museo tiene sus propias ideas sobre la relación existente entre las piezas de su colección y las dispone de manera que esa relación sea evidente. Y más aún, un museo recientemente creado en Tel Aviv consagrado a la diáspora judía, inspirándose en la tesis relativa a la unidad de la cultura y de la identidad judías, no ha vacilado en hacer figurar en él a Karl Marx y a Benjamín Disraeli.³ Desde el siglo de las luces la historia natural empezó a tener influencia en la construcción de los museos y colocó en primer plano el problema de la taxonomía. El ideal consistía en recoger todo tipo de ejemplares de determinada clase de objetos y no sólo los que corroborasen la tesis del fundador. Pero el deseo de ser exhaustivo limitaba necesariamente la amplitud de las colecciones. Más adelante, los museos adoptaron un criterio más estrecho y menos ecléctico. El diletante cedió el paso al especialista.

El museo más especializado entre todos los que he tenido ocasión de visitar es el museo de botas de *cowboy* que, hace un cuarto de siglo, ocupaba la planta baja del Gran Hotel de Prescott en Arizona. No era un museo de indumentaria sino un museo dedicado al calzado; ni siquiera a todo tipo de calzado sino sólo a las botas y únicamente a las usadas por los *cowboys* de Arizona, esas botas cuyos altos tacones, los adornos de plata repujada en la punta y el talón y los llamativos bordados evocaban incongruentemente un disfraz de pantomima. Era un verdadero monumento al fetichismo del pie en el Lejano Oeste y un modelo de método museológico, cada par de botas llevaba el nombre de su propietario. Sin embargo, debajo de esta meticulosa preocupación por el origen, se traslucía el culto a los hombres célebres. ¿Cómo conmemorar de otro modo a un *cowboy* ilustre que, con exclusión de las botas, no contaba sino con un caballo, una camisa, un par de pantalones vaqueros y carecía de la más simple morada?

La historia de los museos históricos forma parte de la historia propiamente dicha, y el historiador de museología podría indudablemente trazar en detalle el desarrollo de las diversas técnicas correspondientes a distintas épocas y vincularlas con la sociedad que les ha dado origen. Pero, sin entrar en detalles, se puede comprobar que el interés por los hombres ilustres corresponde a una época en que el poder era personal y manifiesto y a una concepción de la historia según la cual los acontecimientos son producto del carácter de esos hombres. Es lo que he llamado la concepción de la historia de Ethelred⁴ que explica la invasión de Inglaterra por los daneses como una simple consecuencia de la lamentable negligencia de Ethelred. Sólo cuando la historiografía alcanzó

3. Steven Uran, "Les paradoxes de l'identité juive: réflexions sur le musée Beth Hatef Suth" [Las paradojas de la identidad judía: reflexiones sobre el museo Beth Hatef Suth], *Les nouveaux cahiers* (París), n.º 60, 1980. Isaac Berlin, *Benjamin Disraeli, Karl Marx and the search for identity* [Benjamin Disraeli, Karl Marx y la búsqueda de una identidad], Jewish Historical Society in England, 1970. Véase también, *Trois essais sur la condition juive* [Tres ensayos sobre la condición judía], colección "Diaspora" dirigida por Roger Errera, París, Calmann-Lévy, 1973.

4. Rey sajón, apodado por los ingleses "Ethelred-the-unready", es decir, "el indeciso".

cierto grado de refinamiento teórico los museos empezaron a interesarse por las condiciones económicas y demográficas que dan origen a los objetos de sus colecciones.

En arqueología, esta evolución se refleja en el paso de la búsqueda del tesoro a las excavaciones científicas, cuya finalidad no es ya la de descubrir objetos que merecerán ser expuestos por su rareza o su belleza, sino la de reconstruir el pasado con ayuda de todos los vestigios conservados bajo tierra. Esta tendencia es llevada al extremo en nuestra época, ya que se atribuye mayor importancia a factores tales como la variación estadística en el recuento de la osamenta que a objetos que se pueden ver o tocar. Lo que se valora no es ya el objeto mismo sino su relación con otros objetos, con respecto a los cuales representa una transición de un estilo a otro, como en el caso de esas armas de fuego de la colección de Bethnal Green en que subsisten características que han dejado de ser funcionales, pero que no obstante se conservan por respeto a la continuidad cultural.

Los museos no se limitan a satisfacer la curiosidad sino que celebran algo. El museo nacional es un producto del nacionalismo moderno, que a su vez emana del siglo de las luces. El pasado es siempre sagrado y toda nación debe celebrarlo so pena de desintegrarse en el presente, de manera que la necesidad de tener un museo nacional ha pasado a ser una necesidad casi tan grande como la de tener una compañía aérea nacional o un escaño en las Naciones Unidas. La teoría del nacionalismo atribuía sus orígenes sagrados al suelo (noción siempre profundamente mística) y los que estaban más vinculados a él han cobrado un valor que en modo alguno hubiera presagiado la poca estima de la que eran objeto en la vida cotidiana. La recolección de las artes y tradiciones populares ha permitido que los habitantes de las metrópolis manifestaran su superioridad social frente a los campesinos y que a la vez los integraran en la nación, afirmando así la mística del territorio del estado.

La historia social, es decir, la explicación del pasado por las condiciones sociales y no por los rasgos característicos de los hombres ilustres, ha despertado el interés por la vida cotidiana de los pueblos. La cultura, lo mismo que la etnología, deja de pertenecer al patrimonio exclusivo de las personas "cultivadas". Las raíces sagradas de la tierra se combinan con la historia de la tecnología y la angustia ecológica, con lo que el museo folklórico pasa a primer plano.

Sin embargo, las naciones no son las únicas entidades sociales que necesitan celebrar su pasado. Actualmente, toda ciudad se siente en la obligación de tener un museo para afirmar su identidad colectiva, y como la cultura de una ciudad industrial se asemeja mucho a la de la ciudad vecina, es preciso buscar raíces en la región. La identidad regional surge frente a la centralización moderna y comienza a asediar al museo folklórico con implicaciones políticas muy diferentes de las que inspiraron su creación. La cultura entra en el escenario político y el pasado se convierte en un arma del presente. Los museos que se fundaron para servir a la causa del estado-nación están ahora al servicio de quienes perciben su identidad "nacional" a un nivel más local.

Las bibliotecas contienen información sobre personas, acontecimientos y cosas, en cambio los museos contienen las cosas propiamente dichas y, por lo tanto, constituyen un testimonio más directo que puede ser objeto de repetidos análisis desde nuevos puntos de vista. Varias disciplinas pueden considerar el mismo objeto desde puntos de vista diferentes. Una técnica nueva, como la de la datación por medio del carbono radioactivo, puede aportar una información antes inimaginable. Pero a la vez, el testimonio "concreto", aportado por el objeto mismo, ha adquirido un carácter menos concreto. La insistencia de Marcel Mauss sobre la necesidad de establecer "hechos sociales totales" y la toma de conciencia de que las cosas no tienen sentido por sí mismas, sino en virtud de su interrelación, han inducido a interesarse por el contexto social. Al mismo tiempo, por motivos inherentes a su evolución interna, la etnología ha llegado a definir a la "cultura" en términos mucho menos materiales que antes: ya no se habla del binador, sino de la técnica de la binadura, como tampoco se habla de la imagen, sino de la idea de la representación en determinada forma y conforme a un método particular. Por consiguiente, lo que el especia-

lista busca ahora no es el objeto en sí, ni siquiera el lugar que le corresponde entre una serie histórica de objetos del mismo tipo, sino su relación con su medio natural en la época en que aún estaba en vida y no había sido todavía "momificado" por su exposición en un museo. Como es natural, es mucho más difícil exponer ese tipo de cosas entre las cuatro paredes de un museo. Consecuentemente, los museos necesitan cada vez más espacio y terminan abriéndose hacia el exterior en busca del medio natural. Según estos criterios, los parques zoológicos, las reservas indias y el folklore destinado al turista son todas manifestaciones artificiales, y la idea misma de los lugares destinados a la conservación es una traba para la libertad del espíritu, ya que el pasado es enemigo del presente. Si los cementerios son museos, los museos son, pues, a su vez, cementerios. Para ser auténtica, la cultura debe estar viva.⁵ A lo sumo, se proclama que, para estar vivo, el arte debe circunscribirse al contexto de su creación, lo mismo que las proas de las piraguas del río Sepik se quemaban una vez terminado el ritual para el que habían sido talladas. No se debe permitir que las creaciones artísticas caigan entre los dedos desecantes de los museólogos. Hay que enterrar a los *cowboys* con las botas puestas.

Tal purismo significaría el fin de todos los museos, peligro que no parece inminente. Nunca fueron tan frecuentados como actualmente. El sentido popular de la historia que en tiempos pasados diera origen a las canciones infantiles y a los desfiles de disfraces se ha vuelto erudito y exige conocimientos y precisiones históricas: todo el mundo debe poder reconocer la arquitectura de los diferentes periodos. A lo largo de las carreteras de Francia se encuentran señales que indican: "Iglesia de los siglos XII-XIV". El antepasado cae en el olvido y es sustituido por un ayer que nos pertenece a todos. Ha llegado la era de la museolatría. Es al Louvre adonde nos lleva ahora el ritual del domingo por la mañana.

5. Véase Michel Leiris, "Folklore et culture vivante", en R. Jaulin, *Le livre blanc de l'ethnocide* [Folklore y cultura viva, en El libro blanco del etnocidio], p. 43, París, Fayard, 1972.

[Traducido del inglés]

El Museo del Jura de Eichstätt, en Baviera, República Federal de Alemania

Günter Viohl

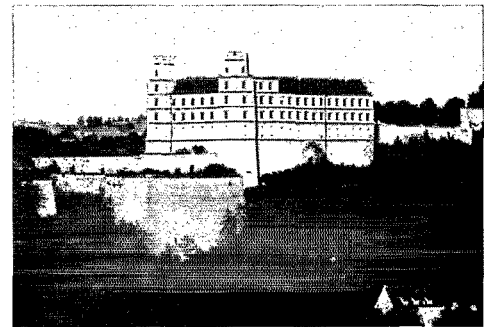
El Museo del Jura de Eichstätt es un pequeño museo de historia natural al que el público ha brindado una acogida sorprendente. Pese a encontrarse bastante alejado de los grandes centros del país, durante sus tres años de existencia ha recibido aproximadamente 300 000 visitantes.

Reseña histórica

La base del Museo del Jura está constituida por las ricas colecciones de historia natural del seminario episcopal de San Willibald de Eichstätt, que incluyen, en particular, muestras geológico-paleontológicas, mineralógicas, botánicas, zoológicas y antropológicas. Lo más interesante de las colecciones del museo es la serie de fósiles provenientes de los esquistos calcáreos de Solnhofen, una de las más importantes y variadas en su género. Iniciadas en 1844, dichas colecciones servían originalmente para ilustrar los cursos de ciencias naturales que se impartían en el Instituto Superior de Filosofía y Teología de Eichstätt. Con el tiempo, los profesores de historia natural no dejaron de seguir enriqueciendo las colecciones en función de sus inquietudes científicas particulares.¹

En 1968, al entrar en vigor un nuevo reglamento relativo a los estudios de teología, se suprimieron los cursos de ciencias naturales. Así, las colecciones de historia natural perdieron su razón de ser en el marco del Instituto Superior. A fin de encontrarles un empleo útil, el seminario episcopal celebró un acuerdo con el *Land* de Baviera con miras a crear un museo de historia natural. A partir de 1972, la dirección científica y la conservación de las colecciones, así como la planificación técnica del nuevo museo, se encomendaron a la Dirección general de las colecciones de historia natural del Estado de Baviera, bajo la dirección del profesor Wolfgang Engelhardt. Como anteriormente, la conservación de las colecciones y la administración del museo siguieron a cargo del seminario episcopal.

El Museo del Jura se instaló en los edificios de la Willibaldsburg, antigua residencia de los príncipes obispos de Eichstätt (FIG. 3), administrada a partir de entonces por la Comisión de castillos, jardines y lagos del Estado de Baviera. Gracias a la eficaz cooperación de varias instituciones públicas y eclesiásticas, así como a la de la asociación privada "Amigos del Museo del Jura de Eichstätt", éste se inauguró el 17 de septiembre de 1976.



3
MUSEO DEL JURA, Eichstätt. Willibaldsburg,
sede del museo.

1. A ese respecto, Franz Xaver Mayr (1887-1974), titular de la cátedra de química, geología, biología y antropología entre 1923 y 1958, merece un homenaje especial. Bajo su dirección se enriquecieron considerablemente las diversas partes de la colección. Fue Mayr quien, por sus actividades de coleccionista y de investigador, permitió que en particular la colección "Esquistos calcáreos de Solnhofen" alcanzara un elevado nivel científico. De ese modo, estableció las bases del Museo del Jura y puede ser considerado como su padre espiritual.

Temas

El propio nombre del museo ya ofrece una idea acerca de sus orientaciones temáticas. Originalmente la palabra "Jura" (en lengua celta "montaña arbolada") sólo se refería al macizo jurásico franco-suizo. En 1795 Alejandro von Humboldt empleó la palabra "jurásico" para referirse a una formación geológica. Posteriormente dicha noción geológica se utilizó como término geográfico para designar el macizo suabofranconio, en vista de que éste estaba constituido por rocas del periodo jurásico. En particular, la población local utiliza con mucha mayor frecuencia el término "Jura" que el término alemán "Alb". Así, el "Jura" con su doble significado de noción geológica y de nombre geográfico es el tema principal del Museo del Jura.

Debido a su vocación regional, el museo se propone lograr que los visitantes conozcan mejor la región meridional de Franconia, universalmente conocida por sus esquistos calcáreos de Solnhofen y por los fósiles que contienen. Mediante esa muestra característica de una región, de su evolución geológica, de sus fósiles y de su flora y fauna, los visitantes tienen la posibilidad de adquirir nociones generales; se acostumbran a pensar en términos ecológicos, toman conciencia de sus responsabilidades respecto del porvenir del planeta (FIG. 4).

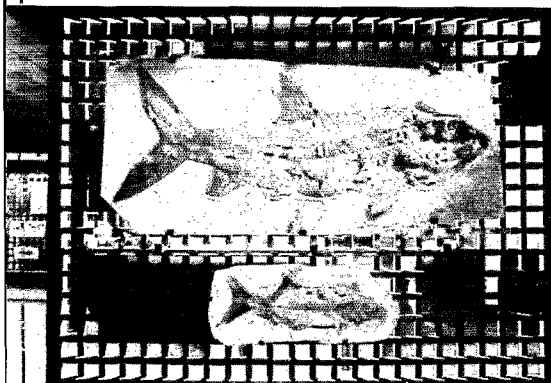
El elemento más interesante de la exposición está constituido por los esquistos calcáreos de Solnhofen. En una presentación audiovisual se explica su formación y las particularidades de su medio de sedimentación (FIG. 6). Una maqueta en relieve muestra el aspecto que presentaba la parte meridional de la región de Franconia durante la época de formación de los esquistos calcáreos hace 140 millones de años: al norte, la costa de un continente o de una gran isla; al sur, el océano; entre ambos una zona de lagunas en que se asentaron los esquistos calcáreos y que al sur estaba limitada por arrecifes coralinos. Las capas superficiales con sus marcas y trazas características, así como el estado de conservación de los fósiles, proporcionan indicaciones en cuanto al medio de sedimentación. Prosiguiendo la visita, se aprecia la gran diversidad de organismos cuya huella conservan los esquistos calcáreos de Solnhofen y que vivían en los más variados medios. Muchos animales o plantas provienen del continente o de la isla, de la zona de arrecifes coralinos o de alta mar. Entre ellos figuran desde los más frágiles insectos hasta peces gigantes (FIG. 5) y un cocodrilo de cuatro metros de longitud. Se pueden encontrar desde pequeños antedónidos muy abundantes hasta los saurios volantes menos comunes. La pieza más valiosa es sin duda el ejemplar de Eichstätt del ave primitiva *Archaeopteryx lithographica* cuyo original está expuesto en un recipiente octogonal de vidrio ahumado construido especialmente (FIG. 8). Al exterior del octógono hay moldes de los cuatro esqueletos.

La sala de los acuarios establece un puente entre las formas fósiles del periodo jurásico y la época actual (FIG. 7). En particular, se encuentran algunos "fósiles vivos", como las límulas (*Limulus polyphemus*), parientes del *Mesolimulus* jurásico y los lucios huesosos (*Lepisosteus osseus*), descendientes de los antiguos ganoideos. En un bocal pueden observarse diferentes invertebrados cuyos parientes fósiles están también expuestos en el museo. El acuario mayor da una idea de la riqueza de las formas y de los colores de los peces coralinos e incita al visitante a hacer comparaciones con los peces fosilizados de los esquistos calcáreos de Solnhofen, muchos de los cuales también vivieron en arrecifes de coral.

El visitante del Museo del Jura puede adquirir también algunos conocimientos sobre la formación de los fósiles, así como sobre la evolución de algunos invertebrados importantes del Jura. La sección "Geología del norte de Baviera" presenta la región del Jura en un vasto marco espaciotemporal (FIG. 4).

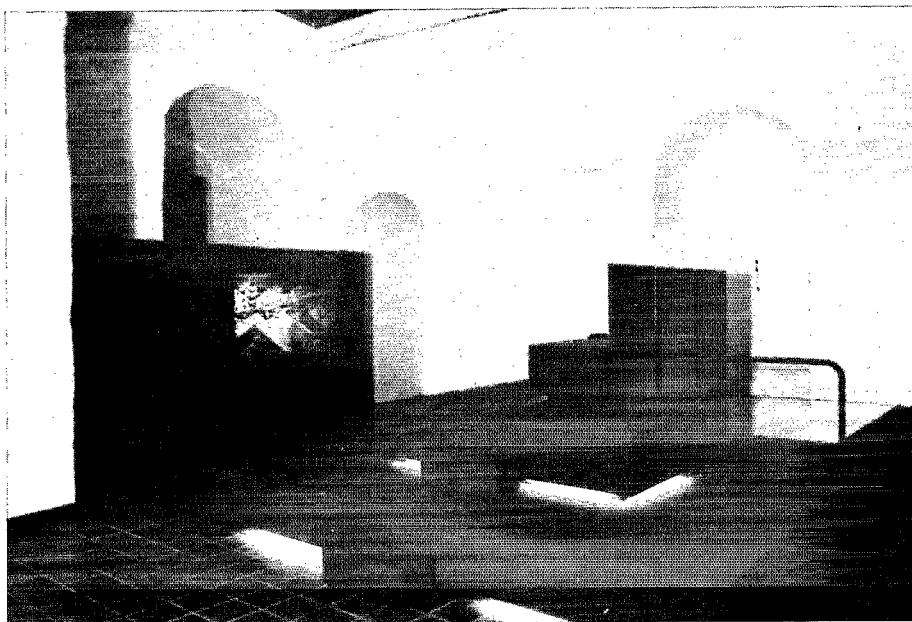
El cráter de meteorito conocido con el nombre de Nördlinger Ries probablemente constituye el fenómeno geológico más interesante del Jura. Una pequeña sección del museo le está enteramente dedicada, en el centro de la cual se encuentra una maqueta geológica en relieve del cráter. Una de sus mitades es móvil, lo que permite ver su estructura (FIG. 9).

En otra sección se tratan los "fenómenos cársticos y las aguas subterráneas",

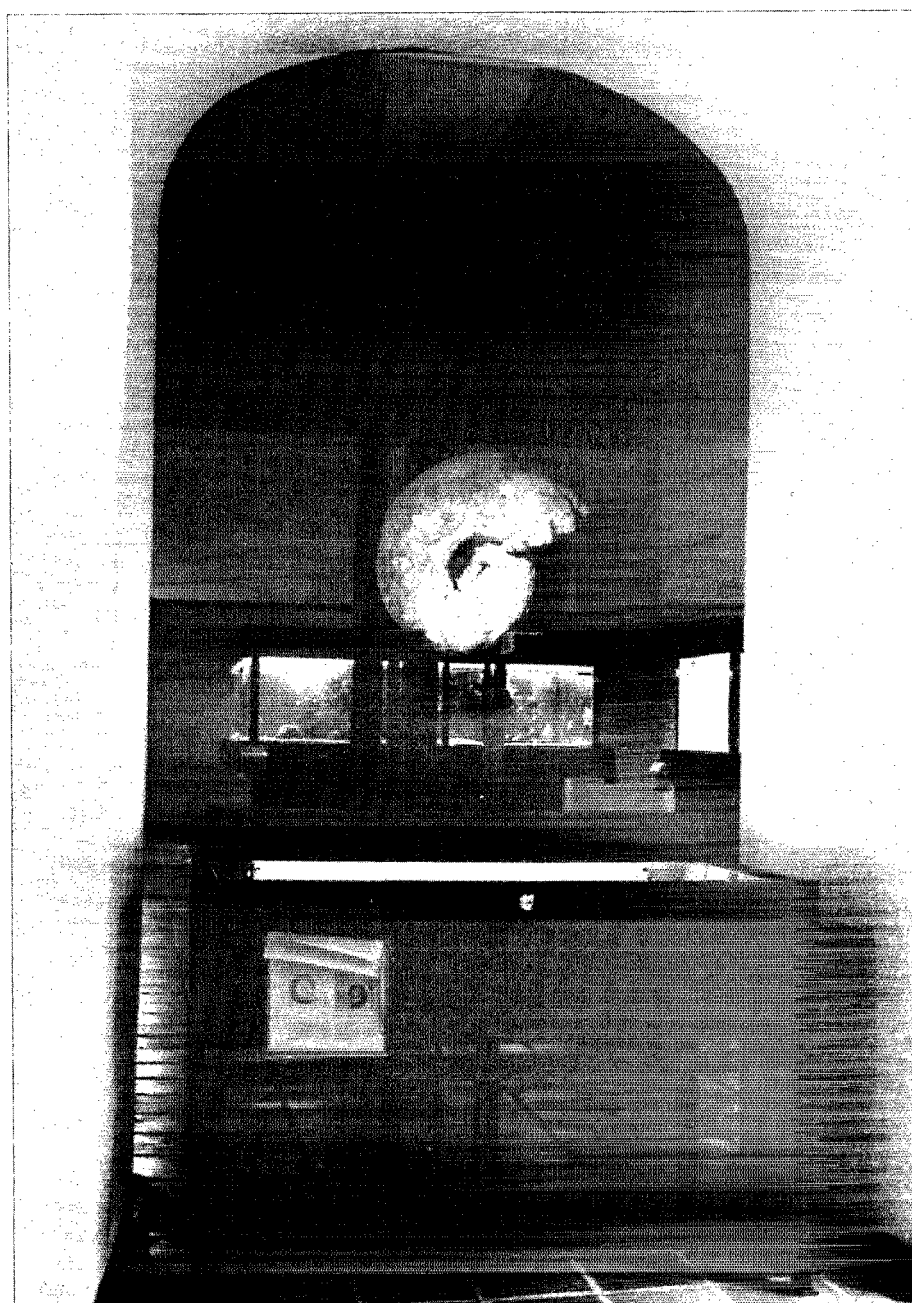


4 Vista de la sala principal; planta baja: sección de los esquistos calcáreos de Solnhofen; entresuelo: sección de geología de Baviera del norte.

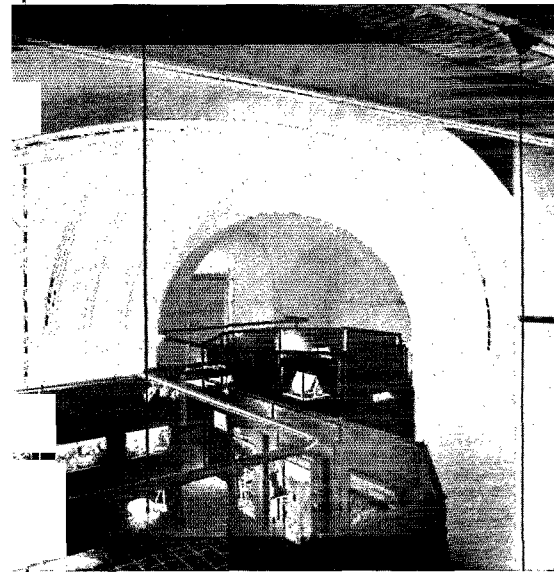
5 Dos grandes peces fósiles procedentes de los esquistos calcáreos de Solnhofen, fijados en una rejilla de madera.



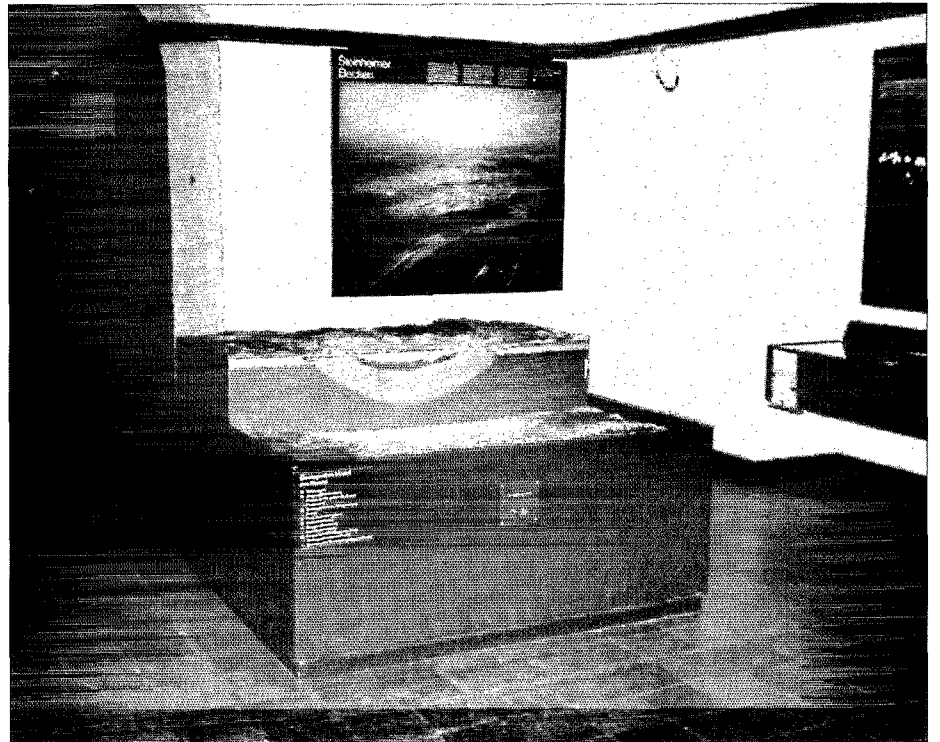
6
Las graderías de la sala del espectáculo audiovisual sobre los esquistos calcáreos de Solnhofen.



7
Sala de los acuarios vista desde la sección de paleontología general.



8
Vista de la sala de la torre sudoeste desde el entrepiso. Primer plano: la sección "El actual valle del Altmühl"; segundo plano: la vitrina octogonal del *archaeopteryx*.



9
Maqueta geológica del cráter de meteorito Nördlinger Ries.

que actualmente plantean algunos problemas de protección del medio ambiente en el Jura, y la "historia hidrográfica y topográfica del Altmühlalb". Uno de los aspectos interesantes de dicha sección es un acuario de agua corriente de tres metros de largo que contiene peces del Altmühl.

La topografía actual del valle de Altmühl merece una descripción mucho más detallada, pero por falta de espacio ha debido presentarse de manera muy condensada (FIG. 11). Una maqueta en relieve de dicho valle presenta los ecótopos, es decir, las unidades topográficas más pequeñas. Presionando un botón, el visitante puede obtener, por medio de imágenes, información sobre los ecótopos que le interesan. Más adelante pueden observarse algunas de las ochenta plantas características del Jura de Franconia meridional y proyectar su imagen sobre una pantalla. Tres pequeños dioramas presentan insectos típicos.

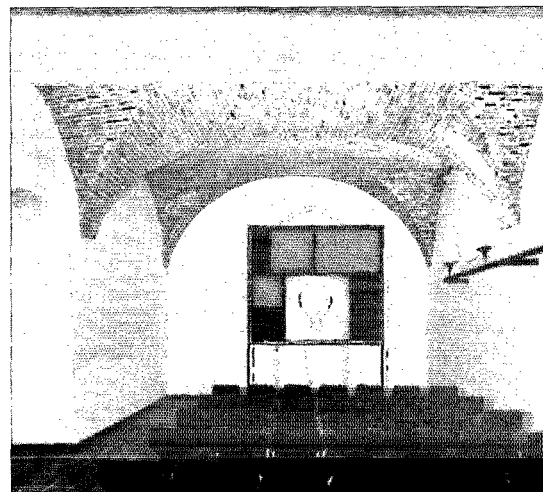
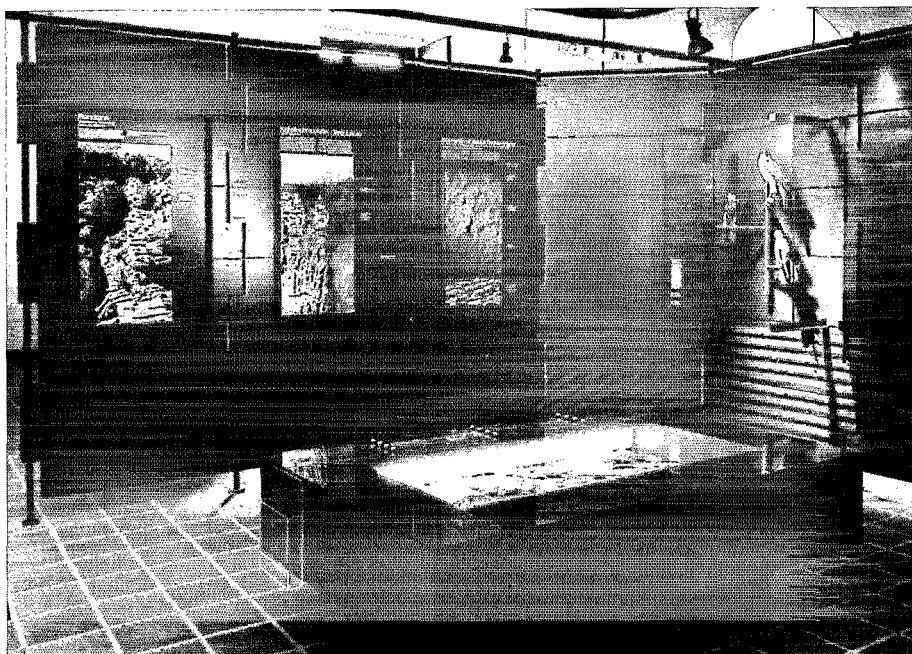
Dos veces al día, e incluso con más frecuencia si es necesario, un espectáculo de carácter multivisual ilustra las etapas más importantes del desarrollo de la vida, volviendo así a situar al Jura y a los fósiles exhibidos en el museo en un marco más vasto.

Pedagogía

A fin de cumplir su misión pedagógica, un museo debe dirigirse a un amplio público. Para lograr este objetivo el mejor medio consiste en darle un aspecto vivo que dé placer y al mismo tiempo sorprenda. A menudo, del asombro nace el deseo de aprender o de profundizar los temas abordados por la exposición.

Así, en el Museo del Jura se ha tratado de lograr que el público nunca se aburra, suscitando continuamente el interés, por ejemplo, mediante fósiles particularmente hermosos y de grandes proporciones, fotografías y gráficos atractivos, maquetas y acuarios. Se ha procurado mantener siempre viva la atención del visitante, así como despertar su curiosidad por el resto de la exposición. El museo apela a su sentido lúdico, poniendo a su disposición numerosos botones de mando que puede manipular. Un espectáculo multivisual y un espectáculo audiovisual aumentan la atracción del museo (FIG. 10). Se ha procurado tomar en cuenta la mentalidad del hombre contemporáneo medio, al cual la televisión ha habituado a recibir mensajes didácticos en un contexto entretenido y agradable.

Los acuarios contribuyen de manera considerable a dar vida al museo. Sin duda facilitan a muchas personas, y especialmente a los niños pequeños, la



10
Sala del espectáculo multivisual.

11
Sección "El actual valle del Altmühl".

aproximación a esos objetos "muertos" que son los fósiles. Su valor educativo radica especialmente en que son capaces de inducir al público a comparar los animales vivos con sus formas fósiles. Las diferencias y las similitudes incitan a los visitantes a formular preguntas variadas sobre las relaciones entre forma y función o entre forma y medio ambiente, así como sobre la evolución de las especies.

Los visitantes provienen de diferentes medios: estudiantes de todas las edades, de todo tipo de escuelas, estudiantes de diversas disciplinas, adultos que sólo han recibido enseñanza primaria, personas con formación técnica y comercial, aficionados interesados por las ciencias naturales, coleccionistas y estudiantes de ciencias de la tierra y de biología. Conviene ofrecer a unos y a otros una información graduada de acuerdo con las exigencias de una gran diversidad de elementos.

Además de las ilustraciones, maquetas y medios audiovisuales del museo, son los textos de la exposición los que transmiten la información básica. Dichos textos se limitan, no obstante, a lo esencial y a menudo están redactados en estilo telegráfico; en efecto, la experiencia ha demostrado que los textos demasiado largos cansan al público y que éste no los lee. Además, se encuentra a disposición de los visitantes una breve guía ilustrada, lo que les permite realizar una visita comentada del museo en una hora y media. Sin embargo, muchos visitantes desean saber más; en ese caso se les ofrecen folletos de información ilustrados en los que se abordan los temas de la exposición de manera detallada. Dichos folletos pueden adquirirse por separado o en forma de carpeta completa. En comparación con los guías de museo tradicionales, dicho sistema presenta la ventaja de permitir que el visitante se limite a los temas que verdaderamente le interesan. Ello también hace posible introducir con más facilidad las modificaciones necesarias ya que cada vez basta con reimprimir un pequeño número de folletos o incluso una sola hoja.

Concepción arquitectónica y gráfica

El museo está instalado en un ala del edificio de la Willibaldsburg, llamada Gemmingen, construido a comienzos del siglo XVII. Antes de la instalación del museo dicho edificio estaba prácticamente en ruinas (FIG. 12). El salón principal ya no tenía techo y faltaba una gran parte de la bóveda de la torre noroeste. El problema arquitectónico consistía en transformar ese espacio antiguo en un museo moderno. Gracias al arquitecto Karl-Josef Schattner, jefe del servicio de construcciones de la diócesis de Eichstätt, el problema se resolvió de manera notable.²

2. Véase K. Schattner, "Das architektonische Konzept und seine Verwirklichung", *Jber. 1976 Generaldir. Staatl. Naturwiss. Slg. Bayerns*, 64-75, Munich, 1977. "Jura-Museum in Eichstätt", *Baumeister*, 1977, 3, 226-9, 9 Abb., Munich, 1977.



12
La Willibaldsburg; sala de la torre noroeste
antes de la restauración.

13
Sala de la torre noroeste. Los voladizos han
sido reconstruidos. En la parte delantera
donde fue destruida la bóveda se ha
construido un techo en hormigón con
encofrado de tipo cajón.



Donde las condiciones del edificio lo permitían, lo restauró, pero concibió conscientemente las partes modernas de modo diferente a las partes antiguas, sin dejar de respetar los ritmos del espacio construido (Fig. 13). Con el objeto de dejar intactos los muros antiguos, se evitó colgar directamente sobre ellos ilustraciones y objetos de grandes dimensiones. Con ese fin, se instalaron tabiques calados en las salas. Cuando fue indispensable colgar cuadros en los muros se los fijó a algunos centímetros de éstos con ayuda de elementos invisibles.

Con el objeto de aumentar el espacio de exposición (que es de aproximadamente 800 metros cuadrados), fue necesario construir una galería. Ésta se concibió como un elemento del mobiliario de una sala, independientemente de su estructura. Una empresa de carpintería de Eichstätt fabricó las vitrinas de acuerdo con los planos del arquitecto. De ese modo, el costo de los acondicionamientos interiores se redujo considerablemente, sin sobrepasar los 590 000 marcos alemanes, incluyendo los gráficos y los aparatos audiovisuales.

Indudablemente una de las características del museo, en comparación con los demás medios de información, es que ofrece a los visitantes la oportunidad de encontrarse en presencia de los propios originales. Mediante la creación de un ámbito lo más tranquilo posible, que protege al museo contra toda influencia perturbadora, el arquitecto se esforzó por intensificar dicha comunicación. Las salas están sumidas en la oscuridad y los objetos puestos de relieve mediante una iluminación artificial, parcialmente orientada. Gracias a esa sencilla concepción arquitectónica, a pesar de su aspecto vivo, el museo se caracteriza por una atmósfera de calma y de concentración.

A diferencia de las obras de arte, los objetos de la naturaleza exigen explicaciones por medio de la palabra y de la imagen. Por consiguiente, en un museo de historia natural, las ilustraciones también juegan un papel importante. Éstas deben responder a criterios tanto didácticos como estéticos, pero sin imponerse en detrimento de los objetos naturales expuestos (Fig. 14)³. Los colores utilizados en las ilustraciones del museo tienen un significado simbólico. Así, en los dibujos paleontológicos, las partes representadas en rojo corresponden a objetos expuestos en las vitrinas.

Tareas futuras

Sólo una pequeña parte de las colecciones de historia natural de Eichstätt está expuesta. La parte que es sin duda la más importante está depositada en almacenes, por el momento, en condiciones extremadamente poco satisfactorias debido a la humedad del lugar. Puesto que se trata de un importante factor determinante de las actividades futuras del museo, cabe esperar que dicho problema se resolverá en 1980. El voluminoso fondo de colecciones representa un rico material de investigación científica (especialmente en el campo de la paleontología); éste permitirá prestar objetos a las escuelas con fines pedagógicos y podría servir como moneda de cambio para realizar exposiciones. Está previsto organizar exposiciones en el futuro, pero será necesario que el seminario episcopal libere importantes créditos para la compra de vitrinas.

No cabe duda de que en la actualidad, una de las tareas de los museos de historia natural de ámbito regional y, por ende, del Museo del Jura, consiste en reunir todos los datos ecológicos pertinentes relativos a su especialidad; dichos datos constituyen una base muy útil para la ordenación del territorio.

En el futuro, el museo cumplirá otra importante función en tanto que centro de formación de ciencias naturales del parque nacional del valle de Altmühl. Al margen de la exposición permanente, convendría ampliar considerablemente las visitas guiadas, conferencias y excursiones por la región.

El personal actual (un especialista científico, un técnico a tiempo completo y otro a medio tiempo), difícilmente podría atender las necesidades de un establecimiento de tal importancia científica y de semejante capacidad pedagógica potencial como es el Museo del Jura.

[Traducido del alemán]



14

Ejemplo de ilustraciones gráficas.

3. En su conjunto, la concepción gráfica, obra de Walter Tafelmaier, satisface estos requisitos. Las ilustraciones paleontológicas las realizó Renate Klein-Rödter y en su mayor parte fueron impresas en serigrafía por el Senckenberg-Museum de Francfort del Main. El Museo del Jura tiene una deuda de reconocimiento con el Senckenberg-Museum por esta ayuda fraterna.

El río: imágenes del Misisipí, Walker Art Center, Minneápolis, Estados Unidos de América

Martin Friedman

Para el geógrafo hay un solo Misisipí. En el plano simbólico, en cambio, hay muchos. Generaciones de exploradores, cazadores, capitanes de barcos a vapor, escritores y pintores han contribuido con sus testimonios a alimentar la leyenda. Este río se ha considerado sucesivamente como una fuerza sustentadora de vida o como un despiadado elemento destructor cuyas furiosas inundaciones podían suprimir toda vida en sus riberas. Debido a su curso, que parece prolongarse hasta el infinito, y a su aspecto cambiante, el Misisipí no sólo constituye un nexo entre los extremos norte y sur del país, sino que además perpetúa el recuerdo de algunos de los momentos más emotivos de su historia. Principal vía fluvial de una red interior que también incluye el Ohio y el Misuri, nace como un pequeño y sinuoso riachuelo en el norte de Minnesota y poco a poco, a medida que corre hacia su delta situado en Luisiana, a unos 3750 kilómetros de su fuente, aumenta en anchura y turbulencia.

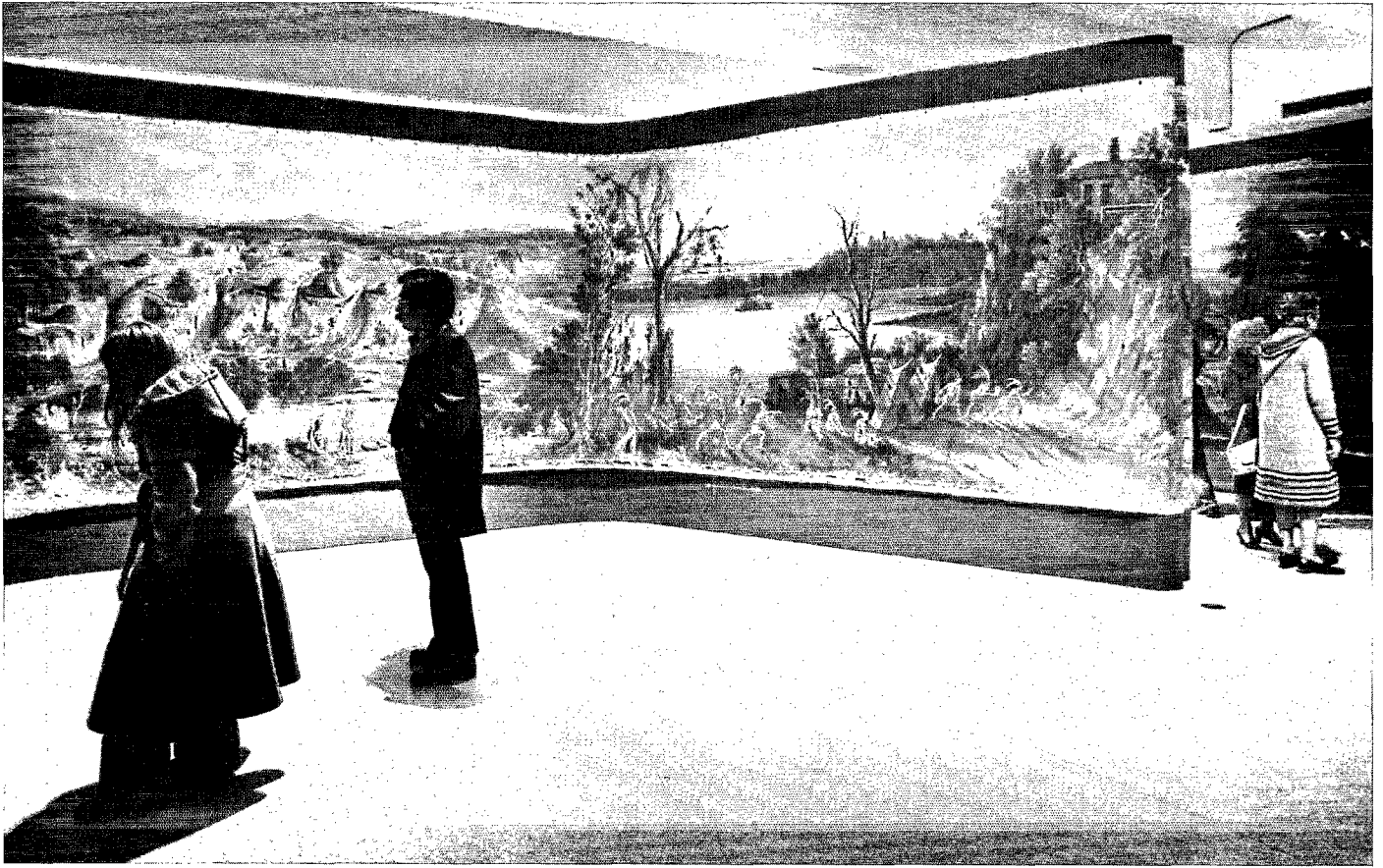
El Misisipí sigue siendo un tema profundamente enraizado en la cultura estadounidense. La exposición *El río: imágenes del Misisipí*, celebrada desde el 3 de octubre de 1976 al 9 de enero de 1977, ilustra su presencia en nuestro arte. Inseparablemente ligado a la mística norteamericana, el Misisipí ha sido y sigue siendo fuente de una imaginería extremadamente rica. Ha inspirado a generaciones de artistas autóctonos que vivieron en sus riberas y a otros artistas norteamericanos y europeos a partir del siglo XIX hasta el presente.

Entre los primeros documentos gráficos sobre el Misisipí se encuentran las cartas geográficas del siglo XVII trazadas por exploradores y misioneros cuyos conocimientos geográficos eran más intuitivos que científicos. El Padre Louis Hennepin que, en calidad de lugarteniente de La Salle, exploró el curso superior del Misisipí y trató, valerosamente sin duda pero sin demasiado éxito, de describir sus fuentes y su curso, es el autor de uno de esos primeros documentos. El resultado de su trabajo es un mapa sumamente aproximativo publicado en 1698, cuyo aspecto más definido es la famosa imagen alegórica de personajes clásicos que celebran el descubrimiento del río. El mapa muestra el lugar en que el Ouisconsins, el Bides Arkansas y el Ooyo se unen al *Mescha sipi*, que significa río grande.

Una sección dedicada a pinturas muy variadas del siglo XIX —paisajes y cuadros de género— cuyo tema es el río, da ejemplos de los estilos locales ingenuos y de la aplicación de técnicas de inspiración europea. En esta sección figuran series de cuadros de pintores conocidos, tales como Seth Eastman, Georges Catlin, George Caleb Bingham y John James Audubon, cuyos nombres ocupan un lugar destacado en la historia del arte estadounidense. Dibujos, pinturas y grabados de otros artistas cuya reputación hasta hace poco escasamente trascendía los límites regionales expresan las reacciones extremadamente

15
El río, imágenes del Misisipí; sección
consagrada al barco de vapor y su evolución.





16
WALKER ART CENTER, Minneápolis. *El río, imágenes del Misisipí*. Paisaje de John J. Egan y M. W. Dickeson, prestado por el Museo de Arte de Saint Louis; muestra los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en las márgenes del Misisipí. Es el único paisaje conocido que interpreta el tema del río.

variadas que suscitaba el tema. En el asombroso *Panorama* de Egan-Dickeson, de 1850, el tema está tratado a escala monumental, aunque de manera extremadamente idealizada. Esta obra de colores brillantes, pintada a la témpera sobre muselina, es la única que subsiste de esta pintura monumental del valle del Misisipí y que lo exalta como un nuevo paraíso (FIG. 16). Afortunadamente está muy bien conservada.

Hacia fines del siglo XIX, la imagen bucólica del río había cedido el lugar a un realismo fuliginoso. La imagen idílica y atemporal fue sustituida por una representación más directa del tema no sólo en pintura, sino también en las estampas ampliamente difundidas que se realizaban a partir de los bocetos directos hechos por artistas que trabajaban como corresponsales de diarios y revistas. La fotografía, que a fines del siglo ya se había transformado en el principal medio para fijar la imagen del río y de sus formas de vida, contribuyó a un resurgimiento del naturalismo.

Una magnífica litografía de 1858 en la que figura una vista panorámica de la ciudad de Saint Louis vibrante de actividad, con sus muelles atestados de barcos de vapor, representa un viaje alegórico cuya composición se inspiró en los grandes mapas enrollados que utilizaban los pilotos de los barcos de vapor. Hacia 1880 las fotografías y los grabados panorámicos habían pasado a ser los medios más comunes para documentar el desarrollo de las ciudades fluviales.

Dicho desarrollo se aceler  debido a la creciente importancia que estas ciudades tomaron como centros de producción y puertos fluviales vinculados entre sí por los barcos de vapor, el símbolo más romántico de la vida ribereña durante el siglo XIX. Verdaderos fenómenos arquitectónicos flotantes, dichos barcos se adaptaban perfectamente a las aguas poco profundas y al sinuoso curso del río. Por medio de una serie de modelos de una fineza poco común, la exposición ilustraba su evolución desde simples cabinas instaladas sobre balsas hasta navíos de gran esplendor barroco. Junto a esos bellos recuerdos de un medio de transporte prácticamente desaparecido, se exhibían los planos de construcción de varios de los barcos de vapor que otrora recorrieran las vías de navegación interiores (FIGS. 15, 17, 18 y 19).

Pero esta evocación romántica del río se desvanece ante la realidad actual.



El poderoso “padre de las aguas” no sólo se ha domesticado; el hombre ha abusado de él hasta asestarle un golpe casi fatal. Si bien en algunos puntos, a lo largo de las riberas, subsisten nostálgicos recuerdos del Misisipí de Mark Twain, el río paradisíaco ya no existe. Las industrias que se asentaron en sus orillas lo explotaron. Los siniestros edificios de acero y cemento que trae consigo el progreso urbano, poco a poco fueron destruyendo el paisaje fluvial que ofrecía una extraordinaria profusión de imágenes inolvidables de la vida agreste a los artistas naturalistas de comienzos del siglo XIX. Las ciudades que prosperaron a sus orillas nivelaron sus riberas, lo contaminaron y expulsaron la fauna salvaje, creando al mismo tiempo barreras físicas y psicológicas entre el río y los ribereños.

Durante la última década, los ríos, al igual que otros importantes recursos naturales, se han transformado en un tema de creciente preocupación pública. El público reconoce la necesidad inmediata de impedir que su delicada ecología siga destruyéndose y al mismo tiempo ha tomado conciencia de que son, para las ciudades que atraviesan, un recurso de capital importancia.

Nicollet Island, una isla del Misisipí de unas 25 hectáreas de superficie, ubicada cerca del centro de Minneapolis, estuvo completamente abandonada durante largo tiempo. Para esta exposición (FIGS. 20 y 21), el Art Center, en cooperación con la Minneapolis '76 Commission patrocinó tres proyectos destinados a revalorizarla¹. La imaginería creada con motivo de la exposición, bien podría influir sobre el desarrollo futuro de todo el valle del alto Misisipí.

A pesar de las diferencias de estilo, las obras de los artistas del siglo XIX eran esencialmente descriptivas. A juzgar por la diversidad de las reacciones de los artistas contemporáneos —en particular, de Terry Schoonhoven, Andrew Leicester y Otto Piene— que realizaron obras para la exposición, la situación actual ya no es la misma.

El fresco surrealista *No river*, pintado por Schoonhoven directamente en los muros del Art Center (FIG. 22), se inspira en la tradición de las representaciones panorámicas. Ofrece la imagen discordante de un Misisipí cuyo lecho, dominado por el perfil de los rascacielos de Minneapolis, se ha secado completamente.

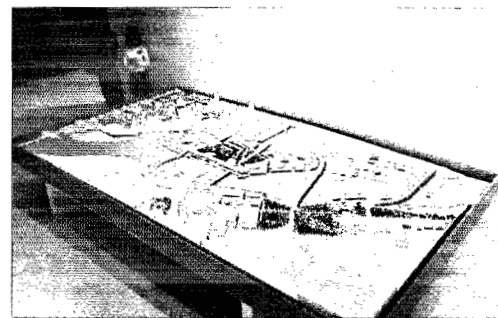
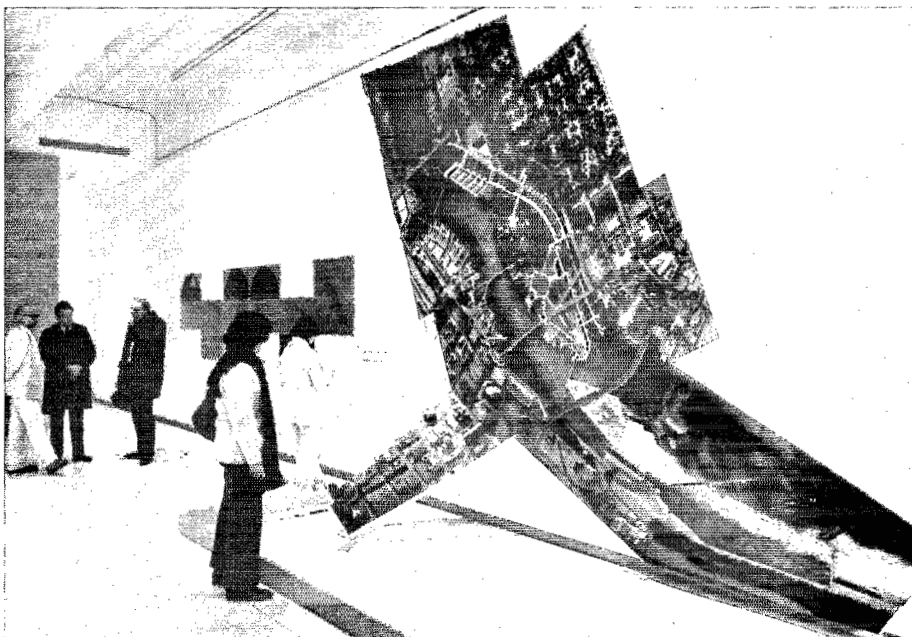
17
El río, imágenes del Misisipí; sección consagrada a las obras de los pintores naturalistas del comienzo del siglo XIX.

1. Los arquitectos fueron: The Hodne/Stageberg Partners, de Minneapolis; Craig Hodgetts y Robert Mangurian del Studio Works, de Los Angeles, con Charles Moore en calidad de consultor, y el Institute for Architecture and Urban Planning, dirigido por Peter Eisenman de Nueva York.

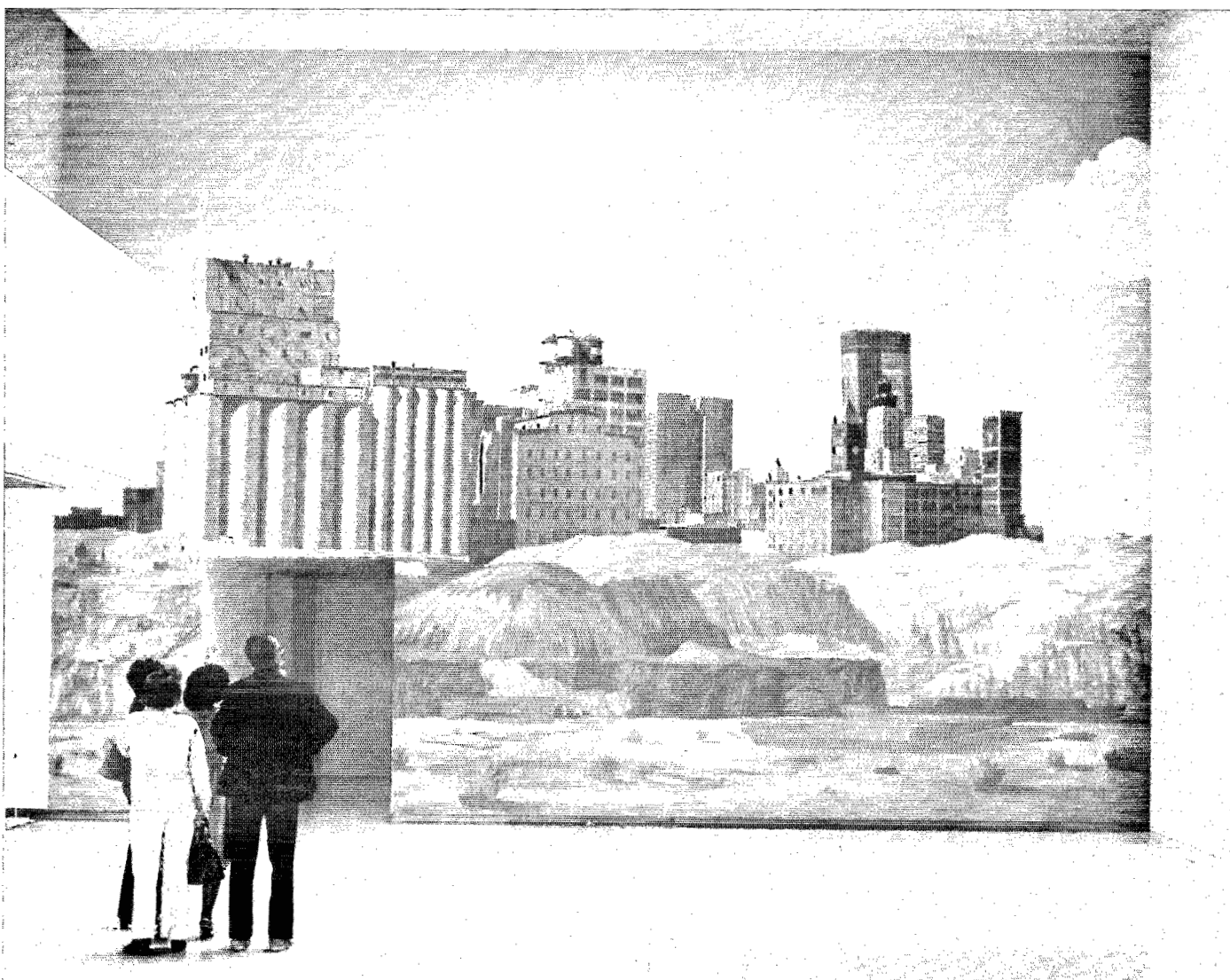


18
El río, imágenes del Misisipí; fotografías del paisaje fluvial.

19
El río, imágenes del Misisipí; niños trabajando en la exposición.



20, 21
El río, imágenes del Misisipi; proyectos para valorizar la isla Nicellet.



22
El río, imágenes del Misisipi; *No river*, gran fresco surrealista de Terry Schoonhoven.



23
El río, imágenes del Misisipi; Alluvial fan, de Andrew Leicester, evoca las formas fantásticas del delta del río.

Las orillas del Misisipí cambian incesantemente; el río serpentea, se ensancha, vuelve a estrecharse y, en su delta, una serie de brazos de escasa profundidad crea una red de formas fantásticas. Para evocarlas, Leicester realizó una plataforma de arena, *Alluvial fan*, cuya superficie granulosa cambiaba a medida que el agua circulaba sobre ella (FIG. 23).

La obra de Piene, *Black stacks helium sculpture* (FIG. 24), consistía en un conjunto de cuatro tubos de polietileno rojo de noventa centímetros de diámetro y aproximadamente noventa metros de largo, que se ataron a la cúspide de las chimeneas de la fábrica de la Northern States Power Company. Ondeando al viento, se podían ver desde muy lejos como torrentes de humo rojo que salían de las chimeneas.

El Misisipí ha sido una rica fuente de inspiración para los artistas que han contribuido con su visión personal a alimentar el mito. Esa visión ha centrado nuestra atención no sólo en el gran río sinuoso del siglo XIX, sino también en el papel que podría desempeñar hoy en nuestra vida. Como lo ha mostrado esta exposición, la visión de los artistas puede contribuir a hacernos entender el Misisipí. Si bien ha dejado de ser una evocación de la naturaleza virgen, sigue siendo una poderosa fuente de nuevas imágenes.

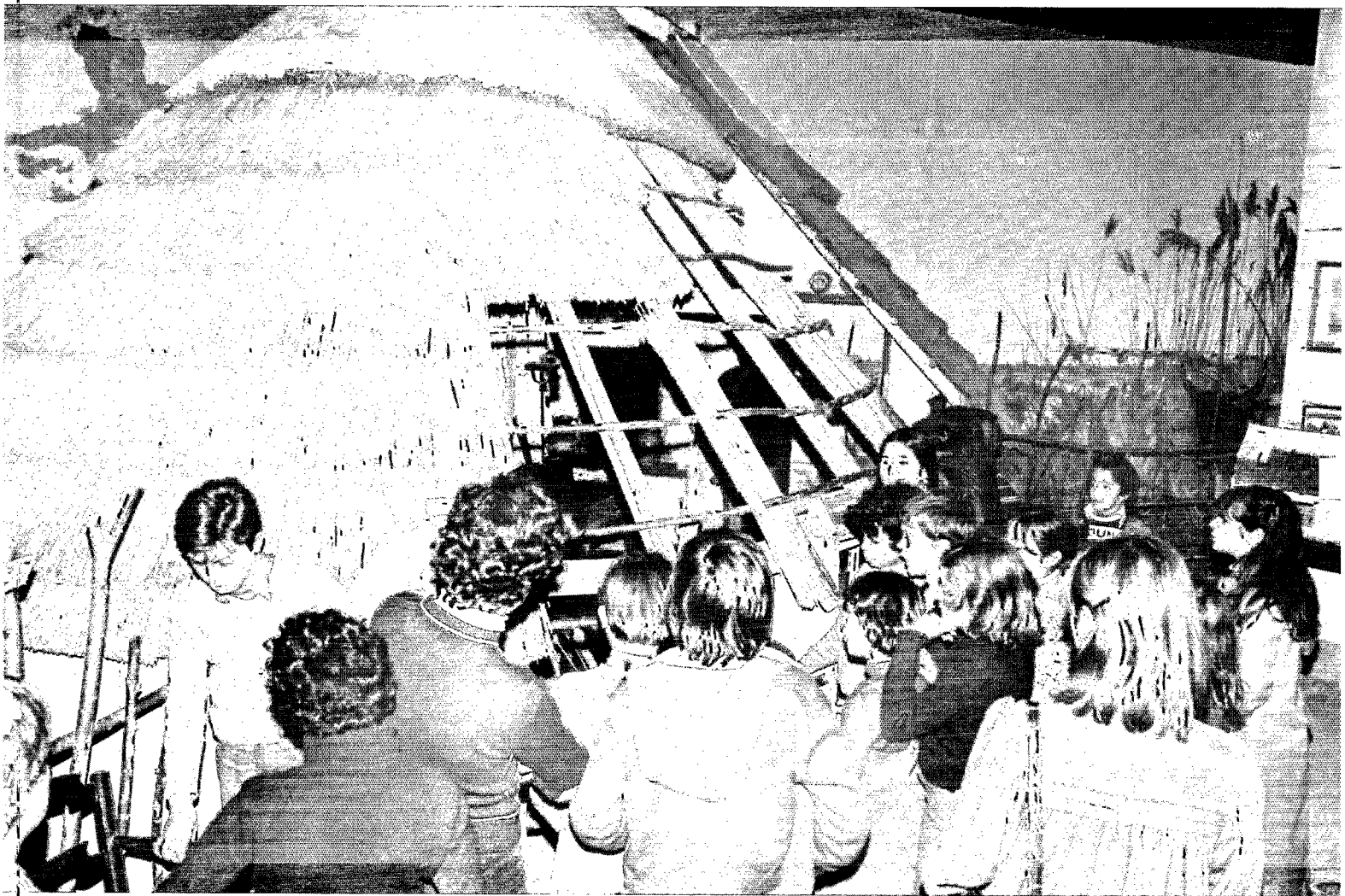
[Traducido del inglés]



24
Escultura *Black stacks helium*, de Otto Piene.

El Museo de la Camargue, masía de Pont-de-Rousty, en Arles, Francia

Jean-Claude Duclos



25
MUSEON ARLATEN. Arles. El taller de niños,
en torno al tema del hábitat.

Inaugurado el 4 de julio de 1978, el Museo de la Camargue es una de las tres dotaciones principales previstas en 1974 dentro del programa general de acogida al visitante y de animación del Parque Natural Regional de la Camargue.

Cuando la Fundación del Parque Natural Regional de la Camargue, que lo administra, recibió los primeros fondos para poner en marcha el proyecto, volcó desde el primer momento todos sus esfuerzos en la esfera de la recepción y de la animación.

Los aspectos básicos del problema son sencillos y se resumen en dos cifras: el número de habitantes de la Camargue (8 500) y el de visitantes que la región recibe cada año, alrededor de 1 000 000. La búsqueda de una solución debía ajustarse a uno de los objetivos fundamentales de la Carta del Parque, que dice: "La Fundación intervendrá en las zonas de acceso libre para informar, educar e instruir a los visitantes, con objeto de fomentar el respeto de la naturaleza y acrecentar el conocimiento de la Camargue."

Se plantearon entonces varios interrogantes. ¿Cómo conciliar respeto y conocimiento? ¿Cómo aceptar en la zona a un gran número de visitantes, sin que esto implicara una degradación? ¿Cómo otorgar prioridad a los intereses de los habitantes de la Camargue (puesto que son el elemento básico de la vida de la región) sin dejar de considerar los intereses de los visitantes? ¿Cómo organizar un diálogo entre las dos categorías, cuando es sabido que para una parte de los habitantes de la zona el visitante es una fuente de ingresos y para la otra un mero forastero?

A la luz de dichas preguntas surgen dos factores importantes. Por un lado, la exigencia de comunicar en todo lo posible la originalidad y la riqueza del patrimonio natural y cultural de la Camargue y a partir de ese hecho, el propósito de defenderlo y protegerlo. Por otro, la necesidad de que dicha información provenga en todo lo posible de los propios habitantes de la Camargue, de un diálogo que se deberá establecer entre la población y sus huéspedes, desde la zona hacia el exterior.

De este modo, el programa de recepción y animación del parque nació de la idea de favorecer dicho intercambio, en torno a tres instituciones esenciales: *El centro de información de Ginès*, encargado de recibir en Saintes-Maries-de-la-Mer, polo turístico de la Camargue, un máximo de visitantes para informarles acerca de la riqueza de los medios de dicha región, sensibilizarlos respecto de su fragilidad (exposición permanente, montajes audiovisuales) y orientarlos hacia una serie de otras instalaciones que ofrecen un conocimiento más profundo de la vida natural y cultural de la Camargue;

La casa del parque en la masía de Pont-de-Rousty, que representa la apertura del parque a los habitantes de la Camargue. Allí tienen lugar, en efecto, las reuniones que organizan el parque o las asociaciones de la zona. También allí pueden recibir los habitantes de la Camargue toda la información relativa a la vida de la región;

El Museo de la Camargue se encuentra en el corazón de este sistema de doble entrada y se propone fomentar la comunicación entre los habitantes de la Camargue y sus visitantes.

Cuando el consejo de administración de la Fundación tomó la decisión de crear dicho museo y confiar el estudio y la realización del mismo a los miembros de su equipo ejecutivo, se les pidió que no reprodujeran lo que ya se había hecho en los otros museos (el Museon Arlaten de Arles¹ y el Museo Baroncelli de Saintes-Maries-de-la-Mer²), sino que procuraran establecer una cierta complementariedad, y sobre todo, que no consideraran las colecciones de dichos museos como reservas inagotables.

Por consiguiente, había que crear el museo totalmente original y reflexionar sobre lo que se deseaba dar a conocer en él. A dicha tarea se abocó en primer término la comisión de asuntos culturales y turismo de la Fundación, presidida por Jean Maurice Rouquette, conservador de museos de Arles, con mi asistencia.

Si se observan los otros parques nacionales regionales (entre ellos el de Armórica y el de las Landas de Gascuña), así como el Ecomuseo del Mont-Lozère, se puede observar el surgimiento de un nuevo tipo de museos del que Georges Henri Rivière fuera el iniciador, caracterizado por una combinación de

1. El Museon Arlaten fue fundado en 1896 por Frédéric Mistral. Reúne una de las colecciones más importantes de objetos representativos de las artes y tradiciones populares y de la iconografía provenzal.

2. El Museo Baroncelli, llamado también Museo Camargués, fue fundado por la ciudad de Saintes-Maries-de-la-Mer. Está integrado esencialmente por una serie de dioramas representativos de los medios naturales de la Camargue y por un conjunto de objetos que evocan el recuerdo del marqués de Baroncelli como gran defensor de las tradiciones de la región.

las nociones de tiempo y espacio : la primera, evocada por medio de un museo interdisciplinario dividido en periodos y bajo techo, y la segunda por medio de un sendero de puntos de observación.

Respondiendo a la petición de los responsables del parque, el experto, autor de este artículo, aceptó participar en todas las reuniones de trabajo que fueran necesarias para preparar el museo y se ocupó de seguir todas las etapas de su realización en sus aspectos temporal y espacial.

Programa temporal

Se da el nombre de la Camargue a la zona de pantanos y lagunas que se encuentra limitada en la actualidad por los dos brazos del Ródano y el mar. Su formación es muy reciente, coincidiendo con la aparición del hombre en esta región. Por ello la historia natural y la historia humana de la región se confunden. Las modificaciones del curso del Ródano, las modificaciones del litoral y las crecidas e incursiones del mar constituyen otros tantos acontecimientos importantes de la historia de la Camargue y de sus habitantes. En el combate y la adaptación a dichos acontecimientos, la población modeló progresivamente la región, definiendo al mismo tiempo su identidad. Actualmente, la importancia de las actividades humanas de la Camargue es tan grande, que no se podría proteger la región sin tenerlas en cuenta. Tales actividades constituyen, indudablemente, el objetivo principal del parque.

Tal es, en pocas palabras, la idea que daría nacimiento al programa del museo. La primera versión se desglosó en tres partes : *a)* el medio : base natural, clima, biosfera; *b)* las intervenciones del hombre : antigüedad, edad media, reconquista, siglo XVIII, siglo XIX, época contemporánea; *c)* la Camargue de hoy : gravitación del pasado, agresiones, perspectivas de futuro.

Cada parte se refería a disciplinas cuyo campo de investigación se encuentra bien delimitado; la primera parte, a las ciencias de la naturaleza, la segunda, a la historia humana y la tercera a las demás ciencias humanas.

Sin embargo, se consideró que las estructuras mencionadas no permitían captar correctamente y en todo momento la estrecha interdependencia de factores naturales y culturales, que era absolutamente prioritario; se adoptó por fin una solución que consiste en no tener en cuenta los tiempos geológicos e integrar el medio natural en el medio cultural de acuerdo con un enfoque cronológico, de un periodo a otro.

Se mantuvo la división en tres grandes partes : *a)* la Camargue hasta 1850 (desde los tiempos geológicos hasta mediados del siglo XIX); *b)* la Camargue en la época de *Mireille* (1850)³; *c)* la Camargue de hoy y de mañana.

De este modo, se abandonó la idea de circunscribir cada parte a una ciencia particular, eligiendo la confrontación y la síntesis de ciencias diferentes como son la geología, la ecología natural y humana, la historia, la arqueología, la etnología, la sociología, la lingüística y la agronomía.

Se formó un comité consultivo integrado por expertos científicos locales de todas las disciplinas mencionadas. Durante los dos años dedicados a la elaboración del programa, dicho órgano se reunió sólo tres veces. En cambio, los miembros del comité fueron consultados con gran frecuencia, por no decir constantemente. En cada una de las tres reuniones plenarias se revisó el conjunto del programa y se confrontaron los puntos de vista de los diferentes expertos. La única dificultad que se planteó fue la de preparar textos que fueran a la vez sencillos, completos y rigurosos, y que pudieran merecer la aprobación de los especialistas interesados; esa dificultad fue superada con una resonante labor.

Los esfuerzos conjuntos de los especialistas en geología, prehistoria y arqueología dieron como resultado una profunda investigación de la formación del delta del Ródano y una presentación que, por su fondo y su forma, no sólo es atractiva y accesible a los niños, sino que además constituirá para los especialistas una nueva base de trabajo. La comisión de asuntos culturales del parque estimó que dicho trabajo presentaba un gran interés y decidió presentar sus resultados en un coloquio de geólogos, arqueólogos e historiadores, para elaborar un plan de investigación interdisciplinaria sobre el delta del Ródano.

3. *Mireille*, obra maestra de Frédéric Mistral, narra los amores entre la hija de un gran propietario y un simple cesterero. La obra fue concebida y publicada alrededor de 1850, época en que la Camargue vivió simultáneamente el apogeo de los tiempos tradicionales y el advenimiento de la era industrial.

Este programa temporal fue originalmente presentado en un documento de unas cincuenta páginas que comprende el conjunto acotado y jerarquizado de textos principales y secundarios, incluyendo notas y reseñas. Pese a su complejidad, el documento fue obra de un reducido círculo de personas. Faltaba darlo a conocer a los habitantes de la Camargue, discutirlo, completarlo si cabía y obtener su colaboración para emprender la búsqueda de los documentos, testimonios y objetos que iban a constituir la mayor parte de las presentaciones. Por ello, hubo que llevar a cabo en 1977 una segunda fase de trabajo consistente en una campaña de etnología de recuperación⁴ que se organizó de la manera que se explica a continuación.

Al guión de un montaje audiovisual titulado *Lou Museon Camarguen* se incorporaron las grandes líneas del programa, para explicarlo a la población y provocar el debate. Se otorgó prioridad a los niños de las escuelas de la Camargue, a quienes se propuso una serie de actividades encaminadas a lograr su participación en la recolección de objetos. A continuación, fue el turno de los adultos, con quienes se estableció contacto por medio de agrupaciones, centros de ancianos, asociaciones de criadores, ganaderos, agricultores, padres de alumnos, etc. Se estableció poco a poco una red de relaciones, se recibieron informaciones, se efectuaron visitas, comenzaron a afluir objetos con la información correspondiente (nombre provenzal, finalidad, fabricación, uso, historia, etc.).

Se obtuvieron de este modo algo más de doscientos objetos, lo que constituye casi dos tercios de los previstos en el programa. En su mayoría se trata de objetos etnográficos, testimonios raros en vías de extinción de la vida tradicional de la región.

El parque prometió a los donantes que los objetos serían conservados por el museo, es decir, que serían inalienables; la promesa se ha mantenido y ha sido apoyada por la administración al más alto nivel.

El programa se vio considerablemente enriquecido. Por ejemplo, al buscar unas tijeras para esquilarse se dio con el paradero de un anciano esquilador que unos cuarenta años antes había ejercido su oficio con las ovejas del mismo predio donde está radicado el museo, y que donó el instrumento buscado junto con todo su equipo. En otra oportunidad, los niños de una escuela hallaron fragmentos de tejas en un emplazamiento galorromano. Ocurrieron numerosas aventuras de este tipo, que confieren al museo su personalidad.

El museo adquirió así un alma, y, al dotar a los habitantes de la Camargue de una propiedad común, se convirtió en el vehículo de una toma de conciencia de su identidad.

El programa comprendió en definitiva seis partes principales que se establecieron como bases del proyecto. Muy pronto se originó un intercambio permanente entre el autor, como representante del director de la obra, y el arquitecto jefe, bajo la supervisión de las autoridades del parque y de Jean-Maurice Rouquette, conservador titular.

La Camargue de los tiempos geológicos y prehistóricos

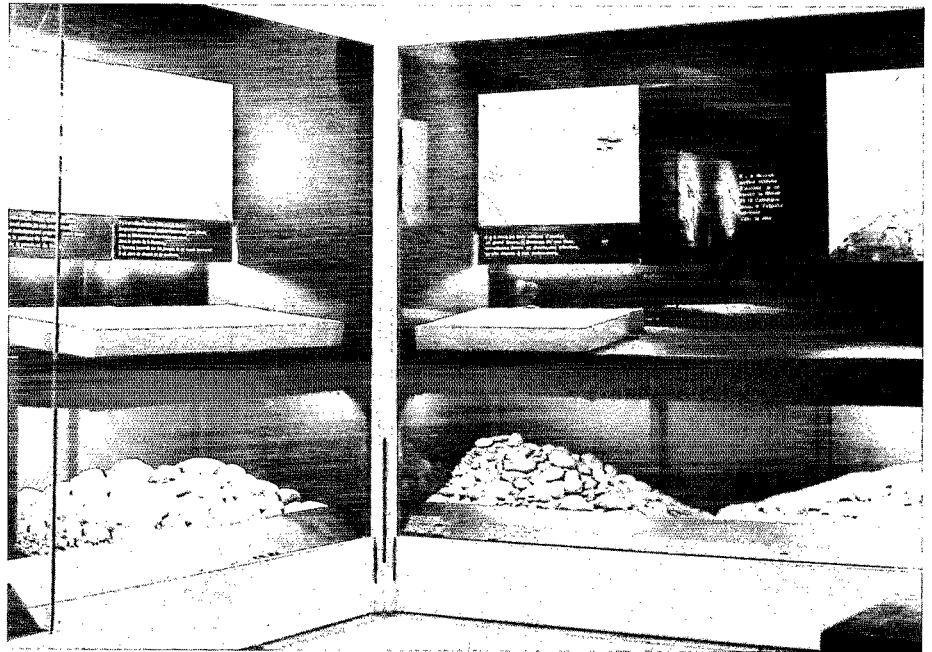
La formación del delta del Ródano se produjo a través de siete etapas; desde hace cuatro millones de años, cuando el mar cubría el espacio de la Camargue, hasta unos 3 000 años antes de nuestra era, cuando, habiendo comenzado a formarse, ya era frecuentada por el hombre y presentaba los paisajes salvajes que aún tiene en la actualidad. La presentación utiliza mapas, representaciones en relieve, objetos naturales y culturales (FIG. 26), un diaporama [montaje de diapositivas] y un álbum de fotografías.

La Camargue de los tiempos protohistóricos e históricos

La presentación diacrónica continúa con la evocación sucesiva de la Camargue en la época de los griegos y los ligures, los romanos (FIG. 26), las invasiones, la edad media y la reconquista de los siglos XVII y XVIII. Un mapa muestra en cada etapa la situación del Ródano y del litoral comparada con la de hoy. Las piezas de cerámica, monedas, esculturas e inscripciones constituyen los hitos de

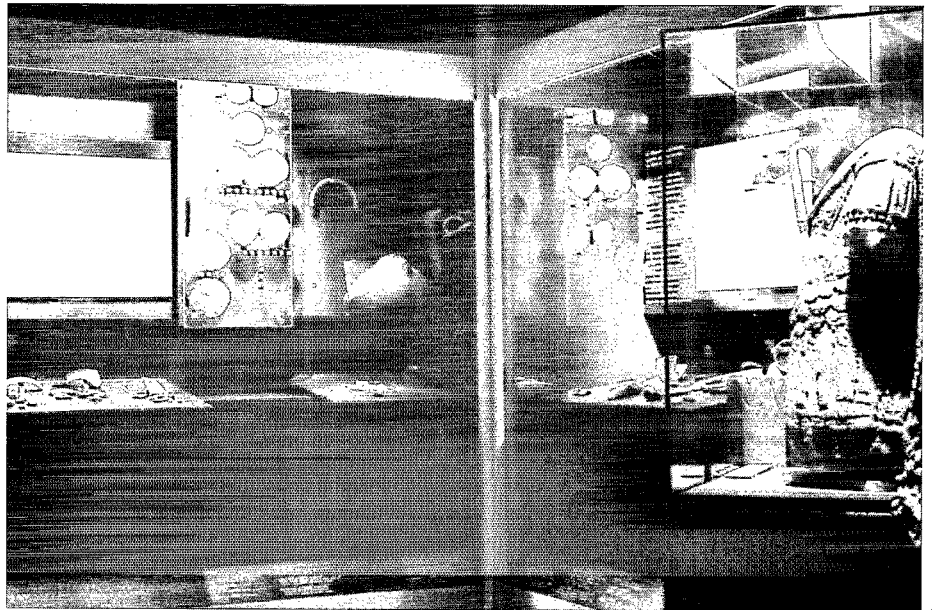
4. Réplica etnológica de las campañas de recuperación que llevan a cabo desde hace años los investigadores de dicha disciplina, con la ayuda de empresas y autoridades.

26
 MUSEO CAMARGUÈS, Arles. La expresión de las eras geológicas se efectúa en tres registros superpuestos. Desde abajo hacia arriba: unidades mineralógicas reales, de un periodo a otro; diagramas en bloques tridimensionales, mapas geológicos en relieve; todo va acompañado de textos explicativos jerarquizados.



26

27
 De izquierda a derecha: eras liguriana, griega y romana.



27

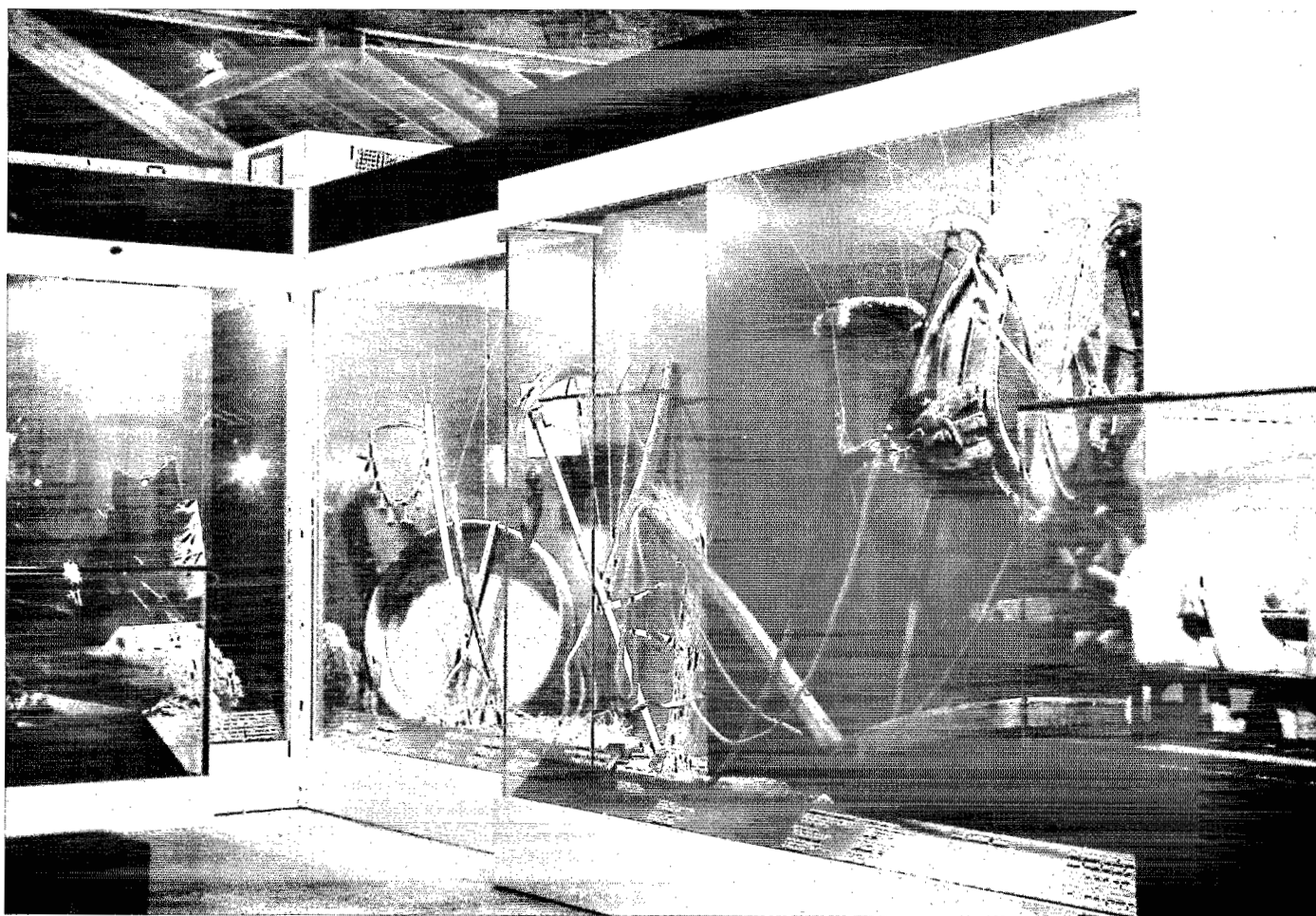
28
 Saintes-Maries-de-la-Mer, iglesia fortificada del siglo XIII: La maqueta se ilumina al presionar un botón, mostrando el manantial milagroso que dio origen al santuario, la cripta donde los gitanos invocan a Santa María Egipcíaca y la capilla alta donde se guarda el relicario ceremonial.



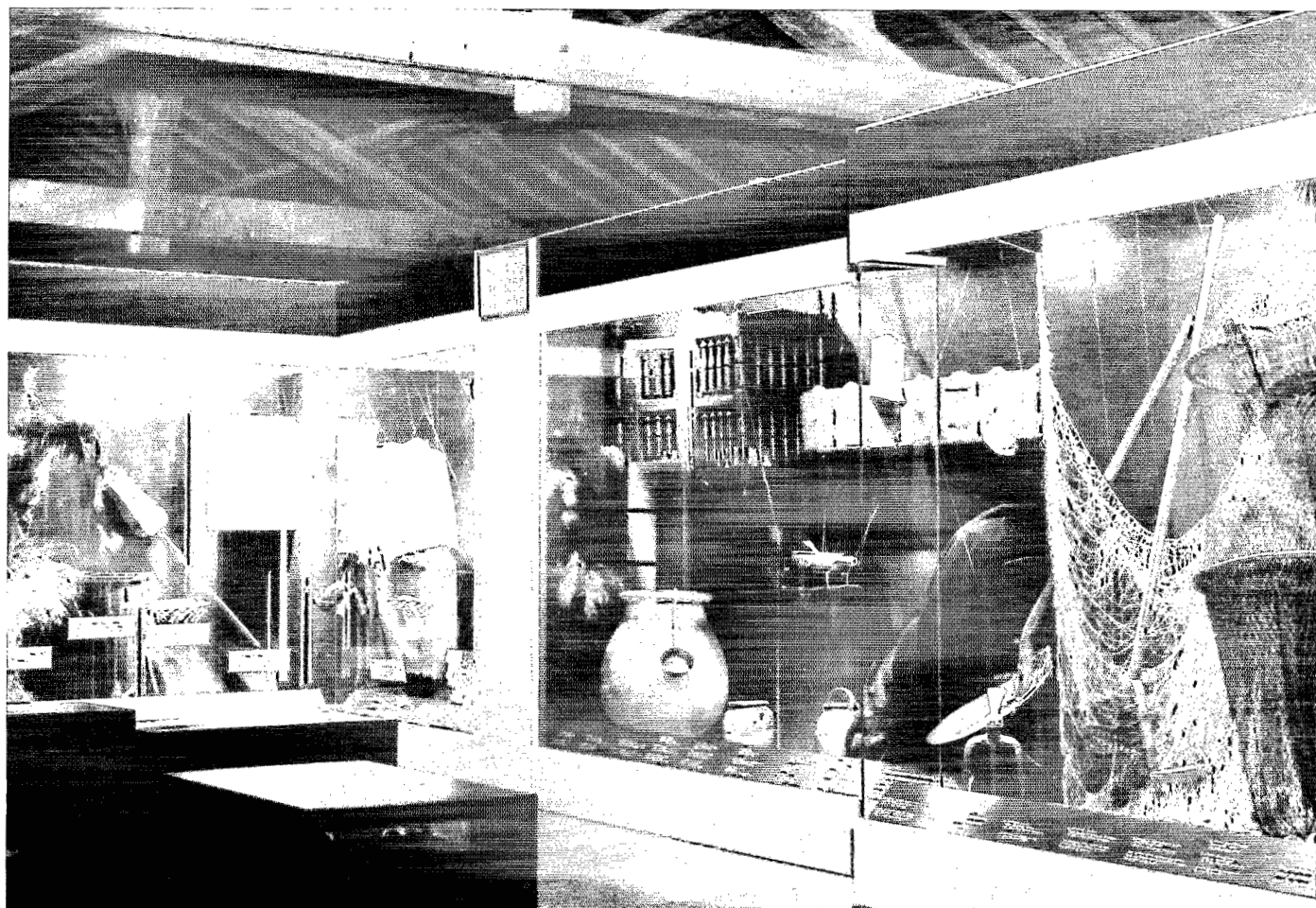
28

29
 Objetos etnográficos de los años 1850, de la época de *Mireille*, coleccionados en su mayoría durante los años 1970 en el marco de una campaña etnológica de recuperación. De izquierda a derecha: conjuntos ecológicos, elementos de recolección y labranza.

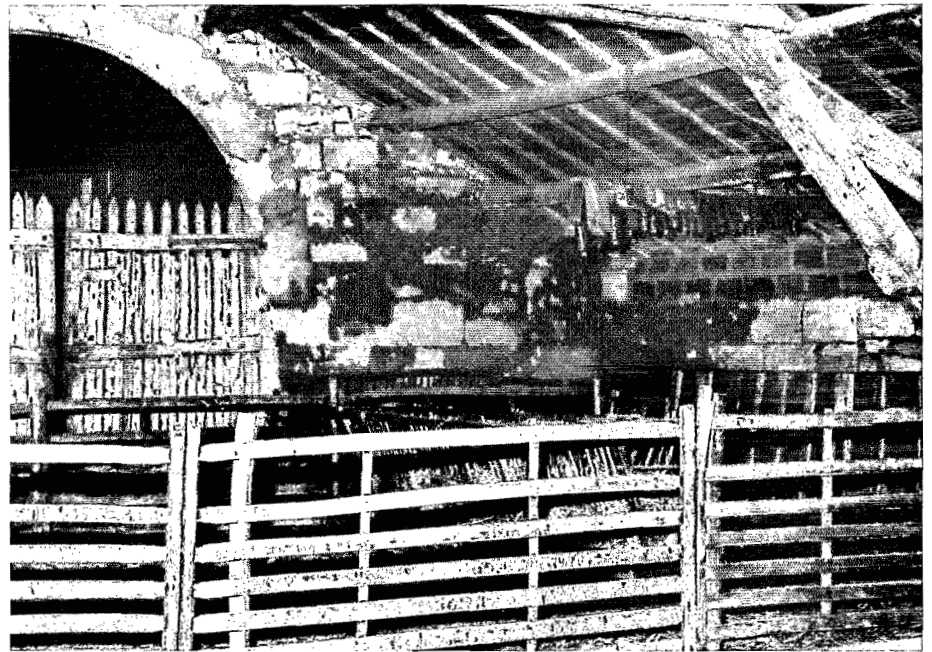
30
 Objetos etnográficos de las mismas épocas reunidos en las mismas condiciones. De izquierda a derecha: pesca, vida doméstica, el pastor, ceremonias de distintas épocas del año.



29



30



31
Extremidad sur del espacio público en el que se reconstituyó el establo según su construcción en el año 1957. Efectos audiovisuales permiten escuchar la voz del pastor que lo ocupó durante el mismo año.

esta interpretación. Cuando un objeto falta o no resulta muy representativo se recurre a otros medios. Éste es, en especial, el caso de la iglesia de Saintes-Maries-de-la-Mer, cuya maqueta pone de relieve, en corte transversal (FIG. 28), sus diferentes secciones, el pozo milagroso, la cripta y el altar mayor.

La Camargue en tiempos de "Mireille"

Llegado este punto, y por un lapso de tiempo, la diacronía cede el paso a la sincronía. Se examina en detalle la masía, unidad socioeconómica de la Camargue, destacando con ilustraciones las actividades, estructuras sociales y de propiedad tal como existían en 1850: el cultivo del trigo; la cría de ovejas, caballos y toros; la recolección, la caza y la pesca; la vida doméstica (FIGS. 29 y 30) y los grandes acontecimientos locales del año. El objeto constituye en sí mismo la base de esta presentación, ubicándolo dentro de su contexto natural siempre que sea posible. Hay además maquetas del caserío principal de la masía y de sus alrededores y un modelo tridimensional semiabstracto del grupo doméstico típico. Los diaporamas, los álbumes y el banco de sonidos contribuyen a su vez a la reconstrucción de la vida de esa época.

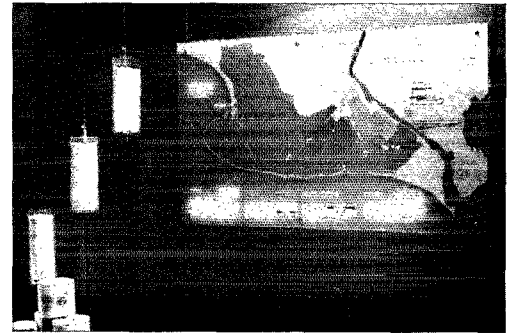
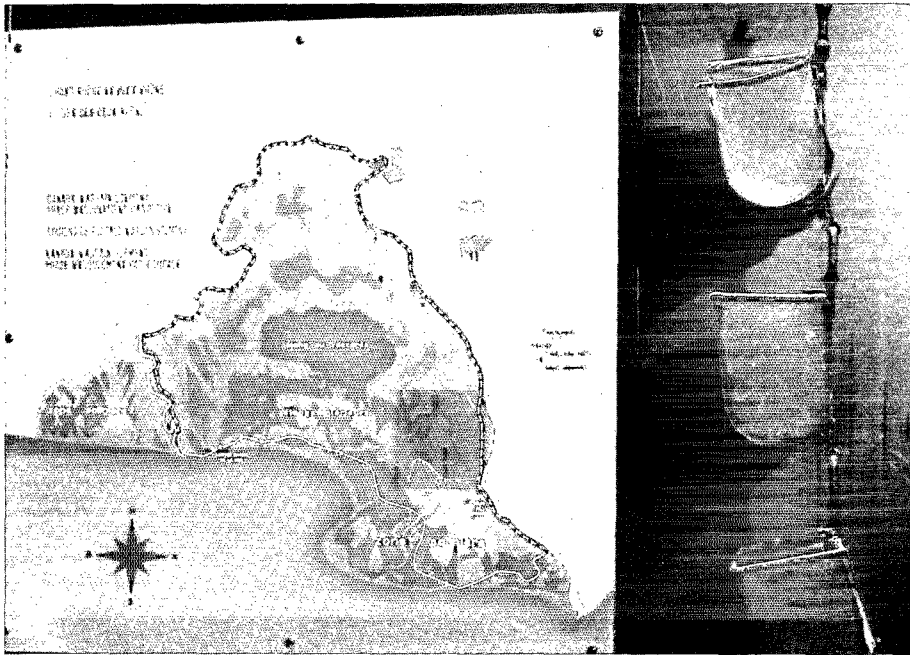
La explotación ovina, tal como se la practicaba en 1957

Desde los primeros estudios, se resolvió que una parte del edificio donde se había instalado el museo sería restaurada y restituida a su aspecto original de establecimiento de cría de ovinos. La parte más adecuada fue el extremo sur del edificio que comprende la puerta principal y la morada del pastor (FIG. 31).

Toda la organización interna del museo se estableció además en relación con dicha reconstitución que debía quedar ubicada entre la evocación de los tiempos tradicionales y la de los tiempos industriales. La reconstitución sirve de marco a una unidad ecológica audiovisual donde el comentario hablado del pastor que la ocupaba en 1957 se asocia a varios acontecimientos lumínicos sucesivos, lo que constituye uno de los momentos más intensos de la visita.

La Camargue de la época industrial

Se presentan sucesivamente la ordenación hidráulica, el cultivo de la vid y del arroz, la producción industrial de sal, las reservas naturales, el turismo, es decir, todas las transformaciones que comenzaron a efectuarse desde fines del siglo XIX y que imprimen a la Camargue su fisonomía actual. Los medios museográficos empleados son una vez más los objetos, conjuntamente con modelos



animados iluminados de proyectos hidráulicos (FIG. 32), la producción de sal (FIG. 33) y las reservas naturales. Un álbum y un diaporama dan una visión de la Camargue de hoy y de mañana, así como de los objetivos del parque.

Programas de actualidad

Esta última parte del museo consiste en un espacio reservado a exposiciones temporarias relativas a cuestiones de actualidad.

El museo y el niño en la Camargue fue el tema de la primera de dichas exposiciones celebrada conjuntamente con la inauguración oficial del museo el 23 de junio de 1979⁵ (FIG. 34). Otra exposición tendrá como tema el caballo de la Camargue.

Por medio de manifestaciones de este tipo, el museo se mantendrá en relación con la realidad histórica y contemporánea de la región y fortalecerá el contacto con sus habitantes y visitantes.

Programa y proyecto

Con arreglo al programa que se acaba de exponer, los arquitectos de Arles, Robert Claude y André Marchetti, elaboraron el proyecto relativo al conjunto de las presentaciones.

El marco del museo quedó fijado por el parque; la explotación ovina de la masía de Pont-de-Rousty (FIG. 35) y la masía dejaron de funcionar en 1973, siendo adquiridos entonces por el parque junto con una parte del terreno de la masía.

El establo puede compararse en todo con otros establecimientos de la misma índole que hicieron su aparición en la Camargue a principios del siglo XIX. Si bien sufrió numerosas modificaciones en la última etapa de su función pecuaria, el edificio sigue siendo representativo de la arquitectura rural de la Camargue. Al convertirlo en museo se debía tener en cuenta dicho carácter representativo. Por consiguiente, la instalación museográfica no tomó ninguna medida irreversible y es posible destacar las estructuras sucesivas del edificio en un extremo del mismo.

Los directores de obra debían observar además una segunda limitación: la de respetar los imperativos higrotérmicos y ópticos definidos para la conservación por el Comité Internacional del ICOM. Es decir, en cuanto al clima higrotérmico, 18 a 22 grados de temperatura con 55 por ciento de humedad, y en cuanto al clima óptico, alrededor de 100 lux, con tamiz óptico preparatorio.

32

De derecha a izquierda, confrontados: elementos de la antigua noria utilizada hasta fines del siglo XIX para regar los cultivos; modelo electrónico animado para demostrar el sistema mecánico de riego y drenaje de los cultivos desde fines del siglo XIX.

33

Producción de sal industrial; a la derecha, modelo electrónico animado para mostrar la producción de sal industrial e indicar sus empleos en la alimentación, la industria química, etc.; a la izquierda, muestras de diversos tipos de sales.

5. El año 1979 fue el Año internacional del niño proclamado por las Naciones Unidas.



34
Exposición temporal sobre el tema: "El museo y el niño en La Camargue".

A continuación, había que repartir los 600 metros cuadrados de superficie útil con arreglo a las previsiones del programa. Todos los elementos del mobiliario se concibieron según el *modulor* de Le Corbusier, con un enfoque modernista. Se llevaron a cabo estudios particulares relativos a: la restauración de los muros, de la estructura y del techo (FIG. 36); la creación de un conducto técnico mediano y el saneamiento del terreno; los equipos de iluminación y de seguridad (incendio y robo); las formas de las vitrinas de cuatro tipos útiles; el equipamiento sonoro y audiovisual; la instalación de una garita de control y de un lugar de estacionamiento para cien automóviles; la responsabilidad civil de los visitantes.

El itinerario es circular: se entra y se sale por el antiguo redil de selección de los ovinos, reconstituido ecológicamente. Los trabajos se iniciaron en 1975 y se concluyeron en 1979.

Programa espacial

Al decidir la instalación del museo en el sector ovino de la masía de Pont-de-Rousty, la Fundación lo integró al espacio de la Camargue y, en especial, al de la masía, que constituye la unidad típica de explotación socioeconómica de dicha región. La elección fue feliz, pues la masía de Pont-de-Rousty es uno de los establecimientos más representativos de la Camargue por su historia, sus edificios y su terreno.

Cuando la Fundación adquirió la masía en 1973, volvió a ceder las tierras cultivables a un agricultor vecino quien prosiguió la explotación. Las partes ocupadas por pastizales y pantanos las arrendó a criadores de toros. El Museo de la Camargue se encuentra así instalado en el corazón del espacio vivo cuya historia evoca, a poca distancia de los paisajes que suelen encontrarse en la masía: cultivos de trigo y arroz; *sansouires*, tierras saladas adonde pastan toros y caballos; cañaverales y pantanos; lugares de caza, pesca y recolección. Es decir, los paisajes cuyo descubrimiento a pie permite aplicar el modelo propuesto por G. H. Rivière y que constituye el complemento lógico de la visita del museo.

Por consiguiente, se estableció en el territorio de la masía un itinerario peatonal llamado "sendero de descubrimiento de los paisajes de una masía de la Camargue" dispuesto sobre un reborde aluvial del Ródano como casi todos los senderos de la región. Dicho sendero de tres kilómetros de longitud y con algunos sectores circulares había sido utilizado desde mucho antes de la apertura del museo por los profesores y alumnos de la región de Arles. Esa primera experimentación permitió preparar, con la colaboración de dichos profesores y del Centro regional de documentación pedagógica, una guía topográfica que comenta las etapas del recorrido: la estación de bombeo, el núcleo de la zona cultivada de la masía, la antigua cañada que la atravesaba, los pastizales, el cañaveral, el pantano y la *sansouire*. Dichas etapas principales están indicadas por medio de sobrios postes que sólo llevan señales numéricas que se refieren a la guía topográfica y a un folleto que se distribuye a la entrada.

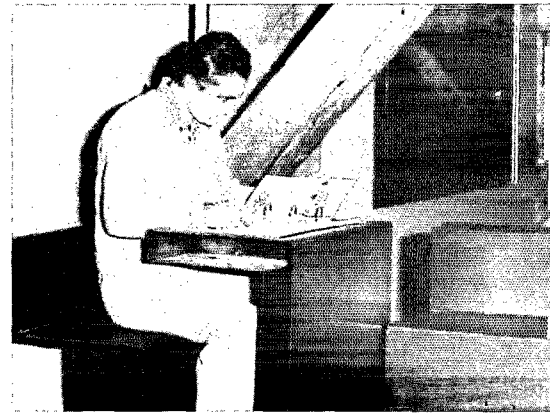
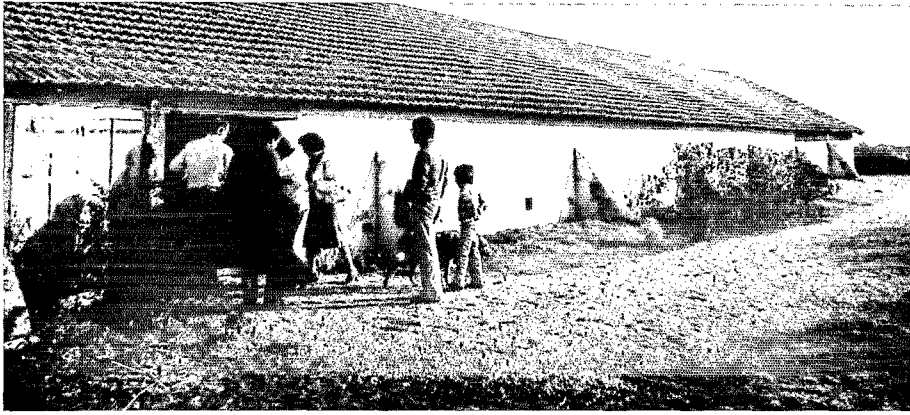
De la etapa experimental a la apertura definitiva

El museo fue presentado a los miembros del consejo de administración de la Fundación y al conjunto de los donantes el 26 de junio de 1978, antes incluso de haber sido terminado.

Unos días más tarde se abrió al gran público y recibió a unos 8 000 visitantes durante el verano. Varios centenares de observaciones, críticas y sugerencias consignadas en un registro que se colocó a la salida proporcionaron todos los datos necesarios para rectificar, mejorar y terminar las presentaciones.

Como ya se dijo, la inauguración oficial tuvo lugar el 23 de junio de 1979, en la noche de San Juan, en presencia de François Delmas, subsecretario de Estado para el Medio Ambiente de Francia, durante una ceremonia en la que participaron pastores, grupos folklóricos y conjuntos de tamboriles.

Aunque se deben completar ciertos detalles de las presentaciones, el museo ha comenzado a vivir y a desarrollar sus actividades en el contexto local y



35

Entrada del antiguo establo, que es actualmente sede del museo, vista desde la antigua zona de ahecho reconstituida.

36

La estructura del antiguo establo es aún visible. Los visitantes pueden consultar álbumes de documentos en las distintas mesas.

37

Uno de los tres talleres de niños organizados por el Museo Camargués, cuya actividad consiste en reconocer objetos expuestos en el Museon Arlaten a partir de objetos homólogos descubiertos, observados y manipulados que se encuentran en un arcón del tesoro.

regional.⁶ Se otorga prioridad a dos orientaciones : a la investigación e información de los investigadores y a la acción cultural en el medio escolar.

La preparación del programa del museo y su realización han exigido un arduo trabajo para examinar diversos estudios y sintetizar obras y documentos relativos a la historia de la Camargue, su formación geológica, su etnografía y su vida socioeconómica. El conjunto de dichos documentos —unas 8000 fotografías, además de 500 libros y unos 50 fonogramas— constituyen el fondo de documentación que se espera completar con libros y publicaciones periódicas de interés general, y están disponibles en un verdadero laboratorio sobre el terreno para el uso de maestros, estudiantes y demás investigadores que se ocupan de la Camargue. Dicho laboratorio está constituido por el conjunto de los servicios del museo agrupados en el edificio principal de la masía: archivo de objetos y documentos, taller de tratamiento, sala de documentación, laboratorio fotográfico, alojamiento para cuatro a seis investigadores o estudiantes y sala de reunión. Además, el parque ha procurado establecer desde el principio contacto con los maestros. El museo constituye un valioso instrumento utilizado para una serie de actividades propuestas por un servicio educativo común de los museos de Arles.

El Museo de la Camargue, el sendero y el Museon Arlaten son la base de tres talleres infantiles cuyos temas son el hábitat (FIG. 25), los ovinos y las actividades de recolección de frutas.

Los talleres se dividen por lo general en tres etapas: el primero se desarrolla en clase mediante la utilización de un arcón de tesoros lleno de objetos para examinar, tocar y oler (FIG. 37) ; el segundo en el Museo de la Camargue y en el sendero, y el último en el Museon Arlaten.

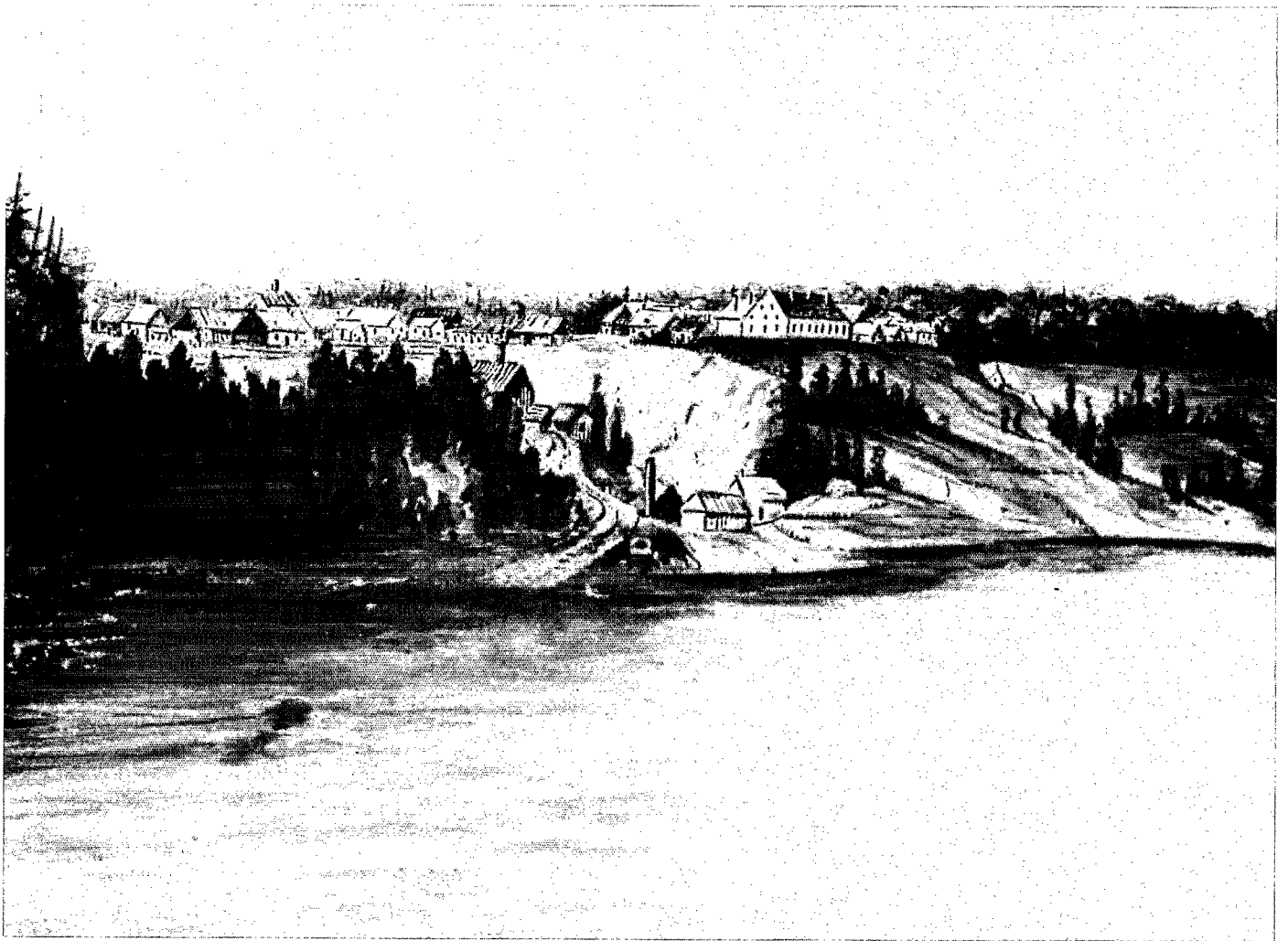
Diversos organismos han contribuido a la realización del programa y el proyecto: el Ministerio del Medio Ambiente, el Ministerio de Agricultura, el Ministerio de Cultura y Comunicación (Dirección de Museos de Francia), el Fondo de Intervención Cultural y el organismo público regional Provence-Alpes-Côte d'Azur, sin olvidar, por supuesto, a la Fundación, propietaria de los bienes muebles e inmuebles del museo.

Aunque su tamaño sea modesto, el museo responde a los principios de una museología de vanguardia y está esencialmente al servicio de la población de la Camargue.

6. El Museo de la Camargue recibió el premio Museo Europeo del Año en 1979.

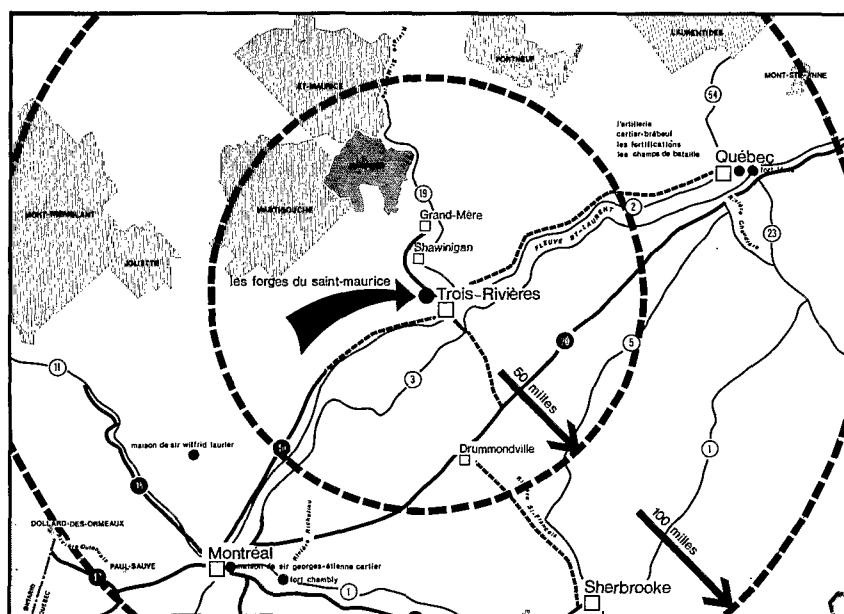
Les Forges du Saint-Maurice, Trois-Rivières, Quebec, Canadá

Marcelle Girard Villemure



38

El establecimiento metalúrgico hacia fines del siglo XVIII. Población forestal adecuada para fabricar carbón de leña. Arroyo cuyo cauce satisfacía las necesidades energéticas de la industria. Río Saint-Maurice, excelente vía de comunicación para transportar los productos de Les Forges hacia Trois-Rivières.



39

LES FORGES DU SAINT-MAURICE, Trois-Rivières.
Plano de localización del sitio.

El parque histórico nacional de Les Forges du Saint-Maurice está situado a unos diez kilómetros al norte de Trois-Rivières. En esta superficie de 49 hectáreas se encuentra la mayor parte de los vestigios del primer establecimiento industrial basado en la explotación de los recursos no renovables (FIG. 39).

Desde 1919, la Comisión de Lugares y Monumentos Históricos de Canadá reconoció la importancia histórica nacional de este sitio. Obedeciendo a las presiones del medio, la comisión recomendó en 1959 que se llevaran a cabo estudios con el fin de determinar el potencial de utilización del lugar y la posibilidad de restaurarlo.

De 1966 a 1972, el Ministerio de Asuntos Culturales de Québec llevó a cabo excavaciones arqueológicas y trabajos de restauración. En 1973 se firmó un acuerdo transfiriendo este sitio al gobierno federal y el Servicio de parques nacionales del Canadá (Parks Canada) recibió el mandato de encargarse de la conservación y revalorización del lugar en beneficio de la población.

Ciento cincuenta años de historia

La creación de Les Forges du Saint-Maurice en el siglo XVIII es el resultado de un gran número de investigaciones y trámites realizados con miras a explotar las riquezas mineras de la colonia; en realidad, desde principios del siglo XVII los diversos recursos mineros de la Nueva Francia despiertan interés, pero sólo en 1730 Luis XV concede a Poulin de Francheville el derecho de explotar las minas de hierro de la región de Trois-Rivières.

El medio natural, favorable a la creación de un espacio industrial destinado a la explotación y fundición del hierro, desempeñó un papel determinante en la selección del emplazamiento de las fraguas de Saint-Maurice. Dentro de un radio de quince kilómetros de las fundiciones se encuentran yacimientos de mineral de hierro de marisma fácilmente explotables, de recursos forestales aptos para la fabricación del carbón de leña, una cantera de piedra caliza utilizada como fundente y canteras de arcilla que podían servir como piedra refractaria. A esto se añadía la presencia de un riachuelo cuyo caudal se consideró suficiente para responder a las necesidades energéticas de la industria. El río Saint-Maurice era además una vía excelente de comunicación para encaminar los productos de las fraguas hacia Trois-Rivières (FIG. 38).

La historia del funcionamiento de las fraguas se escalona durante un periodo de más de ciento cincuenta años (1729 a 1883). Bajo diferentes regímenes administrativos se suceden los directores, propietarios, inquilinos, maestros de fragua, contra maestros, obreros especializados, artesanos, oficinistas, aprendices etc., con sus familias. Los obreros estacionales que habitan en la región vecina

aportan su contribución a los trabajos de la industria. Todos participan en un grado diverso y según las técnicas en uso, en una producción diversificada, condicionada por los imperativos económicos y políticos.

1729-1736

Los comienzos fueron difíciles. Francheville y sus socios no tenían los conocimientos esenciales para la buena marcha de tal empresa. Se fabricaba el hierro por reducción directa, procedimiento simple, barato, pero poco rentable. ¡Los obreros de Francheville no lograban producir una barra de hierro de siete a nueve kilos por día!

1736-1793

Una nueva compañía subvencionada por la metrópoli reconstruye la empresa en una escala mayor. Desde el punto de vista tecnológico es un cambio radical. Se utiliza desde entonces el procedimiento de reducción indirecta, que requiere la construcción de un alto horno y de dos fraguas. Es también el nacimiento de una aldea industrial caracterizada por la implantación de dos polos, uno administrativo, la Casa Grande, y el otro de producción, el alto horno. Entre estos dos polos principales van a incorporarse, en forma integrada, los diversos sectores de habitación, acabado de los productos, almacenamiento y servicios.

1793-1845

Durante este periodo, el aspecto de la aldea se modifica considerablemente. Se conservan muy pocos edificios de los periodos anteriores. El pueblo se integra más que nunca a la industria. Contrariamente a la aldea tradicional, que es un centro de servicios para una región, el pueblo de Les Forges no existe más que en función de la producción. Hay poco cambio tecnológico durante este periodo (FIG. 40).

1846-1883

Ésta es una nueva etapa de innovaciones tecnológicas. Los hornos de cocción sustituirán a las carboneras para la fabricación del carbón de leña. Se introducen nuevos mecanismos como el horno de viento caliente, el compresor de aire, la turbina. Las dos fraguas cambian de función; la alta se transforma en fundición equipada de dos cubilotes, la baja se transforma en fábrica de hachas. En 1881, como las fraguas de Saint-Maurice no producen más que hierro colado, se construye un segundo alto horno en el emplazamiento de la fragua alta.

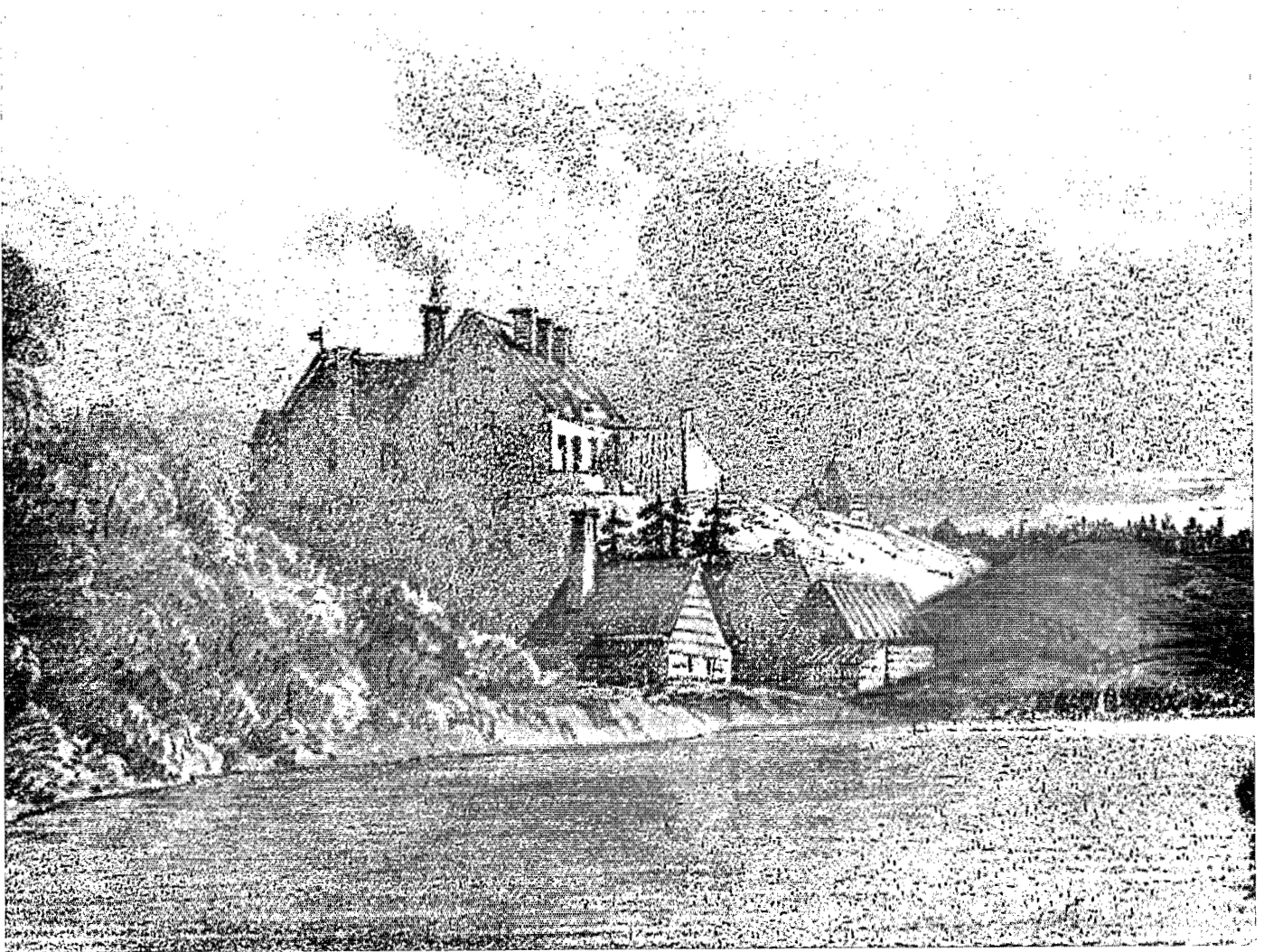
El 10 de marzo de 1883, las fraguas de Saint-Maurice interrumpen definitivamente sus actividades. El aumento de los costos de producción debido al alejamiento de las reservas de materias primas, el envejecimiento de las técnicas de producción utilizadas y la competencia son algunas de las causas que podrían explicar la decadencia del establecimiento (FIG. 41).

Después de su abandono, la aldea se fragmenta, constituyendo finalmente una gran propiedad privada, hasta que en 1966 se transforma en una gran cantera arqueológica.

Investigación

Desde 1973, diversos especialistas (de historia, arqueología, cultura material, ingeniería, arquitectura, planificación, interpretación) han unido sus esfuerzos con el fin de determinar el potencial de utilización del sitio y ponerse de acuerdo sobre un concepto de valorización.

Los historiadores han realizado un inventario y han analizado toda la documentación escrita e iconográfica que recuerda los ciento cincuenta años de la primera industria siderúrgica de Canadá. La tecnología del hierro colado y del acero, las técnicas artesanales, la arquitectura industrial y doméstica, la socie-



40

El establecimiento metalúrgico durante la primera mitad del siglo XIX. Se conserva una parte ínfima de los edificios pertenecientes a periodos anteriores; el pueblo de Les Forges existe sólo en función de su actividad productiva.

41

El establecimiento metalúrgico cerró sus puertas en 1883. Se parceló el pueblo de Les Forges y luego se reunió nuevamente en una gran propiedad. En 1966 se convirtió en un sitio de interés arqueológico.



42
Paralelamente a la investigación histórica, los arqueólogos sacaron a la luz los vestigios muebles e inmuebles de las distintas épocas del establecimiento.

dad, la política, las tradiciones orales, la historia de la época, así como los productos, el medio natural y la vida cotidiana, todo ha sido objeto de estudios particulares.

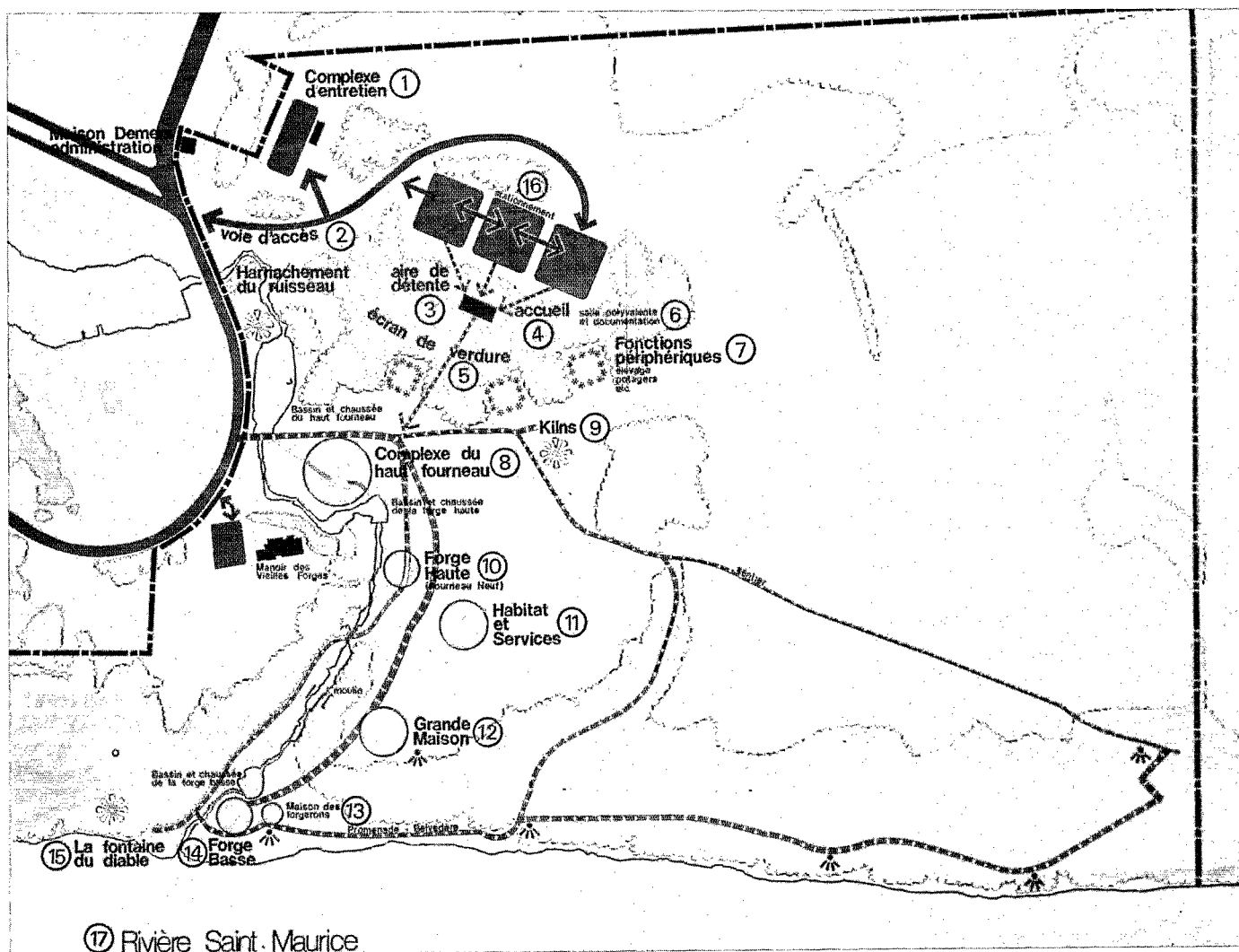
Al mismo tiempo, los arqueólogos sacaban a la luz vestigios y artefactos de un gran número de estructuras que constitúan un testimonio de la vida y actividad de la comunidad industrial. Todos los sectores fueron excavados: el riachuelo, el sector industrial, el sector de habitación y de servicios. Se hicieron levantamientos precisos de todas estas excavaciones con ayuda de planos, croquis, fotografías. Asimismo, se preparó una quincena de video montajes (FIG. 42).

Después, los investigadores en cultura material analizaron sistemáticamente los artefactos hallados en el sitio. Se hicieron además análisis de los productos del hierro colado y del acero, de los pólenes y de los macrorrestos.

Los historiadores, los arqueólogos y los investigadores en cultura material pudieron entonces compilar sus datos y elaborar conjuntamente, aunque partiendo de sus propios conocimientos específicos, un perfil detallado de la historia de Les Forges du Saint-Maurice.

Ingenieros y metalúrgicos de gran reputación se pronunciaron sobre los procedimientos tecnológicos utilizados, la fuerza hidráulica, las presas y los mecanismos. Los arquitectos trabajaron en la reconstitución de planos de los diferentes edificios de las fraguas.

Cuando se terminó con esta investigación básica, había que pensar en comunicar a la población canadiense la importancia de este sitio histórico. El equipo de interpretación esbozó entonces dos encuestas entre los visitantes potenciales y reales del sitio, con el fin de determinar las características socioeconómicas, necesidades e intereses frente a la ordenación del mismo, identificando así el tipo de población a la que se dirigirían los trabajos.



El programa de interpretación

La interpretación

La interpretación de la historia es fundamentalmente un proceso de comunicación que trata de dar una explicación y un significado a fenómenos o a sucesos pasados que acontecieron en un sitio determinado, con ayuda de la experiencia, de objetos y de medios de información apropiados.

La interpretación no se debe considerar como el vehículo pasivo de la simple información histórica, sino más bien como un instrumento dinámico que invita al visitante a vivir, a comprender, a interrogarse sobre el significado verdadero que reviste la evolución de un lugar histórico y sobre las consecuencias de esta evolución en el presente y en el futuro de una región.

Objetivos y enfoques de la interpretación de Les Forges du Saint-Maurice

El propósito de la interpretación era comunicar a los visitantes los ciento cincuenta años de historia de este antiguo poblado industrial, a través de las múltiples facetas que la componen.

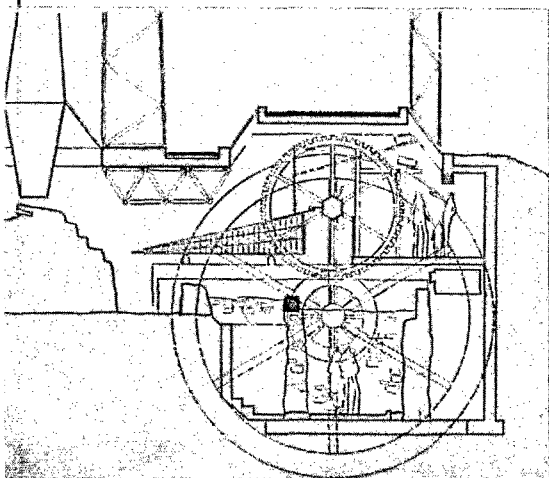
Aunque el parque, en virtud de su carácter nacional, atraerá a visitantes del Canadá y del extranjero, el programa de interpretación dedicará una atención muy especial a la población local y regional considerada como la "clientela-objetivo" del parque.

En este contexto, el programa de interpretación y las actividades conexas se esforzarán por proporcionar a cada categoría de visitantes (grupos escolares, familias, adultos, personas ancianas, etc.) elementos de mensaje variados, pre-

43

Interpretación temática del sitio: el establecimiento, la organización y evolución de la comunidad industrial en relación directa con los vestigios y la función original de las construcciones.

1. Centro de mantenimiento.
2. Vía de acceso.
3. Área de esparcimiento.
4. Recepción.
5. Barrera vegetal.
6. Sala polivalente y de documentación.
7. Funciones periféricas.
8. Complejo del alto horno.
9. Horno.
10. Forja alta (horno nuevo).
11. Hábitat y servicios.
12. Casa grande.
13. Casa de los herreros.
14. Forja baja.
15. La fuente del diablo.
16. Aparcamiento.
17. Río Saint-Maurice.



44
Proyecto gráfico para la restauración del macizo del alto horno y reducción indirecta del mineral de hierro.

sentados por los medios de información apropiados y que respondan a intereses y necesidades claramente identificadas.

Asimismo se adoptarán diferentes tipos de enfoque tendientes a diversificar los niveles de percepción y de comprensión del visitante, esto es, los niveles intelectual, sensorial y emotivo.

Según el tipo de enfoque utilizado y en función de cada uno de los grupos de visitantes, el programa de interpretación deberá:

Permitir a los escolares una comprensión y una utilización del sitio, de modo de poder dar verdadero sentido al aspecto dinámico de la enseñanza de la historia regional y poder valorizar su facultad de descubrimiento y de apreciación global de los valores tradicionales de la colectividad que los rodea.

Permitir a los adultos obtener información y reflexionar sobre las realizaciones históricas y contemporáneas de este lugar del patrimonio, favorecer una verificación de sus conocimientos y la adquisición de nuevos datos, incitándoles a intervenir en su propio medio, con el objeto de salvaguardar los valores culturales.

Favorecer, en las personas de mayor edad, el redescubrimiento y el conocimiento a fondo de su patrimonio, incitándoles a enorgullecerse de su región, integrándoles de pleno derecho a la clientela del sitio, incitándoles a participar en los esfuerzos de valorización del patrimonio y cultivando su gusto por visitar otros sitios similares.

Permitir al grupo familiar establecer contacto con el patrimonio de la región de modo que se puedan intercambiar y compartir las experiencias entre padres e hijos, ofreciendo también un lugar de distracción y de descanso.

Favorecer, en los otros grupos, el interés, la integración y la participación en la valorización del patrimonio regional.

Permitir al grupo familiar establecer contacto con el patrimonio de la región de modo que se puedan intercambiar y compartir las experiencias entre padres e hijos, ofreciendo también un lugar de distracción y de descanso.

Favorecer, en los otros grupos, el interés, la integración y la participación en la valorización del patrimonio regional.

Permitir al grupo familiar establecer contacto con el patrimonio de la región de modo que se puedan intercambiar y compartir las experiencias entre padres e hijos, ofreciendo también un lugar de distracción y de descanso.

Favorecer, en los otros grupos, el interés, la integración y la participación en la valorización del patrimonio regional.

Permitir al grupo familiar establecer contacto con el patrimonio de la región de modo que se puedan intercambiar y compartir las experiencias entre padres e hijos, ofreciendo también un lugar de distracción y de descanso.

Favorecer, en los otros grupos, el interés, la integración y la participación en la valorización del patrimonio regional.

Permitir al grupo familiar establecer contacto con el patrimonio de la región de modo que se puedan intercambiar y compartir las experiencias entre padres e hijos, ofreciendo también un lugar de distracción y de descanso.

Favorecer, en los otros grupos, el interés, la integración y la participación en la valorización del patrimonio regional.

Permitir al grupo familiar establecer contacto con el patrimonio de la región de modo que se puedan intercambiar y compartir las experiencias entre padres e hijos, ofreciendo también un lugar de distracción y de descanso.

Favorecer, en los otros grupos, el interés, la integración y la participación en la valorización del patrimonio regional.

Permitir al grupo familiar establecer contacto con el patrimonio de la región de modo que se puedan intercambiar y compartir las experiencias entre padres e hijos, ofreciendo también un lugar de distracción y de descanso.

Favorecer, en los otros grupos, el interés, la integración y la participación en la valorización del patrimonio regional.

Permitir al grupo familiar establecer contacto con el patrimonio de la región de modo que se puedan intercambiar y compartir las experiencias entre padres e hijos, ofreciendo también un lugar de distracción y de descanso.

Favorecer, en los otros grupos, el interés, la integración y la participación en la valorización del patrimonio regional.

Permitir al grupo familiar establecer contacto con el patrimonio de la región de modo que se puedan intercambiar y compartir las experiencias entre padres e hijos, ofreciendo también un lugar de distracción y de descanso.

Favorecer, en los otros grupos, el interés, la integración y la participación en la valorización del patrimonio regional.

Permitir al grupo familiar establecer contacto con el patrimonio de la región de modo que se puedan intercambiar y compartir las experiencias entre padres e hijos, ofreciendo también un lugar de distracción y de descanso.

Favorecer, en los otros grupos, el interés, la integración y la participación en la valorización del patrimonio regional.

Permitir al grupo familiar establecer contacto con el patrimonio de la región de modo que se puedan intercambiar y compartir las experiencias entre padres e hijos, ofreciendo también un lugar de distracción y de descanso.

Favorecer, en los otros grupos, el interés, la integración y la participación en la valorización del patrimonio regional.

Permitir al grupo familiar establecer contacto con el patrimonio de la región de modo que se puedan intercambiar y compartir las experiencias entre padres e hijos, ofreciendo también un lugar de distracción y de descanso.

Favorecer, en los otros grupos, el interés, la integración y la participación en la valorización del patrimonio regional.

Permitir al grupo familiar establecer contacto con el patrimonio de la región de modo que se puedan intercambiar y compartir las experiencias entre padres e hijos, ofreciendo también un lugar de distracción y de descanso.

Favorecer, en los otros grupos, el interés, la integración y la participación en la valorización del patrimonio regional.

Temas y unidades de interpretación

La historia de Les Forges du Saint-Maurice es relativamente compleja y son numerosos los temas que hay que interpretar. La temática se articula alrededor de un tópico central: implantación, organización y evolución de la comunidad industrial de Les Forges du Saint-Maurice. A este tema se añadirán todos los componentes de la historia del sitio (ecológicos, políticos, económicos, sociales y tecnológicos). Así pues, se tomó la decisión de aplicar la temática de interpretación en forma global vinculándola directamente con los vestigios y con la función original de los edificios. Se dispondrá pues de varios espacios para acoger a los equipos de interpretación (FIG. 43).

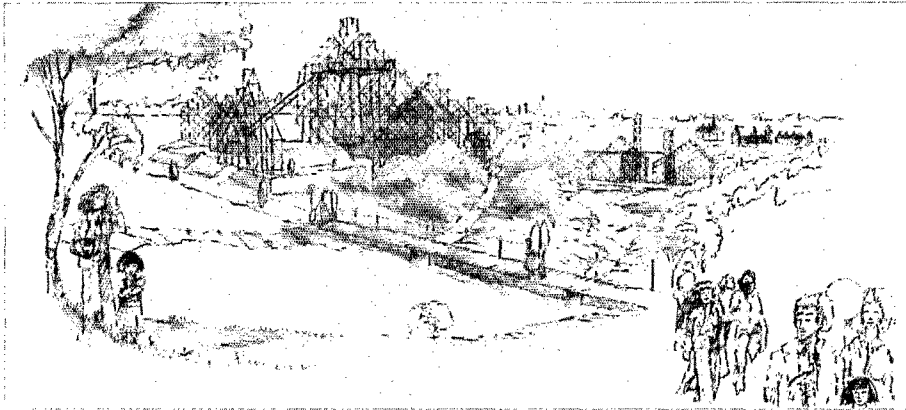
Los temas vinculados a la industria serán presentados e interpretados: En la casa de los herreros, contigua al horno bajo y testimonio del periodo inicial de explotación de las fundiciones, donde se recordarán las condiciones penosas de los comienzos, la organización doméstica y el procedimiento tecnológico de este periodo.

En el complejo del alto horno, dividido en cuatro subunidades de interpretación: *a)* los depósitos de carbón; *b)* el alto horno; *c)* los talleres de moldeado y *d)* el alojamiento del herrero. Se hará hincapié en los comienzos de la industria siderúrgica, en una época en que la tecnología estaba en su periodo de adaptación. Se explicará el procedimiento de reducción indirecta y las etapas de producción y de transformación del hierro colado (FIG. 44).

En el horno bajo, donde se interpretará la producción del hierro y el procedimiento de afinado.

En el conjunto alto horno-horno nuevo, donde se presentará a los visitantes la evolución industrial de las fraguas y la renovación de las técnicas.

Las dimensiones sociales y económicas de la aldea se interpretarán de la forma siguiente: en la Casa Grande, sede administrativa de la empresa en la que, entre otros aspectos, se interpretarán las funciones del edificio, sus características arquitectónicas, su organización espacial, así como todos los aspectos de la vida económica de una comunidad industrial; y en el sector vinculado al hábitat y a los servicios, donde se presentará la organización social del pueblo, la familia, la economía, la educación, las prácticas religiosas, las diversiones, etc. En el



taller del herrero perteneciente al mismo conjunto, se interpretarán los papeles del herrero en Les Forges du Saint-Maurice, sus obligaciones, condiciones de vida y de trabajo, su participación en la vida económica de la aldea, etc.

El centro multifuncional

Además de las unidades ya mencionadas, la función de interpretación se llevará a cabo también en el interior del centro multifuncional situado en la entrada del núcleo histórico del parque. Los temas se relacionarán con la historia de la aldea industrial, con el contexto en que nació, prosperó y declinó, con su marco geográfico. Todo esto constituirá una introducción a la visita del sitio.

Por otra parte, el centro multifuncional comprenderá una sala polivalente donde los lugareños podrán reunirse y compartir diversas actividades de aprendizaje, pedagógicas, socioculturales (charlas, proyección de documentos, audiovisuales, exposiciones, etc.).

Asimismo habrá un centro de documentación que permitirá a los estudiantes, profesores y otros interesados consultar la documentación escrita, iconográfica y audiovisual que se refiere a las fraguas y que se ha ido reuniendo a lo largo de los años. En este centro de documentación habrá documentos de referencia sobre diversos aspectos de la historia de Les Forges du Saint-Maurice, sobre la historia del hierro y de la industria siderúrgica en América, sobre la investigación arqueológica y sobre los diferentes trabajos y estudios que han conducido al acondicionamiento del parque.

En una sala se instalará un espectáculo de luz y sonido que se desarrollará sobre una inmensa maqueta del sitio con sus componentes históricos en evolución. Se dará una información complementaria por medio de un diaporama y de una narración adecuada.

A los conjuntos de interpretación en interiores se integrarán algunos elementos reconstituidos tales como el riachuelo con sus embalses y sus canales y ciertas maquinarias industriales. Asimismo, se interpretarán los componentes naturales que han dejado huellas en el paisaje del sitio industrial.

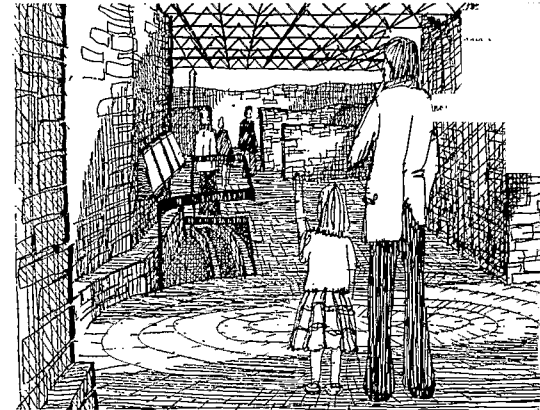
Opciones para la valorización

Los objetivos del parque histórico nacional de Les Forges du Saint-Maurice se definen así: preservación de los vestigios históricos asociados a los ciento cincuenta años de actividades, así como de los componentes históricos del paisaje; valorización del sitio de manera a evocar el medio ambiente, el hombre y los ciento cincuenta años de actividades de la primera aldea industrial canadiense; participación activa en la animación de la vida sociocultural regional.

En función de los objetivos del parque, un grupo de trabajo multidisciplinario ha estudiado tres maneras posibles de llegar a un concepto definitivo de valorización del mismo. Se trata de las tres opciones siguientes:

Opción 1: sitio arqueológico

Una valorización simple y poco costosa, que comprendiera la preservación y la simple exposición de los vestigios más significativos. La interpretación de la



45

Proyecto gráfico de los vestigios más significativos con el agregado de un volumen netamente contemporáneo que muestra las funciones originales de las construcciones. Este proyecto fue el finalmente escogido.

46

En la misma opción: propuesta de ordenación dirigida a despertar el interés de la población por la evolución de su patrimonio metalúrgico y permitir a los investigadores el empleo de las informaciones recogidas por historiadores y arqueólogos.

historia del sitio se habría hecho en un centro de interpretación situado fuera del núcleo histórico.

Opción 2: restitución de los volúmenes históricos

Esta opción implicaba la preservación de los vestigios más significativos y la reconstitución de los volúmenes históricos utilizando técnicas y materiales contemporáneos. Esta solución obligaba a fijar tanto la arquitectura como la interpretación en un periodo determinado de la historia del sitio.

Opción 3: creación de volúmenes expresivos

Esta opción entrañaba asimismo la conservación de los vestigios más significativos agregando un volumen netamente contemporáneo y expresivo de las funciones originales de los edificios sobre dichos vestigios. Estos volúmenes cubrirían la totalidad de los vestigios sacados a la luz sobre el emplazamiento de una estructura antigua (FIG. 45).

Se optó por la tercera solución porque parecía responder a todos los objetivos de valorización y permitiría: *a)* proteger y valorizar los vestigios y los artefactos descubiertos; *b)* mostrar al visitante la evolución de la comunidad industrial bajo todos sus aspectos; *c)* hacer descubrir a la población una parte de su patrimonio; *d)* dar a los investigadores la posibilidad de utilizar al máximo las informaciones recogidas por historiadores y arqueólogos (FIG. 46).

Opiniones de la población local y regional

Antes de comenzar el acondicionamiento de Les Forges du Saint-Maurice, Parks Canada consultó a la población local y regional sobre las opciones de valorización. Este programa de sensibilización del público suscitó un gran interés en los grupos encargados de la valorización del patrimonio y dio lugar a reacciones diversas. En general, los grupos se mostraron satisfechos; no obstante, algunos sugirieron a Parks Canada que reconstruyera al menos un edificio en el sector de habitación, en especial la Casa Grande.

Se deberán estudiar, en los meses venideros, los diferentes enfoques capaces de responder al mismo tiempo a las aspiraciones del medio, a la armonía arquitectónica del sitio, a los objetivos del parque y a los principios de conservación y de valorización recomendados por los organismos internacionales.

Conclusión

Sin embargo, el desafío es importante. No es fácil tratar de hacer vivir a nuestro visitante, en un sitio desierto y en ruinas, la experiencia de una comunidad industrial en evolución, sin monumentos ni actores. Tendremos que utilizar en forma óptima los vestigios, confrontándolos con una arquitectura y con los medios de información contemporáneos. Sabemos que nuestros vestigios no tienen nada de espectacular. Sin embargo, son testimonio de una manera de vivir, de una tecnología y de una época pasada. Son pues, indispensables para la interpretación de la historia de Les Forges du Saint-Maurice, por la emoción que pueden despertar en cada visitante y por el apoyo que aportan a la temática. Además de apelar a la imaginación del visitante, habrá que darle elementos suficientes para que comprenda el pasado y establezca vínculos con su forma de vivir actual.

[Traducido del francés]

El Museo Internacional de Relojería, en La Chaux-de-Fonds, Suiza

Pierre Imhof

El Museo Internacional de Relojería es un museo monográfico y al mismo tiempo típicamente interdisciplinario, ya que sus fundadores quisieron destacar la acción concertada de diversas ramas de la ciencia en torno a un tema único: la medida del tiempo.

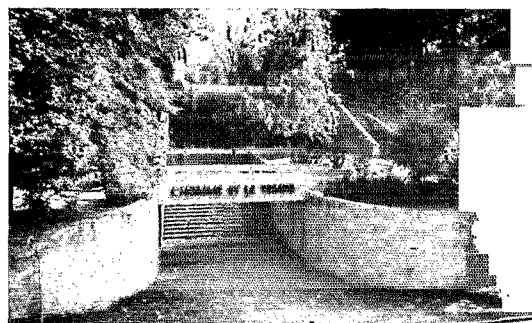
Antes de penetrar en este museo subterráneo (FIG. 47), nueva cueva de Alí Babá de los mil y un tesoros de los artesanos relojeros, nos recibe una figura austera: el busto de bronce del difunto Maurice Favre. Este infatigable coleccionista conocía bien a aquellos artesanos y sabía de su pasión por la labor bien hecha y por la obra de arte, su amor por el oficio, su espíritu de sacrificio y su perseverancia. Junto a esta hermosa estampa del maestro relojero que hacía trabajar el oro y la plata para ornamentar las cajas de los relojes de bolsillo, se encuentra una placa que anuncia desde el comienzo la vocación interdisciplinaria del establecimiento: "Este museo, inaugurado el 24 de marzo de 1902, relata la historia científica, técnica y artística de la relojería, así como la maravillosa aventura del hombre y de la medida del tiempo."

Las disciplinas

Medir el tiempo es medir una frecuencia. Al comienzo, se midió la duración del día y de la noche, luego, la longitud de la sombra del cayado del pastor en el suelo. Con la clepsidra se dividió esta medida en horas, con el reloj de arena en minutos, con el péndulo-espiral en segundos, con el resonador de cuarzo en milésimos de segundo y con el periodo cíclico del átomo de cesio en decimomillonésimos de segundo.

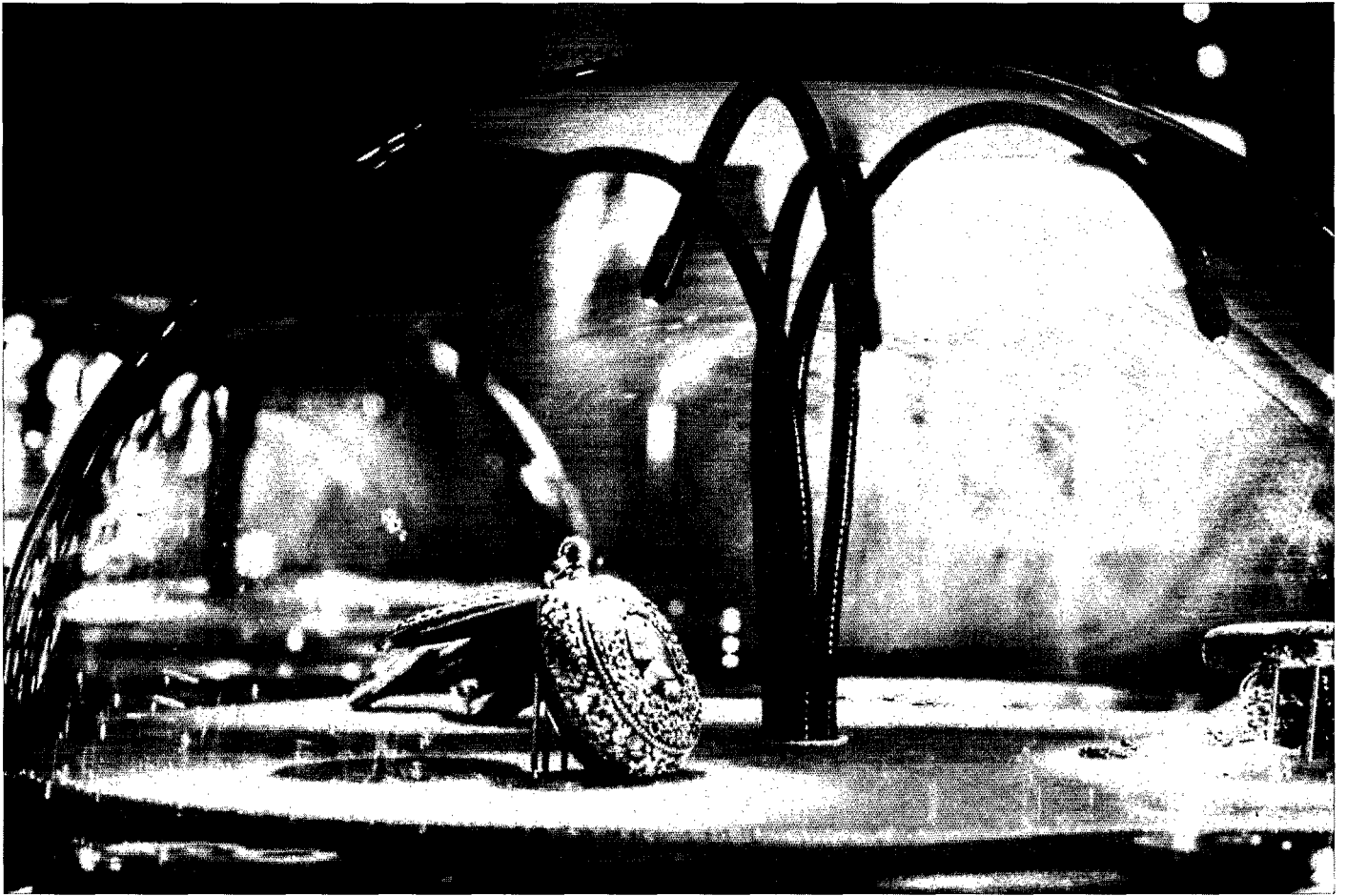
En un comienzo los astros contaban el tiempo del hombre, hoy en día es éste quien cuenta el tiempo de los astros. Pero siempre son las mismas disciplinas básicas las que van a permitir que se desarrolle prodigiosamente la medida de esas frecuencias: las matemáticas y la física. En cada cambio importante de la evolución de la relojería se encuentran los grandes nombres de la historia de la ciencia: Ptolomeo, Galileo, Huygens, Curie, Einstein. Las matemáticas y la física hicieron nacer la mecánica y la electricidad. Otros nombres importantes vienen a señalar el perfeccionamiento de los mecanismos destinados a dividir el tiempo: Arquímedes, Copérnico, Leonardo da Vinci, Tycho Brahé, Newton, Harrison, Thomas Mudge, Ferdinand Berthoud, Abraham Louis Breguet, Charles E. Guillaume, Max Hetzel.

Con los primeros descubrimientos básicos de la mecánica surgen los "guardatiempos" destinados a mostrar y a dar la hora. Al principio, fueron de uso colectivo como, por ejemplo, los gnomons, los cuadrantes solares y los relojes de campanario. Más adelante, ese eterno individualista que es el ser humano



47

MUSEO INTERNACIONAL DE RELOJERÍA, La Chaux-de-Fonds. Entrada principal del museo. La entrada del museo subterráneo es amplia, generosa y con una rampa de suave inclinación; el pavimento exterior se prolonga un poco hacia el interior, así como el muro del jardín, construido en grandes bloques de piedra del Jura.



48
Vitrina semiesférica iluminada por un sistema especial de vidrios ópticos tubulares flexibles sin efectos térmicos sobre los objetos particularmente delicados y de colores frágiles.

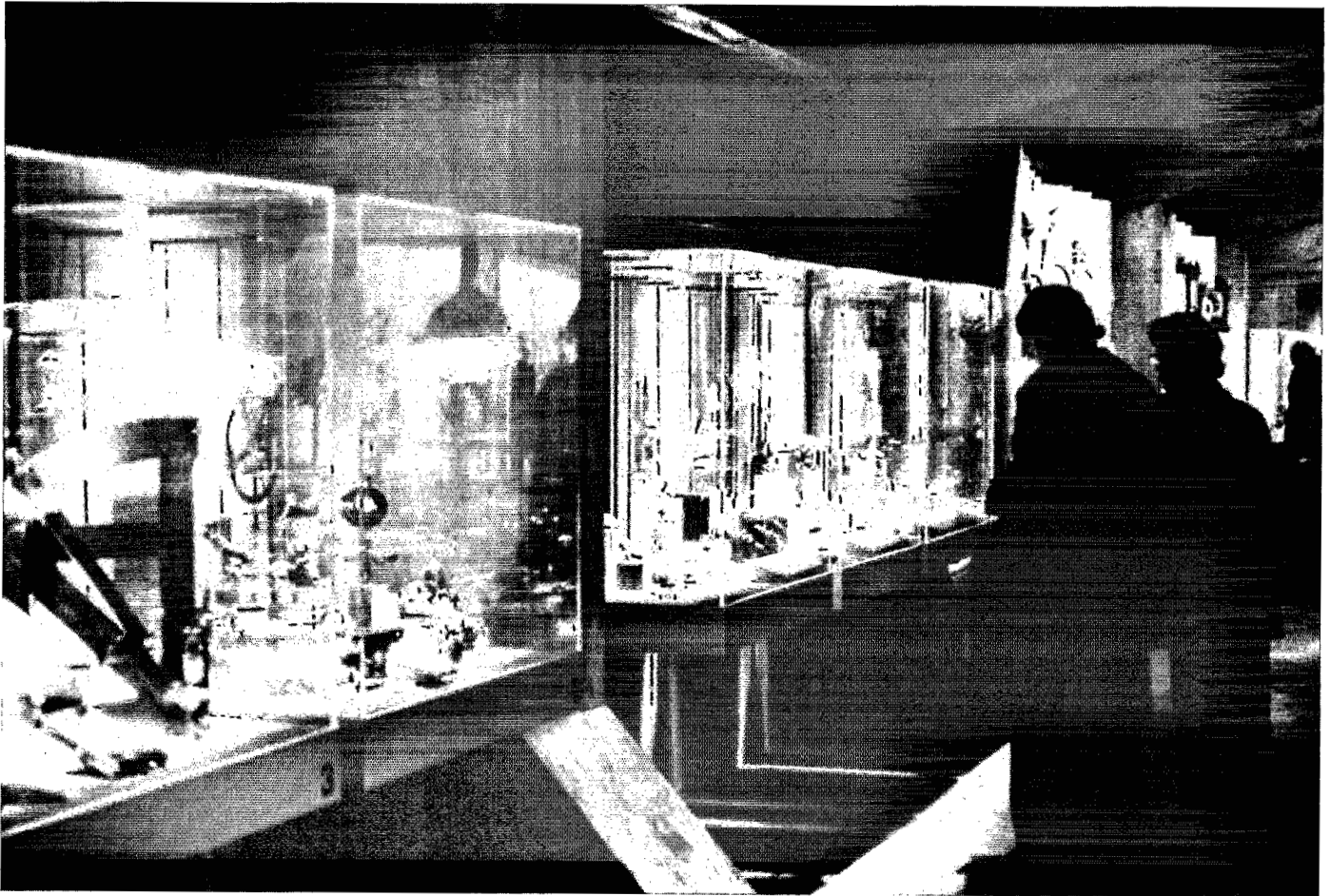
quiso tener su propia hora, su clepsidra, su reloj de arena, su reloj de mesa, su péndulo de pared, su reloj de carroza, su reloj de bolsillo y el reloj colgante para su esposa, su reloj de pulsera automático primero y luego de cuarzo e indicación numérica por cristales líquidos.

Pero había que ornamentar estos guardatiempos. Primero fueron los arquitectos quienes se ocuparon de hacerlo en Egipto, Atenas, Roma, Stonehenge. Los relojeros forjaron entonces relojes de hierro de líneas estilizadas, y luego los artesanos de las artes aplicadas se incorporaron a los artesanos mecánicos y relojeros de Italia, Francia, Alemania, Suiza o Inglaterra, es decir, doquiera que el arte floreció y creó los nuevos oficios. Así se suman a las matemáticas y a la física, las artes aplicadas. Se concreta la interdisciplinariedad, que lleva hacia una nueva actividad del hombre que a su vez se desarrollará en una vocación apasionante. Es precisamente lo que quiere demostrar este museo.

El hombre

Ante todo, a través de las salas de exposición, debe verse al hombre en acción y la impresionante serie de actividades necesarias para inventar y realizar las innumerables obras maestras que se presentan. La relojería ha sido para el ser humano y para la sociedad una fuente de ingresos codiciada y, por ende, muy importante desde el punto de vista social. Primero se hicieron los relojes y después se los comercializó. Nació el relojero, pero surgió también el especialista en cronómetros que inventó relojes marinos cada vez más precisos, gracias a los cuales se logró una navegación más segura, que contribuyó a desarrollar el comercio exterior.

Los grandes relojeros de los siglos XVIII y XIX marcharon al extranjero, abrieron comercios y pequeños talleres en otros países y en las principales capitales. Crearon nuevas vocaciones, ofrecieron posibilidades de empleo y fundaron industrias. Participaron en el ascenso de las clases trabajadoras, crearon sindicatos, contribuyeron al auge de las empresas. Para ellos se abrieron escuelas



y se les otorgaron títulos profesionales y científicos. Después del periodo artesanal llegó la era moderna: el obrero especializado dio paso al ingeniero en microtecnia. Después de haber modelado con su propia mano la espiral reguladora, se dedica ahora a la lógica de los microprocesadores. Después de haber visto y palpado el tiempo que pasa, lo concibe, lo ordena, y la máquina hace el resto.

Para fabricar estos delicados mecanismos, se recurrió al metalúrgico que, con la ayuda del físico, inventará nuevas aleaciones, pero también a los distintos artesanos encargados de las matrices, del tronzado, de los resortes, las piedras o los pivotes. Se utilizarán las diestras manos y los ojos expertos del relojero general, del ajustador, del artesano que se ocupa de las cajas. Se recurrirá al grabador para decorar los mecanismos y las cajas y al cincelador para retocar el bronce de los péndulos. Por su parte, el esmaltador ejercerá su arte durante cuatro siglos, reproduciendo en la esfera y en la tapa de la caja escenas tomadas de los grandes maestros de la pintura. Le sucederán el joyero y el artesano especializado en la fabricación de cajas. El pintor inventará barnices y lacas, decorará los relojes de péndulo de madera, incrustará el metal en el carey y, junto con el fundidor, revestirá de bronce su obra maestra.

Hoy en día el relojero ha pasado a ser un especialista en micromecánica y el ajustador un experto electrónico. Las máquinas-herramienta montadas en cadena fabrican automáticamente las piezas desbastadas, los engranajes, las esferas, las agujas y las cajas. Los ordenadores conciben circuitos integrados, los ayudantes de laboratorio colocan el cuarzo en cápsulas al vacío y hábiles obreras sueldan minúsculos hilos de oro a las conexiones de las pastillas de silicio.

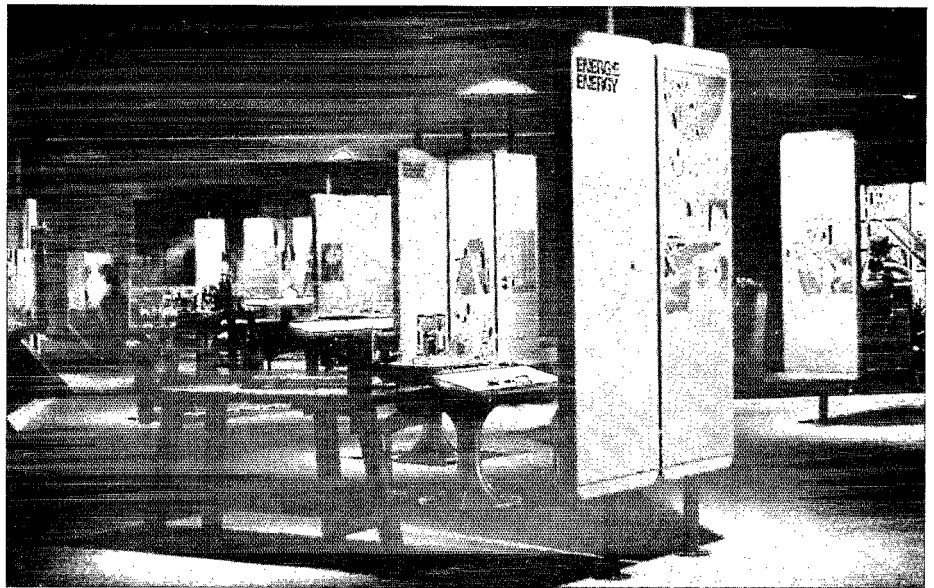
Ayer, el artesano creaba sus relojes y los fabricaba con sus propias manos; tenía su clientela privada o iba de casa en casa a vender sus productos. Era su propio patrón. Mañana, la empresa multinacional armará cuarzos japoneses con piezas desbastadas de origen suizo, esferas chinas, cajas de la isla Mauricio y componentes electrónicos norteamericanos, con una mano de obra local formada según las necesidades.

49

Vitrinas cúbicas dispuestas a lo largo de las paredes que contienen las colecciones seleccionadas por temas y categorías.

50

La época moderna se divide en ocho sectores de fabricación, cada uno de los cuales está explicado mediante textos e imágenes colocados sobre grandes paneles verticales.



Ya sea antiguo o moderno, el guardatiempos es la labor de todos estos especialistas. A través de las colecciones del museo el visitante observa, trata de comprender y se admira ante esta multiplicidad. El museo también tiene una vocación.

El tiempo

El afán por la conservación

Desde 1902 hasta 1974, el museo reunió más de 3 000 objetos, de los cuales sólo un exiguo número se presentaba al público. Los encargados querían conservar el patrimonio de una industria en una región que depende casi esencialmente de la relojería.

Con la construcción y la organización de "El hombre y el tiempo", las colecciones se presentan divididas según dos grandes épocas: la antigua y la moderna.

La época antigua traza la historia de la relojería artesanal presentando obras maestras procedentes de todos los países y de todos los relojeros, desde el periodo arcaico hasta el siglo XIX. En vitrinas en forma de flores, dignas de un mundo de ciencia ficción (FIG. 48), se presentan los tesoros históricos. El visitante puede pasear libremente por las salas y sólo se sugiere el itinerario. En vitrinas laterales (FIG. 49), el especialista observa una colección de objetos agrupados por temas.

La época moderna es un verdadero viaje tecnológico hacia el interior del reloj. Está ordenada por sectores de fabricación (FIG. 50) de la relojería del siglo XX y pretende mostrar a los visitantes la razón de ser de cada pieza y la destreza de los técnicos y obreros. Todas las profesiones están representadas con su lugar de trabajo, sus útiles, sus procedimientos de fabricación y el producto acabado listo para ser comercializado. Gracias a unas vitrinas horizontales que ocupan la parte superior de una mesa (FIG. 51), los visitantes pueden sentarse cómodamente para estudiar el pasado reciente y el futuro de la profesión.

La restauración

En un centro especializado (FIG. 52) se conservan y restauran los objetos de la colección del museo. Está situado en el centro de las salas de exposición, en el circuito de las visitas, y los visitantes pueden ver a los artesanos que están en plena labor. Todo coleccionista privado puede pedir que se restauren sus relojes o péndulos, puesto que se ha organizado un servicio para los clientes, gracias al cual el centro puede funcionar autónomamente. En él se forman igualmente técnicos en restauración de relojería antigua y se imparte una ense-

51

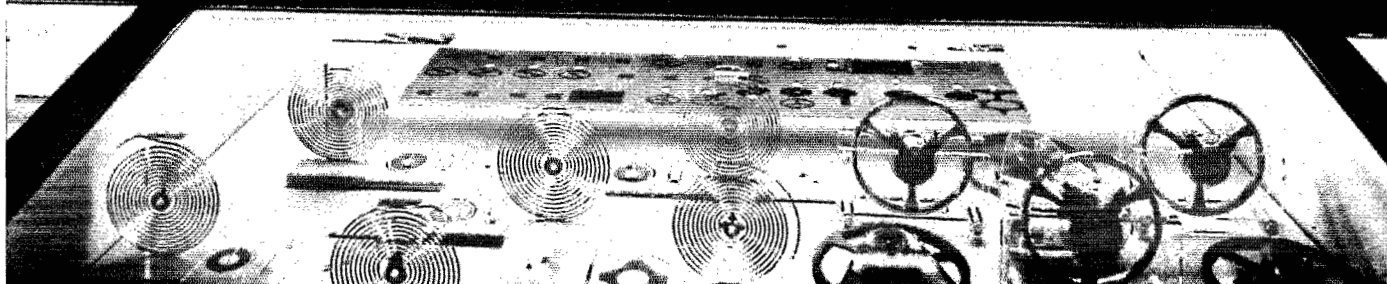
Vitrina-mesa en la sala de la época moderna. ►

52

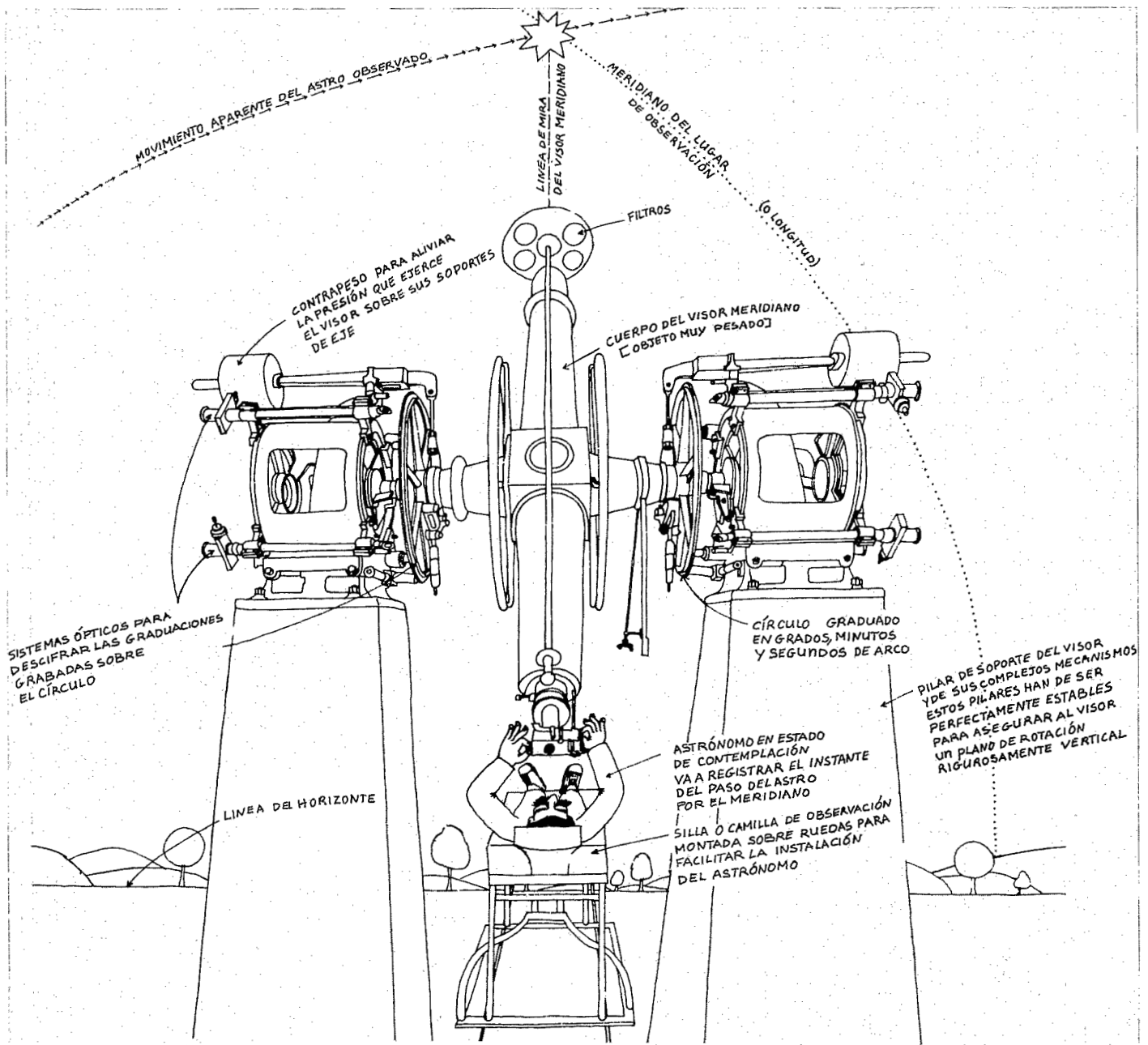
Artesanos del centro de restauración trabajando a la vista del público. ►



51

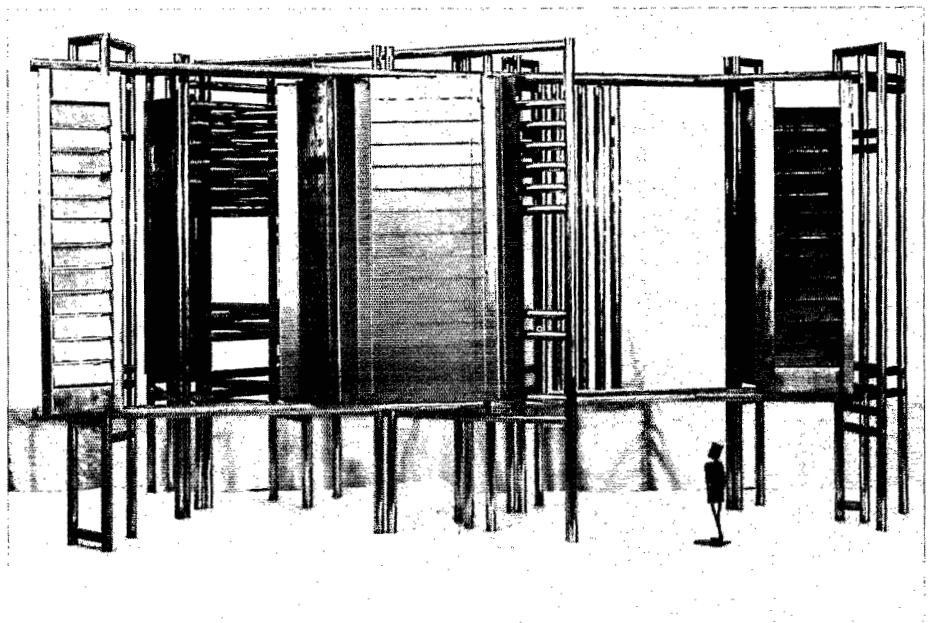


52



53
Explicación humorística del empleo de una lente meridiana.

54
Carrillón electrónico; una donación de la Confederación Suiza permitió la realización de esta obra artística monumental de seis metros de altura y quince de ancho, ubicada en el parque superior. Hubieron de emplearse los medios sonoros y visuales más variados para expresar, con impulsos electrónicos, tanto la marcha del tiempo como las melodías de los más célebres carrillones del mundo. Intérpretes de carrillón podrán ejercer su arte gracias a la instalación de un teclado tradicional. Con la asistencia de Serge Tcheridyne y de Mario Gallopins, el escultor Orelío Vignando creó esta obra, símbolo modernista de la industria relojera. La foto corresponde al modelo reducido.



ñanza de cuatro semestres, destinada a relojeros diplomados de las escuelas de relojería de todos los países. Cada vez que se interviene en la pieza a restaurar, se respeta el procedimiento y estilo de la época y se tiene en cuenta eventualmente el pasado del objeto. Un sello con la sigla del museo garantiza el trabajo.

La vocación científica

Al pretender ser una institución viva y un instrumento de trabajo, era obligación del museo añadir a su colección libros y documentos sobre el tema y ponerlos a disposición de los interesados. El centro de documentación dispone de más de 1400 libros y 2 000 documentos sobre los guardatiempos y temas relacionados, a menudo de carácter pluridisciplinario. Junto a las ediciones raras, se encuentran obras modernas, que profesores y estudiantes consultan. Un estudio se encuentra a la disposición de los visitantes, que pueden recibir los consejos de una documentalista. Los estudiantes universitarios asisten a cursillos remunerados.

Se analizan todas las adquisiciones nuevas o restauraciones. Se ha reunido una gran cantidad de fotografías, de diapositivas y de cintas magnéticas. El conservador, asistido por un grupo de especialistas, se ocupa de los peritajes.

Medir el tiempo es medir una frecuencia. En el circuito de las visitas, el museo presenta la galería "astronómica", en la cual se exponen los instrumentos científicos que determinan la hora exacta. Se puede seguir la evolución de estas técnicas, desde la lente meridiana (FIG. 53) hasta el reloj atómico. Por esta galería se llega al campanario, desde donde se observan los alrededores del museo y el reloj de carrillón, obra de arte monumental que da la hora, los minutos y los segundos en forma audiovisual (FIG. 54). Esta escultura de acero inoxidable se está instalando actualmente. El reloj de carrillón se encuentra en el parque situado encima del museo subterráneo y constituye una prueba viva de la vocación científica del establecimiento.

La vocación cultural y educativa

Arquitectos y museólogos han logrado que las visitas sean especialmente atractivas mediante diversas innovaciones que incitan la curiosidad del visitante, lo guían sin intermediarios por este subterráneo de las mil y una noches, enriquecen su saber y, si está dispuesto, lo divierten.

Sigamos en el orden lógico de la visita las atracciones culturales y educativas. En primer lugar, en el vestíbulo de entrada se encuentra el planisferio, mosaico de vidrio de colores, que da la hora de todos los husos horarios. En la entrada de la época antigua no hay guía, sino un primer audiovisual gigante, con dos pantallas, que en seis minutos brinda un panorama histórico de la medida del tiempo, pudiendo el visitante escoger entre el francés, el inglés o el alemán. Apenas pudo éste imbuirse de la atmósfera particular que reina en la sala, cuando se encuentra ya con el segundo audiovisual gigante (FIG. 55), con cuatro pantallas, que en ocho minutos traza la evolución técnica y artística de todo el periodo artesanal. Las pantallas se encuentran a dos metros por encima del nivel del suelo y de las vitrinas esféricas o cilíndricas; así, los visitantes pueden verlas desde cualquier parte.

Prosiguiendo la visita, se pasa por delante del centro de restauración, donde los artesanos trabajan a la vista del público. Para llegar a la época moderna se atraviesa en primer lugar la zona de información y de descanso.

En un sistema de dieciséis hexágonos giratorios (FIG. 56) se presenta una gran cantidad de textos e ilustraciones en formato reducido; se pueden consultar sentado y hojearlos como si se tratase de un libro. Cerca de los cómodos asientos en los cuales los visitantes pueden descansar, se encuentran a su disposición revistas especializadas sobre relojería. Cuatro vitrinas completan la información y presentan la información profesional de la relojería y la microtecnología actuales. Pero ya pasamos al "foso" (FIG. 57), reservado para los escolares, en donde hay un juego de preguntas y respuestas con indicación electrónica de los resultados; pueden jugar simultáneamente hasta quince niños.

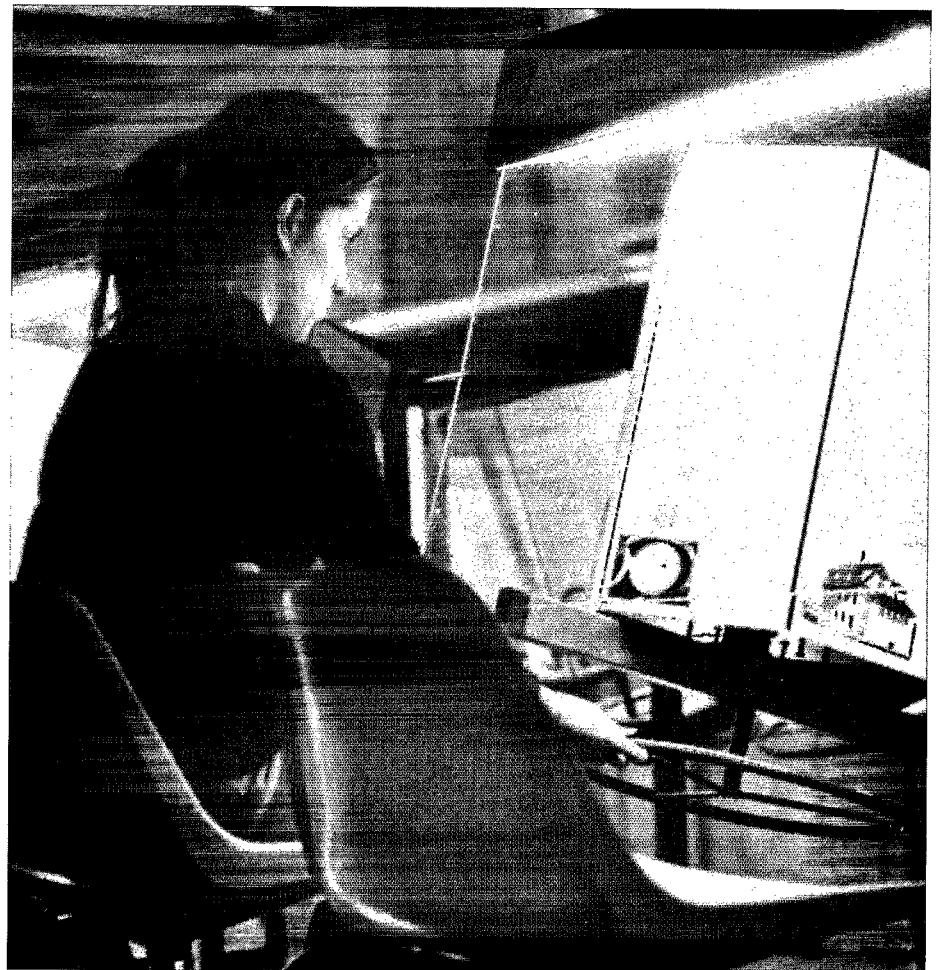


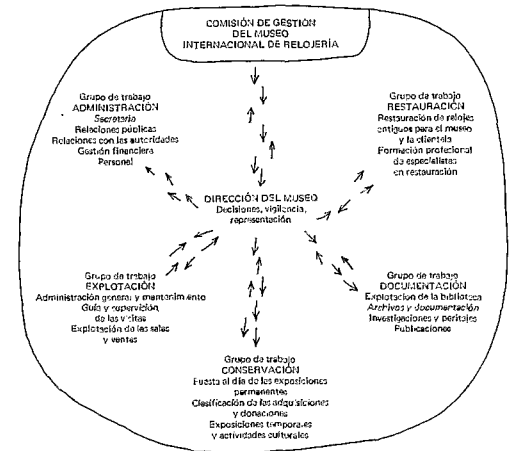
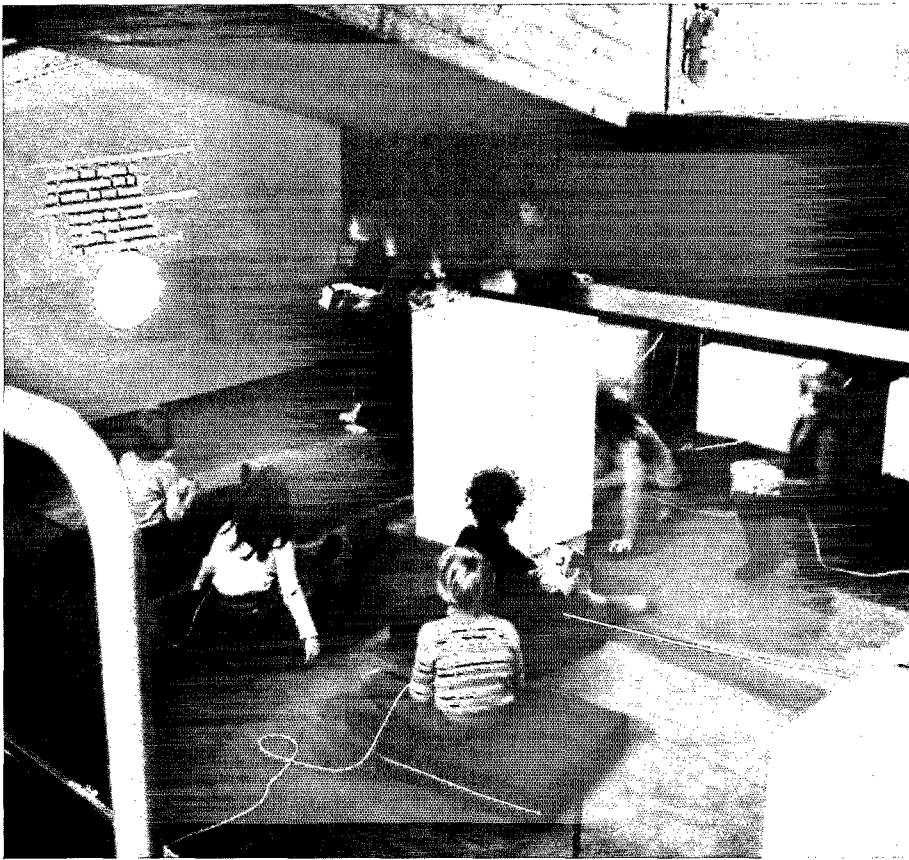
55

En principio, el museo se visita sin guía. Se informa a los visitantes en las distintas etapas de su visita con tres espectáculos audiovisuales de seis, ocho y diez minutos, visibles desde cualquier lugar del museo. En la foto se ve el espectáculo audiovisual proyectado en cuatro pantallas que relatan la historia de la relojería.

56

Hexágono giratorio en donde se disponen numerosos textos e ilustraciones. Puede hojearse como un libro.





57

El foso está reservado para los niños y provisto de un juego de preguntas y respuestas con representación electrónica de los resultados. En la foto, niños en la clase utilizando dicho juego.

58

Organigramma de la comisión de gestión. La organización, dirección y explotación del museo se basan en el principio de la participación de los miembros de la comisión y del personal en las responsabilidades de gestión.

Un tercer audiovisual de ocho pantallas señala la llegada a la época moderna. En diez minutos, muestra a los visitantes, que se encuentran sentados en el piso o en asientos, cómo se fabrica el reloj moderno, mecánico y electrónico. Gracias a esta preparación nos encontramos en condiciones de asimilar las informaciones más refinadas que se presentan en las vitrinas horizontales. Los visitantes pueden medir la velocidad de sus reflejos hasta en centésimas de segundo y conocer así sus reacciones. La visita puede concluir en la sala polivalente, en donde se proyectan películas científicas y artísticas de quince a veinte minutos. La sala está ornamentada por gigantescos frescos del pintor Hans Erni, que presentan globalmente la historia, la técnica y la filosofía de la medida del tiempo.

Por último, en esta misma sala se celebran exposiciones temporales de relojería —la entrada a las cuales es gratuita— así como conferencias culturales de otra índole, ya que el vestíbulo de entrada y la sala polivalente están a disposición de toda la ciudad. Desde esta sala, con una sola mirada se abarca todo el museo. Gracias a los medios con que cuenta, este museo desempeña una función educativa sumamente importante en el centro de la región del alto Jura de Neuchâtel, Berna y Francia, región ésta que siempre se ha caracterizado por su vocación para la microtecnia si no para la relojería.

La institución

El museo es una institución municipal, propiedad de la ciudad de La Chaux-de-Fonds. El Consejo Municipal nombra por cuatro años una comisión de administración (FIG. 58) y designa a su presidente. La organización, la dirección y la explotación se basan en el principio de que los miembros de la comisión y el personal participen de las responsabilidades administrativas. La constitución de una dirección colegiada y de cinco grupos de trabajo permite que este principio de la participación se concrete en todos los niveles y que en la vida activa del establecimiento se incluya a todos los especialistas que necesita para cada disciplina. Los miembros de la comisión y de los grupos desempeñan sus tareas gratuitamente.

[Traducido del francés]

El Museo de la ciudad de Helsinki, Finlandia

Jarno Juhani Peltonen



59
Maqueta de la ciudad de Helsinki en los
años 1870.

Este artículo trata de explicar cómo se presenta la historia local en el Museo de la ciudad de Helsinki. A este respecto, es conveniente recordar la función y las tareas que competen a un museo regional. Su misión no consiste solamente en mostrar, por medio de objetos y de cuadros, los diferentes aspectos —entre ellos, el cultural— de la historia de una localidad, sino también en exponer documentos sobre el paisaje urbano y natural de la región circundante. Por ejemplo, debe hacer conocer, por ejemplo, sus edificios. Esta función le corresponde; en efecto, se trata de una función difícil de vincular a las actividades de los otros museos.

Esta concepción, que en cierta medida sigue teniendo vigencia, fue el principal motivo de quienes fundaron el museo hace unos setenta años. En sus comienzos se encomendaron a un arquitecto las actividades del museo, profesión que también estuvo representada en el primer consejo de administración. Durante los últimos setenta años, se ha fotografiado el paisaje urbano en plena evolución y se han preservado ciertas partes de construcciones que corrían el riesgo de desaparecer. Gracias a estas actividades, hoy en día el museo posee en sus archivos una gran cantidad de fotografías, pinturas, planos arquitectónicos y mapas. Asimismo, está dotado de una sección especial dedicada a los vestigios de edificios demolidos.

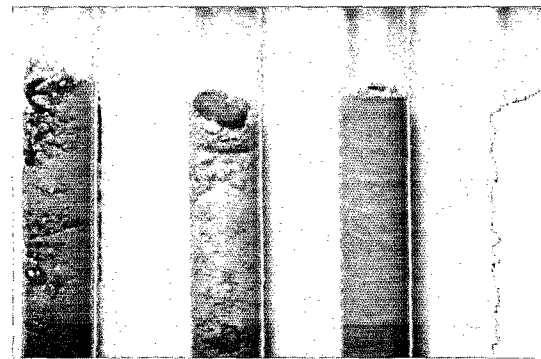
Se procura que el Museo de la ciudad de Helsinki ponga en práctica esta concepción en la presentación de sus principales salas y que tome en cuenta la evolución concreta del paisaje urbano. Por cierto, los locales de exposición están lejos de bastar, pero es deber de la entidad pensar en el futuro. Es de esperarse que la construcción de un nuevo edificio que le esté destinado resuelva los problemas de espacio.

La gran fotografía aérea de toda la aglomeración de Helsinki constituye una buena introducción al conjunto de la exposición. Le sigue un panorama de las formaciones geológicas de la región (FIG. 60). Tras la ilustración del poblamiento prehistórico (FIG. 61) puede observarse la edificación progresiva de la ciudad, desde su fundación (1550) hasta comienzos del siglo xx. En la medida de lo posible, se ha procurado que la presentación ilustre los lazos existentes entre el pasado y el presente. Por ejemplo, las muestras de suelo que se exponen (piedras, minerales, etc.) están colocadas junto a fotografías sobre las obras que se están llevando a cabo para construir el sistema de trenes metropolitanos de Helsinki (FIG. 62).

Los objetos destinados a presentar el periodo prehistórico fueron seleccionados entre los que se descubrieron recientemente durante los trabajos de excavación efectuados en los alrededores de la ciudad. Se exhiben fotografías de esas obras.

No es tarea fácil presentar en forma de exposición la historia arquitectónica de una ciudad como Helsinki. En efecto, fue fundada tardíamente y, además, su ubicación se modificó, y no comenzó a tener una importancia nacional sino a partir de 1812, fecha en la cual se la elevó a la categoría de capital aun cuando en los hechos, la construcción de una vasta fortaleza de considerable importancia para el país ya había comenzado en 1748, en unas islas cercanas a la ciudad. Hasta fines del siglo xix, la casi totalidad de los edificios era de madera. Los incendios, las luchas y las obras edilicias provocaron la destrucción de los edificios que databan de antes del siglo xix, de los cuales no queda prácticamente nada. Para esta parte de la exposición fue necesario recurrir a los pocos mapas, pinturas y objetos hallados durante las excavaciones. Sólo se encontrará un material abundante durante la primera mitad del siglo xix que constituyó un periodo de construcción rápida. El principal elemento de esta parte de la exposición es una maqueta de Helsinki de la década de 1870 (FIGS. 59 y 63), etapa importante en la edificación de la ciudad. Quizás esta maqueta sea el elemento más popular del establecimiento; por ello, las autoridades del museo se proponen instalar otras del mismo tipo en las secciones más antiguas con objeto de completarlas.

Numerosos elementos visuales —representaciones gráficas, acuarelas, mapas, etc.— ilustran la construcción de la ciudad hasta la década de 1910. En Finlandia la pintura de género con la ciudad como tema empezó a generalizarse



60
MUSEO DE LA CIUDAD DE HELSINKI. Muestras de diversas formaciones geológicas de la región de Helsinki.



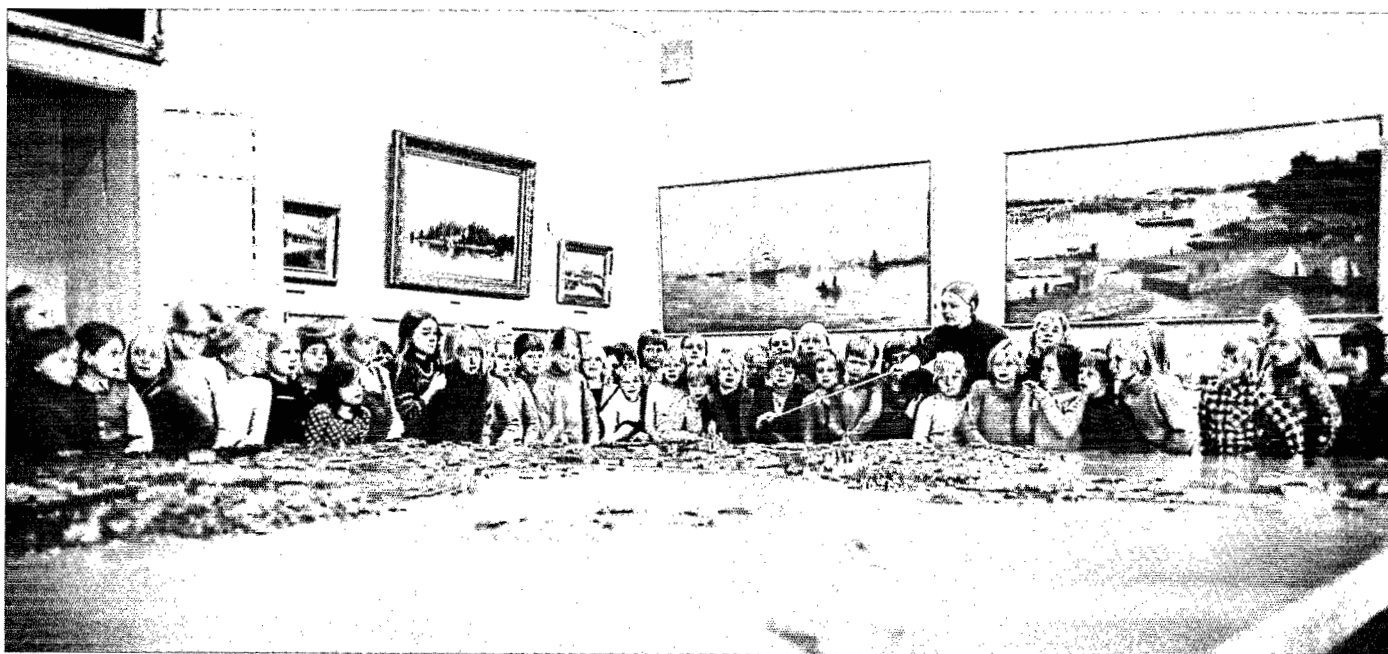
61
Recientes excavaciones arqueológicas en la
región de Helsinki.

62
Reciente construcción del metropolitano y
muestras del suelo rocoso de la zona urbana.



en la primera mitad del siglo XIX; en cambio, la fotografía, apenas nacida, se utilizó para documentar el paisaje urbano.

En esta etapa de la visita, lo que no era sino una modesta presentación de algunos elementos fundamentales se transforma en una sucesión de objetos de valor cultural e histórico. Diversas fotografías que muestran la evolución de la ciudad ilustran los últimos decenios, aproximadamente hasta 1970. Es interesante observar la emoción que provoca en los visitantes el hecho de contemplar las imágenes de un pasado muy reciente.



Actualmente, dada la exigüidad de las salas destinadas al público, el museo procura organizar exposiciones en otros locales. Ya se han elaborado los planes para un nuevo edificio. Se estudia la posibilidad de agrandar el museo del distrito de Tuomarinkylö y de utilizar un nuevo refugio de defensa civil, organizando actividades y programas audiovisuales. También se ha previsto terminar la instalación de un pequeño museo al aire libre (FIG. 64). Se proseguirán los esfuerzos con el objeto de recoger y conservar los testimonios del pasado: algunos de ellos, para las exposiciones permanentes o temporales que

63
Visita de escolares.

64
La casa de madera situada en Kristianankatu 12, perteneciente a la proyectada sección al aire libre del museo.

se organicen de acuerdo con el crecimiento del museo; los demás, para ser conservados en depósitos accesibles a los investigadores.

Como ya se ha dicho, el museo seguirá constituyendo archivos sobre el patrimonio arquitectónico y la historia de la arquitectura de la ciudad, de acuerdo con lo esencial de su programa. Se ha mencionado antes que las maquetas ocuparán un lugar importante. Por ello, actualmente, se está construyendo una que representa un barrio de la ciudad que data de hace setenta años y que se está demoliendo. En la medida de lo posible, el museo vela por la conservación de las construcciones antiguas. Logró salvar algunos edificios de madera de los años 1820 a 1830. Dos de ellos quedarán en el lugar en que fueron construidos y, una vez que se hayan finalizado los trabajos de renovación, se transformarán en museos. Se están adquiriendo terrenos para reconstruir otras tres casas. En este momento no es oportuno iniciar otros proyectos de museos al aire libre puesto que, gracias a las medidas oficiales de salvaguardia, la ciudad puede conservar un número suficiente de edificios relativamente recientes, manteniendo su función inicial. Así se espera crear "museos vivos".

El nuevo edificio del museo estará dedicado a la historia de la arquitectura. Si se lo construye en el lugar previsto, es decir, cerca del edificio actual, brindará a los visitantes una excepcional vista panorámica de los barrios antiguos del centro de la ciudad. De esta manera, será posible establecer una relación orgánica entre la exposición de las diferentes etapas del desarrollo de la ciudad y el paisaje urbano actual.

En el nuevo edificio, que responderá a concepciones modernas, se presentarán exposiciones variadas.

El museo cumplirá la función de banco de datos. Su tarea consistirá en recoger informaciones de todo tipo y no solamente objetos y fotografías. Lo ideal sería que el visitante pudiera sacar el mayor provecho de las colecciones y que los datos fueran fácilmente accesibles. Se constituirán y se abrirán al público en general discotecas, iconotecas, bibliotecas y talleres de creación. Los arquitectos encargados de proyectar los nuevos edificios deben enfrentar numerosos problemas surgidos de actividades sobre las que aún no tienen experiencia directa.

El museo se ha esforzado por establecer una relación entre las exposiciones y los acontecimientos de actualidad. Se ampliará la función que se asigna a un museo local, con lo cual el museo de Helsinki constituirá un centro de información sobre las actividades municipales y sobre las de los otros establecimientos de la ciudad.

El departamento de urbanismo y el del sistema del metropolitano ya disponen de salas en las cuales pueden organizar exposiciones complementarias de las del museo. En este último, se instalarán salas de reunión destinadas a las asociaciones locales. Ya recibe exposiciones organizadas por otras ciudades (como París, Praga, Oslo, Moscú), sobre su propio patrimonio arquitectónico, sus trabajos de restauración y las características específicas de sus habitantes.

Quizás los museos locales pudiesen, aún más que los otros, extender sus actividades extramuros. Una parte de sus colecciones se exhibe fuera de sus locales. Pero podría solicitarse la colaboración de diversas instituciones públicas. Además de las escuelas y de los centros de educación de adultos, también podría recurrirse a los parques, a las estaciones del metro, a los grandes almacenes, etc., para sus exposiciones. El museo organizará visitas guiadas a lugares interesantes y conjuntos arquitectónicos de las ciudades; estas actividades aumentarán en la medida que se disponga de mayores recursos.

El museo de Helsinki está al servicio de los habitantes de la ciudad. Los ayuda a situar su ciudad en la perspectiva de la historia natural y humana, en que se basa la realidad de hoy y trata de hacer más agradable la vida en ella. Proporciona, además, una idea de la ciudad a los extranjeros. Todas éstas son tareas que debe asumir para alcanzar sus objetivos.

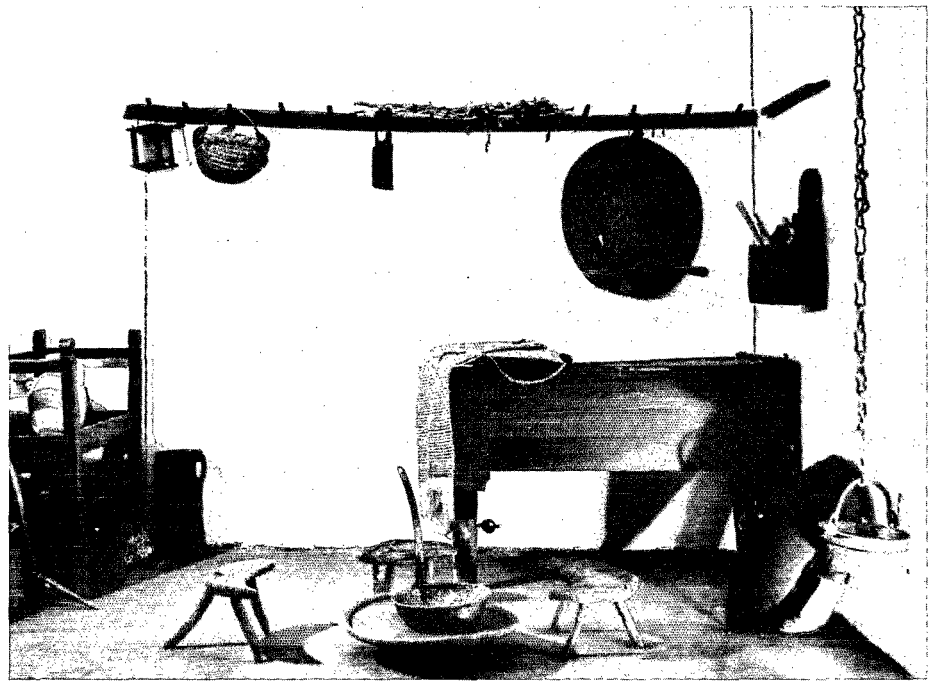
[Traducido del inglés]

El Museo Histórico Departamental de Pernik, Bulgaria

Alexandre Valtchev



65
MUSEO HISTÓRICO DEPARTAMENTAL, Pernik.
Sección arqueológica: fotografía de los
vestigios del santuario de Esculapio
Keiladen; inscripciones lapidarias romanas,
relieve de un jinete.



66
Sección etnográfica: reconstitución de un interior doméstico típico.

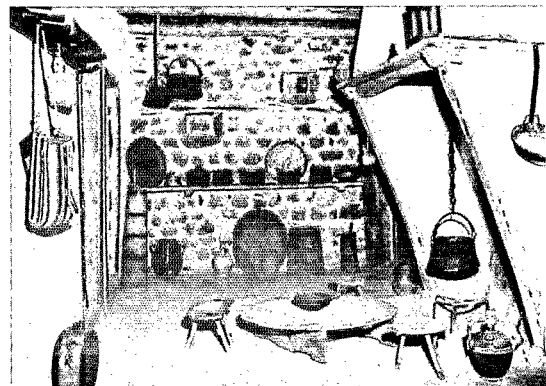
Es éste un lugar privilegiado cuyos recursos explican el desarrollo industrial de la época moderna que, a su vez, desemboca en las luchas revolucionarias coronadas hoy por el triunfo del socialismo. Entre estos puntos extremos se sitúan los periodos arqueológico o etnológico. De toda su historia surge, como resultado, la imagen de una región con un rico patrimonio que se expresa en este polifacético museo central.

El museo de Pernik es un ejemplo típico de los museos históricos búlgaros, donde se expresa una región determinada, desde la antigüedad más remota hasta nuestros días. En el sistema de museos, creado por el gobierno actual, se lo considera como un modelo en su género.

En 1968, la colección del museo sólo comprendía ochocientos objetos a los cuales, desde entonces, vinieron a añadirse las contribuciones de aficionados interesados por la arqueología y etnografía urbana y rural de Bulgaria occidental. A partir de 1968 se confió a un grupo de especialistas de renombre la tarea de proseguir los trabajos. Transcurrieron cinco años más al cabo de los cuales pudieron instalarse las colecciones y el museo fue abierto al público. Tres factores esenciales condicionaron el desarrollo de este museo histórico departamental: la riqueza de su patrimonio, la calidad de la población y la afluencia turística.

La ciudad de Pernik se encuentra a unos treinta kilómetros al sur de Sofía, capital de Bulgaria. En la misma región donde se han desarrollado particularmente la metalurgia, la industria minera y las construcciones mecánicas, hay seis ciudades más y unos doscientos pueblos.

Desde siempre, la región se ha caracterizado por una vida intensa. En estos últimos años, las investigaciones arqueológicas permitieron probar que ya en el sexto milenario estaba poblada y que la vida prosiguió sin interrupción durante la edad de piedra, de cobre y de bronce. Gracias a ciertos vestigios particularizados pudo demostrarse que desde el siglo IV al II, antes de nuestra era, ya la ocupaban las tribus de los tracios, los leci, los agriani y los cerdi. Una imponente fortaleza edificada en la colina de Krakra, cerca de Pernik, data de esta época y se han encontrado ruinas de pueblos, villas, carreteras y santuarios de la época romana. Entre estas últimas, el lugar más célebre es el santuario de Esculapio Keiladen, destinado al culto de los dioses de la salud y de las aguas minerales. Para protegerse de las invasiones de los hunos y de los godos se edificó una serie de grandiosas fortificaciones entre los siglos III y V. Se identificaron igualmente asentamientos de poblaciones eslavas. Fue la proximidad de Sofía —que en esa época se conocía con el nombre de Sredetz— lo que después de la creación del Estado búlgaro determinó la importante función estratégica



67
Interior de la casa natal de Georgi Dimitrov.

68
PUEBLO DE KOWATSCHEWZI.
Casa natal de Goergi Dimitrov.

de Pernik. Durante algunos años la ciudad desempeña la función de centro administrativo bizantino. En 1189, la destruye el serbio Esteban Néman.

La riqueza histórica de Pernik condujo a la creación de un departamento de arqueología (FIG. 65) en el museo. Los objetos se presentaban de manera tal que se los pudiera percibir en sus relaciones mutuas. Informaciones complementarias orientan a los visitantes y les proporcionan los datos indispensables. Las unidades de exposición más destacables son los asentamientos del alto neolítico descubiertos en los alrededores de Pernik, la fortaleza y el santuario tracios y las fortalezas de la edad media.

De esta manera, a partir de algunos objetos minuciosamente seleccionados, el público puede tener una idea bastante completa acerca de la ciudad y de la región. Se asignaron al departamento arqueológico los locales suplementarios donde se presentarán otros aspectos de la vida de la población.

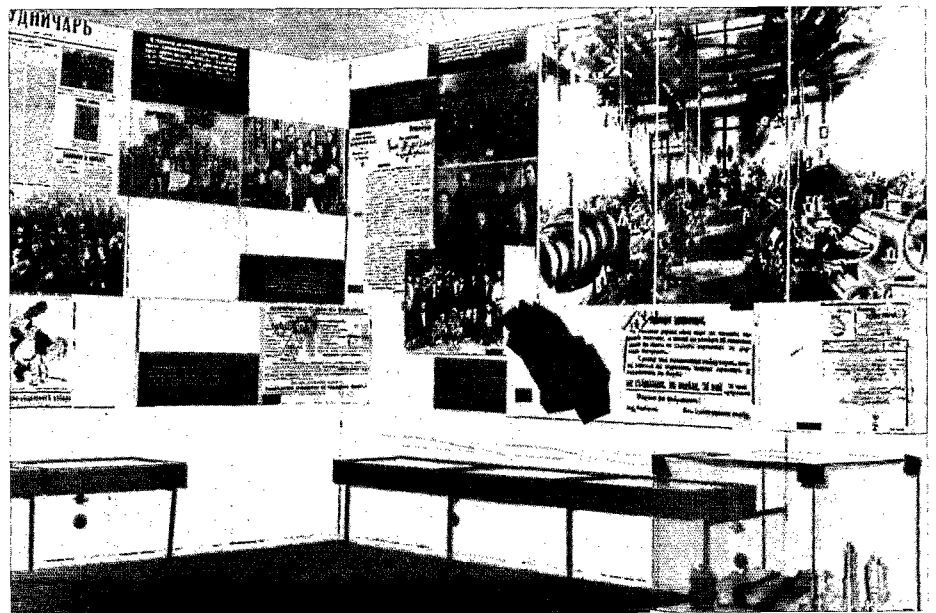
Aún no se han estudiado quinientos lugares históricos en ruinas que se encuentran en los alrededores de Pernik y abarcan un periodo de ocho mil años. De allí surge la perspectiva de un enriquecimiento constante del material que ha de exponerse a medida que avancen las investigaciones arqueológicas.

Los museólogos encargados de la presentación tratan de lograr una exposición dinámica en la que se reflejen no sólo la evolución histórica de la región y los últimos hallazgos de la arqueología, sino también los resultados más recientes de las investigaciones. Así, el público podrá familiarizarse con las técnicas modernas de investigación.

El segundo departamento del museo está dedicado a la etnografía. Pese a tratarse de un territorio bastante pequeño y de una población poco numerosa (unos 100 000 habitantes), la región brinda —especialmente durante el siglo XIX— una gran variedad de riquezas culturales, ya se trate de los usos y costumbres, de los oficios o de la indumentaria. La presentación de los temas escogidos por los museólogos está en armonía con los estilos de sus respectivos componentes. Una casa típica de Bulgaria occidental es el escenario en el que se ilustran las tradiciones locales (FIG. 66). Los vestidos más característicos se exponen en su interior, mientras que en otra casa puede apreciarse la evolución de la cerámica. Esta producción de rasgos artísticos sumamente originales ha adquirido un prestigio internacional.

69

MUSEO HISTÓRICO DEPARTAMENTAL, Pernik.
Sala del museo dedicada a la evolución
histórica de la insurrección.



Se ha reservado un lugar especial a los *surwakares*, tradición particular en la que abundan las máscaras y los trajes rituales.

Todos los años el museo participa en la organización de las *kukeri*, manifestaciones admirablemente representativas de las costumbres y de los bailes de todo el país.

Otra parte de la exposición está dedicada a oficios artísticos tales como la joyería, la herrería o la fabricación de las ruedas de carreta. El tercer departamento del museo está dedicado a las luchas revolucionarias que tuvieron lugar en la región.

No lejos de Pernik se encuentra la ciudad natal de Georgi Dimitrov (FIGS. 67 y 68), una de las mayores figuras de la historia búlgara y uno de los personajes más célebres del movimiento revolucionario internacional. El movimiento obrero surgió en la región de Pernik a comienzos de este siglo y estuvo jalonado por una serie de manifestaciones socialistas.

Durante todo el periodo de lucha contra el fascismo, las formaciones guerrilleras más importantes actuaron en los alrededores de Pernik, sufriendo numerosas víctimas. Otro acontecimiento de la lucha revolucionaria fue la insurrección de los soldados, hecho de gran envergadura que indujo a la creación de la República de Radomir (hay una sala dedicada a la evolución histórica de todo este periodo) (FIG. 69). Además de los objetos y testimonios originales de la época, se encuentran numerosos documentos, facsímiles y fotos de los héroes, que se exhiben en una vitrina especial (FIG. 70).

Para tener una idea global del museo es preciso además conocer otros dos departamentos que se están creando, uno de ellos dedicado a la industria minera, reflejo de la economía de la región —las máquinas y útiles que tienen una relación directa con la extracción del carbón se exponen en una mina original, cerca del museo— mientras que el otro está relacionado con la vida y el trabajo de los mineros. Paralelamente, se prepara una exposición sobre el desarrollo contemporáneo para que el visitante no tenga solamente un panorama del pasado heroico sino también de la actualidad.

Se han creado cuatro anexos del museo de Pernik en la región. Se trata, en primer lugar, de la casa natal de Georgi Dimitrov en el pueblo de Kovatchevtsi; del museo de la República de Radomir y de la insurrección de los soldados; en el pueblo de Slichavtsi, de un museo de la resistencia y por último, en Pernik, de un museo de arte.

Además de los museos estatales existen otros cuya administración ha sido confiada a un grupo de colaboradores benévolos. Se trata del Museo de la Asociación Metalúrgica "Lenin" en Pernik, del Museo de Cerámica de Bousintsi donde, en una casa original, se presenta un taller de cerámica, y por último, de un museo histórico que se encuentra en Breznik.



Corresponde al museo de Pernik la vigilancia y la utilización de unos doscientos monumentos y lugares conmemorativos. En ello trabajan catorce especialistas y por año se descubren aproximadamente seiscientos objetos que se guardan en las reservas del museo.

Cada año, 190 000 visitantes —de los cuales 42 000 son turistas— visitan el museo. Los guías dan 4 200 conferencias con la participación del ochenta por ciento de los visitantes.

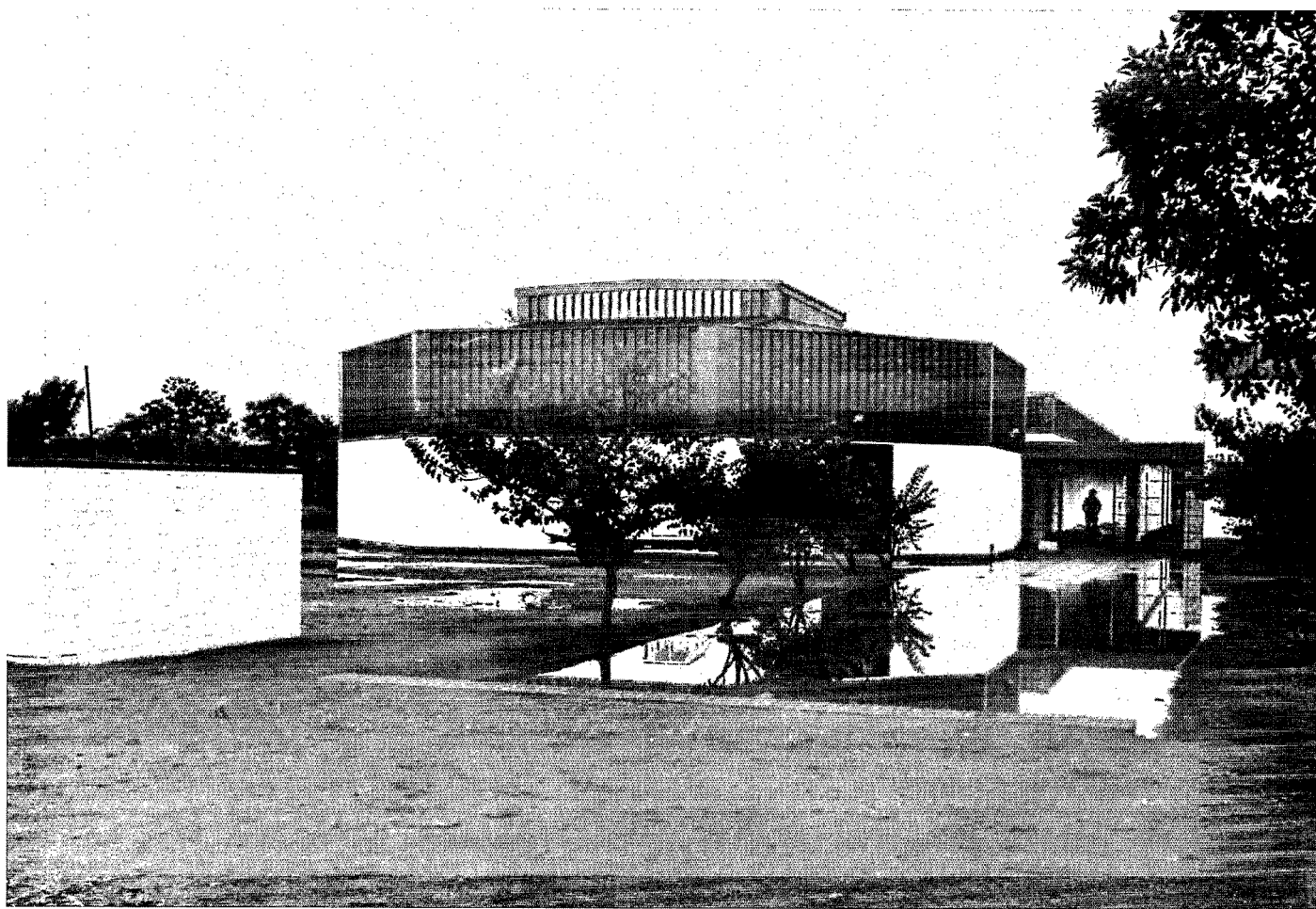
El taller de conservación y el centro técnico están a cargo de historiadores del arte. En los tres departamentos se organizan proyecciones de películas. El museo brinda al público la oportunidad de visitar las ruinas que se encuentran en los alrededores. Si bien es por su categoría un pequeño museo departamental, su organización obedece a las normas de las realizaciones museográficas contemporáneas. Se prevé que las colecciones se enriquezcan constantemente y que se multipliquen las exposiciones, los departamentos y los anexos. Los resultados obtenidos, tanto desde el punto de vista artístico como desde el técnico, son excelentes.

[Traducido del inglés]

70
Fotografías de héroes revolucionarios.

Museo Nacional y Galería de Arte, Botswana: reseña histórica y perspectivas

Alexandre Colin Campbell
y Doreen N'Teta



71
NATIONAL MUSEUM AND ART GALLERY,
Gaborone.
El auditorio y la galería de arte.

En 1966, cuando Botswana se independiza tras ochenta años de protectorado británico, muy pocos países parecían tan desfavorecidos como esa vasta superficie semiárida, llana y cubierta de malezas, alejada del mar y situada en la meseta central del África austral. Su población, todavía inferior a 750 000 habitantes, se concentraba sobre todo en las tierras más compactas y mejor regadas del este, mientras que algunas comunidades dispersas lograban subsistir en el desierto de Kalahari, al oeste, adonde existía abundante vida animal salvaje errante.

Pocos meses antes de la independencia, la propuesta de crear un museo había sido formulada por el sector privado. La idea fue bien recibida por el gobierno que, no obstante, aclaró que no podría suministrar para ello la menor asistencia financiera. No existía entonces otro museo, pues una iniciativa privada de uno de los jefes había fracasado por no haberse encontrado locales adecuados para instalar sus colecciones, por cierto bastante importantes.

En 1967 se creó el Museo Nacional y Galería de Arte, en cumplimiento de una ley votada por el Parlamento y tras el nombramiento por el Ministro del Interior de un consejo de administración y de la donación de una hectárea y media de terreno en el centro de Gaborone. El personal estaba exclusivamente constituido por un voluntario.

Aunque las dificultades iniciales fueron muchas, había también algunas ventajas: en una época en que se procuraba definir nuevamente las aspiraciones nacionales, era importante orientar la política futura de la institución con arreglo a esas aspiraciones. Además, al partir así de la nada, se evitaban los problemas que habría planteado la renovación de una institución tradicional. La creación del museo se producía precisamente en el momento en que se volvía a examinar toda la situación de los museos y de los países en desarrollo; y, puesto que no existían presiones vinculadas con la tradición, la planificación del mismo podría caracterizarse por una gran flexibilidad.

Tras un llamamiento para conseguir fondos, se había reunido ya en septiembre de 1968 el equivalente de 40 000 dólares de los Estados Unidos, se había concluido la primera fase del programa de construcción, organizado e inaugurado una exposición temporal, y contratado y enviado al extranjero, para su formación, al primer miembro remunerado del personal. El consejo de administración presentó entonces propuestas sobre la orientación futura de la institución. Antes de exponer esas propuestas, tal vez sea necesario dar una idea de la situación del país.

Más del ochenta y cinco por ciento de la población vivía en zonas rurales de los pocos productos que podían cultivarse en un clima de lluvias escasas (unos 450 milímetros anuales) y de la cría de ganado. Los periodos de sequía intermitente, algunos de los cuales se prolongaron por más de cinco años, la falta de aguas superficiales continuas y las dificultades para encontrar aguas subterráneas en el desierto del Kalahari habían trabado el desarrollo de la ganadería, y gran parte de las tierras utilizadas estaban demasiado explotadas. Las extensiones arenosas eran inmensas, la población poco numerosa y muy dispersa y los medios de comunicación rudimentarios. Casi no existían posibilidades de empleo remunerado más que en los servicios públicos y mucha gente se iba a buscar trabajo al extranjero, sobre todo en las minas de África del Sur. Los gastos públicos excedían con mucho el ingreso nacional y el país vivía de las subvenciones del Reino Unido.

Una vez lograda la independencia, el gobierno se asignó dos objetivos principales: lograr cierta libertad económica y elevar el nivel de vida general. Se inició un programa acelerado de desarrollo en que se daba prioridad a la educación, al acrecentamiento de la producción de carne bovina, a las comunicaciones y a la prospección minera. En 1972, los ingresos del país cubrían ya el presupuesto ordinario, la asistencia escolar había aumentado considerablemente y los descubrimientos de yacimientos de diamante y de cobre permitían vislumbrar un porvenir mejor. No cabe duda de que todos estos cambios tuvieron repercusiones profundas tanto sobre la población como sobre la agricultura. Los más importantes fueron el lento pero creciente número de jóvenes que abandonaban la agricultura y optaban por la vida urbana, y las nuevas



72
Diorama de la zona de Mopane, con
leones.

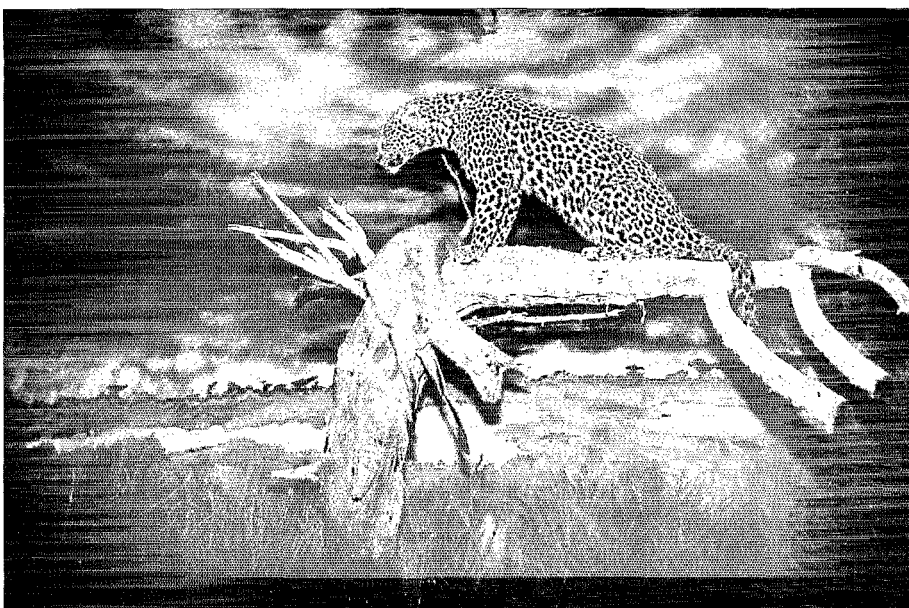
presiones ejercidas sobre un hábitat frágil a causa del desarrollo de la agricultura extensiva y de la ganadería.

Al elaborar su política, el consejo de administración del museo tuvo en cuenta los muchos cambios que se habían producido y procuró evaluar las necesidades de la población en la esfera de la educación, tanto desde el punto de vista cultural como desde el punto de vista económico y ecológico. Pero comprendía al mismo tiempo las dificultades con que se tropezaría para reunir fondos para el desarrollo, encontrar y formar al personal necesario y elaborar un programa que tuviese repercusiones reales sobre una población en gran parte analfabeta —para la cual la educación era inconcebible fuera de la enseñanza tradicional. En consecuencia se procuró adoptar, desde un principio, una política tan flexible como fuera posible.

Se decidió construir en primer término un edificio cuyas partes más costosas se concebirían para durar cuarenta años, con lo cual el museo tendría sus propios locales a la espera de que se constituyesen colecciones científicas, se penetrase en las zonas rurales y se iniciase la labor de investigación.

Puesto que normalmente no se ve la realidad dividida en compartimentos, sino que los elementos se comprenden mejor en su propio ambiente y contexto, se renunció al ordenamiento clásico en salas separadas consagradas a la ornitología, la historia, la geología o la cultura tradicional. Se presentaría un conjunto en que el hombre estaría representado en su ambiente y en su historia y en que se pondrían también de manifiesto los cambios introducidos en las tierras.

Las exposiciones se organizaron como un todo, en un local en que no había más que dos puertas, una de entrada y otra de salida. Las vitrinas se dispusieron siguiendo una línea sinuosa de modo que el visitante las fuera viendo sucesivamente y que sólo se encontrara en cada momento con temas estrechamente relacionados entre sí. Se procuró variar en lo posible la forma de presentación para mantener vivo el interés de los visitantes sin caer por ello en lo artificial. No se verían, por ejemplo, hileras de mariposas ni de insectos pinchados con alfileres, sino más bien dioramas ilustrativos de escenas naturales, con mariposas e insectos algo ocultos, como en la realidad, de modo que el visitante viese tanto más cosas cuanto más desarrollado estuviese su sentido de la observación.



73
Diorama del desierto de Kalahari con un leopardo y un orix.

En el edificio principal ya construido (FIG. 71), hay siete salas de cien metros cuadrados cada una, unidas por galerías de veinticinco metros cuadrados. Las vitrinas están dispuestas de modo que el visitante pase de una sala a otra sin advertirlo como no sea por alguna diferencia ocasional en la altura de los techos. Las dos primeras salas presentan el país al visitante, desde la era de los dinosaurios hasta la época actual. La primeras vitrinas dan una idea de lo que ha sido el país y ponen de manifiesto los cambios ocurridos. Se explica la técnica de las excavaciones arqueológicas para que se comprenda mejor el sentido de los objetos expuestos en las vitrinas históricas que se ven a continuación. Las poblaciones san (*bushmen*) se presentan en su tipo de vida tradicional, tal y como la practican todavía algunos pequeños grupos que, por su parte, se comparan con los habitantes de la edad de piedra. La llegada de los negros bantúes se presenta desde el punto de vista de sus consecuencias para los san y su nuevo medio ambiente. Otras vitrinas tratan de la penetración de los blancos europeos y las repercusiones de la tecnología y la cultura introducidas con esa invasión. Una sala se consagra a los medios de subsistencia tradicionales: caza y ganadería, combinadas con los cultivos, la explotación de las minas y el comercio.

Cada una de las tres salas siguientes se dedica a un tipo de hábitat: tierras compactas del este, desierto de Kalahari, pantanos del delta del Okavango. En cada una de ellas hay por lo menos un gran diorama que representa el medio ambiente natural con animales salvajes tales como el león, el gemsbok u orix, el copelechue, el perro salvaje, el buitre y otras aves (FIGS. 72 y 73). Otras vitrinas recuerdan la forma en que el hombre ocupa y explota su medio ambiente, así como las investigaciones iniciadas para resolver los problemas de carácter general planteados por la fiebre aftosa, la necesidad de erradicar la mosca tse-tsé, de hacer obras de riego, etc. La última sala se dedicará a los planes quinquenales de desarrollo que se están preparando: se presentarán maquetas de ordenamiento de aldeas, explotaciones mineras, sistemas de comunicación, etc.

Se hará todo lo posible para que las vitrinas, aunque tengan sus correspondientes etiquetas, sean suficientemente explícitas por sí mismas. Cuando sean demasiado complicadas, se proporcionarán auriculares para escuchar explicaciones previamente registradas. Las presentaciones adyacentes se completan entre sí. Se estima que aun los visitantes con dificultades para leer o los analfabetos sacarán provecho de una visita al museo, cualquiera que sea la duración de ésta. La idea del itinerario único se adoptó a fin de que el visitante con prisa pudiera hacerse una idea de conjunto, con la esperanza de que vuelva y mire entonces realmente lo que no había hecho más que entrever.

Poco a poco se ha constituido en la galería de arte una colección de objetos

representativos del África al sur del Sahara y sobre todo de la parte meridional de la región. Aunque se dé la preferencia a obras de calidad, el museo compró o adquirió de algún otro modo obras que, sin ser de calidad extraordinaria, son representativas de la evolución histórica del arte indígena: máscaras, pequeñas estatuas y broncees tradicionales del oeste; dibujos y pinturas de los primeros expedicionarios blancos, que evocan el aspecto que tenía el país hace cerca de dos siglos; esculturas de piedra de Rhodesia; obras modernas de cestería o de cuentas y obras de artistas contemporáneos de todas las razas. Se ha procurado mostrar lo que se producía y lo que se produce actualmente en África y que podrá inspirar especialmente a la juventud. Se ha previsto también la creación de un centro de educación artístico destinado tanto a los niños como a los adultos.

El museo está también a cargo de los sitios históricos del país. No se ha hecho todavía mucho por buscarlos o revalorizarlos y las pocas excavaciones existentes han sido efectuadas por investigadores extranjeros. El interés del patrimonio cultural se reconoce, y se trata de poner también de manifiesto la importancia de los métodos ancestrales de explotación de los recursos naturales y las relaciones entre el hombre y su medio ambiente. Con arreglo al programa actual se procurará situar los sitios históricos en un mapa, acopiar materiales y objetos para estudiarlos a fin de tener una idea de cómo eran y cómo vivían los antiguos habitantes del país. Se han encontrado más de quinientos lugares históricos y se ha iniciado el estudio de los materiales y objetos que de allí proceden. Las vitrinas consagradas a la historia se conciben de modo tal que se puedan ir modificando a medida que se conozca mejor el pasado.

En enero de 1979 se había construido ya la mitad del museo y toda la galería de arte. Se ha instalado aproximadamente las dos quintas partes de la exposición permanente. Se empezó por la parte central dedicada a los tres principales tipos de hábitat del Botswana actual, que interesa en particular a niños y adolescentes (FIG. 74). Cada grupo de vitrinas, apenas terminado, se abre al público; en 1981 deberían haberse terminado las principales salas de exposición. Se han constituido ya colecciones permanentes, especialmente formadas por material etnográfico y arqueológico (FIG. 75), pero también por vestigios de animales que ayudan a identificar los elementos encontrados en las excavaciones arqueológicas, material histórico y, evidentemente, objetos de arte. En los museos de los países cercanos se han reunido ya importantes colecciones de historia natural, pero el museo nacional no tiene, por el momento, intención de imitarlos debido a los gastos que implicaría el acopio y almacenamiento de las colecciones y por la existencia de otras prioridades.

En 1974, después de haber nombrado a un funcionario encargado de la educación, el museo empezó a desarrollar considerablemente sus actividades en esa esfera. Escuelas de todas las regiones del país envían actualmente a los alumnos al museo, el personal del museo pronuncia conferencias en instituciones cercanas e incluso en la universidad. En 1979, empezó a circular por las zonas rurales un museo ambulante. Se organizarán pequeñas exposiciones en las escuelas y un personal especializado describirá los objetos expuestos, dará charlas ilustradas con diapositivas y exhibirá películas destinadas a los alumnos y a los habitantes de la localidad. Se espera que haya algún día museos regionales en todo el país, concretamente dedicados a la historia, la cultura y el medio ambiente locales; uno de esos museos existe ya en Mochudi, a cuarenta kilómetros de la capital.

En cuanto al museo nacional, conservará su vocación actual que es la de dar una imagen de lo que ha sido y lo que es actualmente el país, de sus habitantes y de la forma en que viven en su medio ambiente. Las próximas investigaciones se orientarán en el mismo sentido; algunas tal vez puedan tener un carácter bastante especializado, pero sin que se pierda nunca de vista el objetivo último de evocar al hombre en su medio ambiente.

[Traducido del inglés]

74 ▶
Diorama de un hábitat bakgalagadi.

75 ▶
Vista de una exposición de material arqueológico.



74



75

El Museo Goethe, Weimar, República Democrática Alemana

Dieter Eckhardt

Consideraciones teóricas

Para el 150º aniversario, en 1982, de la muerte de Goethe, los centros nacionales de estudio y conmemoración de la literatura clásica alemana (NFG), de Weimar, se disponen a preparar la reorganización del Museo Goethe, que existe en su forma actual desde 1960.

Bajo la supervisión del director del Museo Goethe, se ha encomendado esta tarea a un equipo compuesto de especialistas de literatura, museología, ciencias sociales, arquitectura, conservación de monumentos, archivos, biblioteconomía, educación, etc.

Esta reorganización tiene por objeto utilizar las técnicas museológicas que permitan presentar de manera más acertada el legado de Goethe de acuerdo con las condiciones de la vida contemporánea en la República Democrática Alemana. Desde el punto de vista de la política cultural, el nuevo Museo deberá reflejar el progreso alcanzado por los conocimientos en materia de revalorización del patrimonio histórico y cultural y responder a las nuevas exigencias que manifiesta a este respecto una sociedad en constante evolución. El nuevo Museo Goethe tendrá asimismo en cuenta las tendencias más recientes del desarrollo de los estudios literarios y de la museología en los planos nacional e internacional.

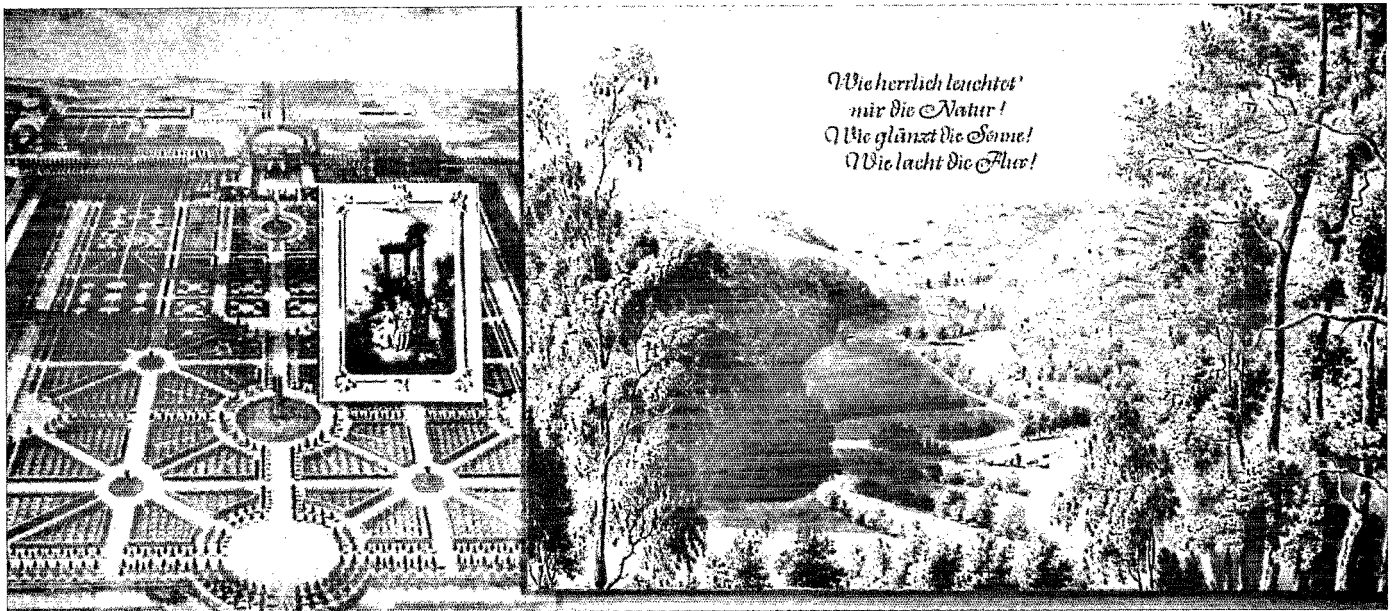
La necesidad de replantear y reorganizar el Museo Goethe obedece a dos factores. La creación del museo en 1960 se inspiró en el principio de Goethe de "presentar al individuo en su ambiente contemporáneo, mostrar en qué medida la totalidad se opone a él, en qué medida lo ayuda, cómo el individuo se forma una concepción del mundo y de los hombres y cómo expresa esa concepción si es artista, poeta o escritor".¹

Por consiguiente, los fundadores del museo tenían la misión concreta "de ilustrar la vida excepcional y la obra del poeta con documentos y presentar de manera tangible la interacción entre el poeta y su tiempo, así como la situación social y política en Alemania de 1749 a 1832".² Millones de visitantes pudieron así conocer la vida y la obra de Goethe, poeta, artista, hombre de ciencia y hombre político y comprender la interacción dialéctica entre su personalidad, su obra y el medio que le rodeaba. En este sentido, el museo ha cumplido su papel educativo y ha contribuido a formar una concepción progresista de la literatura.

Pero el museo ya no está en condiciones de responder a las exigencias presentes y futuras del público. La evolución social general que se ha producido desde hace veinte años ha hecho que aumente el nivel de instrucción; la demanda y las necesidades del público se han diferenciado y ha cambiado

1. J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, edición de Weimar, vol. 26, p. 7, Weimar, 1889.

2. Helmut Holtzhauer, *Das Goethe-Museum in Weimar*, p. 4, Weimar, NFG, 1977.



también lo que este público espera de una presentación.³ Las actitudes con respecto al patrimonio cultural se han diversificado en consecuencia, se han vuelto más pasionales, sobre todo en lo que se refiere a la literatura alemana clásica, considerada hoy menos homogénea y armoniosa pero indispensable aún en la República Democrática Alemana para la formación de una conciencia histórica y el mantenimiento de vínculos con la tradición y el arte.

El nuevo Museo Goethe deberá reflejar el cambio de las condiciones de vida y de las formas de pensamiento y costumbres del público. Si nos basamos en la experiencia y en las encuestas socioculturales, el museo deberá satisfacer nuevas aspiraciones y exigencias cada vez mayores, intensificar el interés histórico y contemporáneo y realzar el atractivo estético de la exposición, adaptándolo mejor a la comprensión y receptividad del público. A este respecto, es preciso estudiar las relaciones entre lo esperado y lo ofrecido; el valor estético y el valor informativo; la disponibilidad de tiempo del público, su receptividad y el volumen de la exposición.

El museo de literatura deberá pues aprehender la personalidad de aquél a quien está dedicado como si fuera un sujeto socialmente determinado, un ente social. Deberá adoptar la misma actitud hacia su público. En otros términos, el que visita un museo literario, histórico y biográfico, así como la personalidad de aquél a quien está dedicado, es un ente socialmente determinado: un complejo de relaciones temporales concretas.

La necesidad de reorganizar el Museo Goethe proviene asimismo del nuevo enfoque progresista de los estudios literarios y de la historia de la literatura, especialmente de la literatura clásica y de Goethe. Desde principios de los años setenta, la teoría y los métodos del estudio histórico y crítico del patrimonio han evolucionado enormemente; la imagen de Goethe ha ganado en matices. La presentación museológica del legado de Goethe no consiste en hacer del museo un lugar de culto, ni en evocar «lo eterno humano» de donde la historia estuviera ausente.

Goethe dijo: “Es preciso volver a escribir la historia de vez en cuando [...] la perspectiva cambia y los que viven una época de progreso tienen que contemplar y juzgar el pasado de otra manera [...] Lo mismo sucede con la ciencia.”⁴

Para hacer comprender la originalidad estética y artística de Goethe —o de cualquier personalidad de la historia— y contribuir de manera más general al análisis constructivo del patrimonio cultural y artístico, el museo deberá interpretar y difundir, recurriendo a medios y métodos museográficos modernos, la imagen que hoy tenemos de Goethe, asentada en bases científicas.

Así, la verdadera grandeza y la riqueza dialéctica de la literatura alemana clásica deberán restituirse en el contexto del patrimonio universal y de la

76

Proyecto de sala en el nuevo museo para ilustrar las ideas de Goethe sobre la naturaleza.

3. Hay que señalar asimismo que todos los medios de comunicación modernos (televisión, cine, diarios, libros, etc.) favorecen determinadas costumbres visuales y formas de presentación de la información que habrán de tenerse en cuenta en la reorganización del museo.

4. J.W. Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften*, edición de Weimar, sección II, vol. 3, p. 239, Weimar, 1893.



77
MUSEO GOETHE. Weimar.
Retrato de Johann Wolfgang Goethe por
H. C. Kolbe, 1826.

historia mundial. Los organizadores del museo habrán pues de plasmar en la práctica estas palabras de Goethe que siguen vivas: "Sólo conocemos el mundo por relación a los hombres; el único arte que nos interesa es el que expresa esa relación."⁵ Lo que el museo deberá transponer en forma visual son las relaciones con la literatura. Por ello, es preciso situar el objeto de exposición, el material básico, en un contexto social, e integrarlo en el proceso de evolución social: "Se trata de hacer que la obra de arte (el material básico y, finalmente, el museo mismo) sea utilizable por una sociedad de estructura nueva; tener realmente en cuenta las necesidades del público y desarrollarlas suscitando el deseo de participar personalmente en el arte (según la categoría de museo); dialogar con la subjetividad del artista como individuo (la personalidad, objeto de la exposición) y el organizador del museo, sentirse sorprendido y tentado por la innovación artística."⁶

La reorganización del Museo Goethe es un imperativo impuesto por la realidad social actual, las exigencias y deberes de la política cultural y las necesidades culturales y estéticas del público. Se basa en los principios marxistas-leninistas relativos a la asimilación del patrimonio cultural y al desarrollo de la tradición.

La concepción y estructura actuales del museo se proponen fundamentalmente ilustrar la vida del poeta, sin poner plenamente de manifiesto las contradicciones dialécticas de su obra artística, de su visión del mundo y de sus posiciones ideológicas.

La vida de Goethe deberá sin duda ocupar en el museo un lugar importante, ya que en ella se refleja el desarrollo de su personalidad y su enfrentamiento con la realidad y los problemas históricos. Y además, porque los datos biográficos pueden contribuir a una comprensión más profunda de la obra, es preciso dar al elemento subjetivo de la obra de Goethe una base biográfica y esclarecer todos los aspectos de su personalidad excepcional. Pero, para la concepción del museo en general, los datos biográficos sólo tienen valor en la medida en que reflejan y definen en cierto modo la situación social en un momento y en un lugar determinados.

La innovación consistirá en destacar aquello que en la vida y la obra de Goethe, y como resultado de la interacción entre su época, su personalidad, su obra y su influencia, suscita hoy reacciones constructivas y permanece vigente en la vida cultural contemporánea. Para conseguir un justo equilibrio entre la documentación y la interpretación, los objetos se presentarán sistemáticamente teniendo como telón de fondo la historia mundial de la época. Este principio se aplicará especialmente a su obra como poeta y periodista, a través de las cuales Goethe siguió ejerciendo un influjo directo en las generaciones sucesivas.

La presentación del desarrollo de la personalidad de Goethe, en un contexto histórico complejo, servirá de introducción a la obra. La biografía y la historia asumen así una función complementaria específica.

El objetivo principal consistirá en presentar, en el contexto de una evolución histórica y literaria, así como social e individual, pródiga en contradicciones dialécticas, la génesis y la influencia de la obra de Goethe, para que los visitantes puedan familiarizarse con un elemento importante de nuestro patrimonio cultural y literario. Habrá, pues, que optar por una presentación a la vez temática y biográfica.

El deseo de establecer una mejor comunicación con el público no deberá en ningún caso conducir a una modernización superficial, ni a una aplicación formal de los métodos museográficos.

La casa de Goethe está próxima al nuevo museo, lo que constituye un hecho importante para la reorganización de este último. Por regla general, se visita primero la casa, donde se recogen múltiples impresiones e informaciones sobre el modo de vida de Goethe, sus condiciones de trabajo, etc. (FIGS. 78, 79). La presentación temática del nuevo museo —que implica la selección y evaluación de determinados acontecimientos y problemas— permitirá al visitante aprovechar más a fondo su encuentro con el "fenómeno" Goethe.

Las tareas que impone al museo la adopción de una concepción temática no pueden realizarlas los museólogos solos; requieren la cooperación de especialistas de la literatura, sociólogos, educadores, filósofos, arquitectos, etc.

5. J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen über Kunst*, edición de Weimar, vol. 48, p. 203, Weimar, 1897.

6. Peter H. Feist, "Funktionen und Wirkungsweisen der Kunst in der sozialistischen Gesellschaft", *Bildende Kunst*, p. 264, Berlín, Verband bildender Künstler der DDR, junio de 1978.



78
Casa de Goethe: salón de Juno.



79
Casa de Goethe: su gabinete de trabajo.

Para que el museo de literatura como institución cultural en su sentido más amplio contribuya al progreso social del hombre, deberá poder comunicar con éste y, para ello, habrá de cumplir dos funciones: una interna, ayudar a la investigación; la otra, externa, ejercer un influjo.

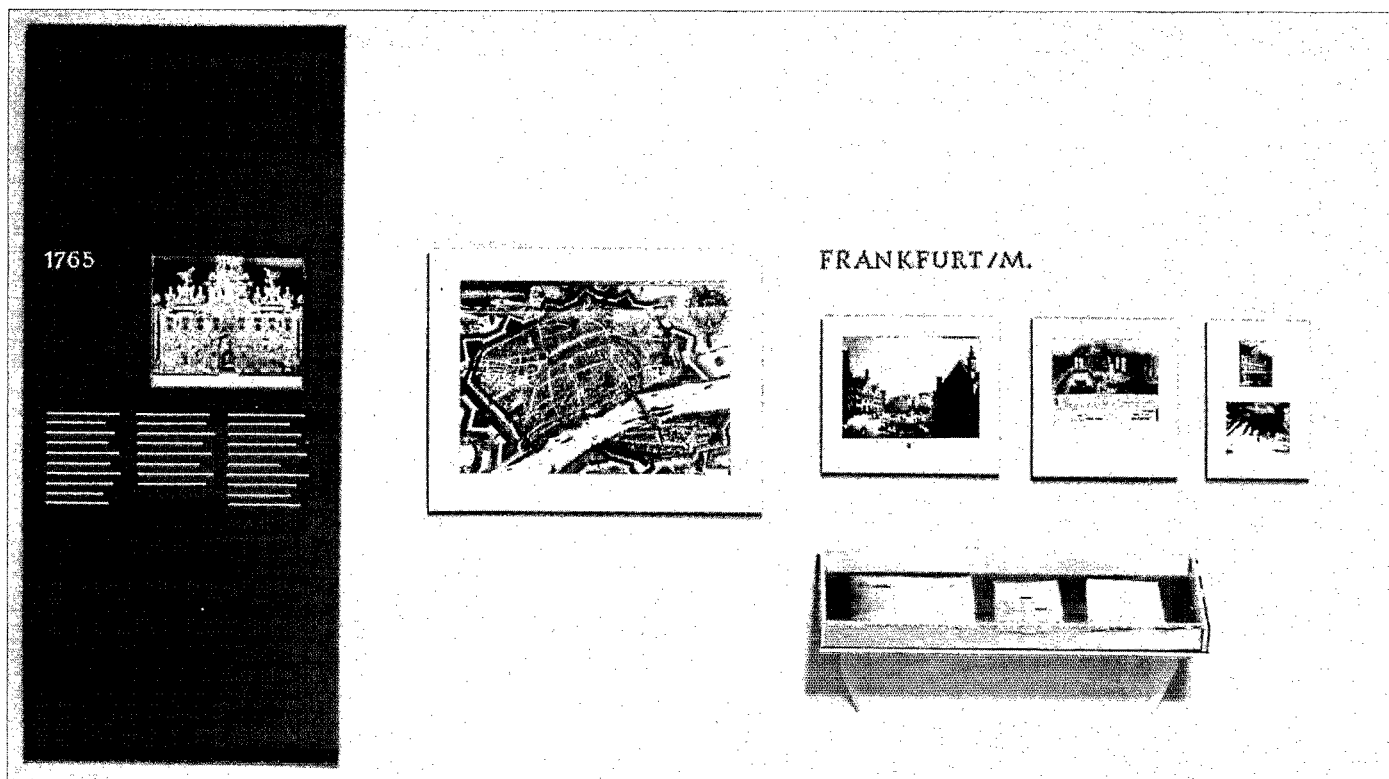
La primera función consiste en presentar en forma concreta los resultados de la investigación; la segunda, en difundir el saber, la información y la experiencia. Cuanto mejor responda el museo a las múltiples necesidades culturales y estéticas de grupos muy diferentes, más irá en aumento su facultad de comunicar. Pero sólo podrá lograrlo si sus funciones fundamentales están deliberadamente planificadas y eficazmente coordinadas.

Las funciones de un museo consisten en: *a)* promover el conocimiento, la educación ideológica, los juicios de valor, la comunicación, el placer estético, etc.; *b)* desarrollar la receptividad (sensibilidad) del visitante; *c)* ejercer un influjo psicológico destacando las asociaciones entre los objetos expuestos.⁷

Conviene definir claramente las limitaciones de un museo de literatura: no sustituye el conocimiento de la obra de Goethe, pero habrá de iniciar al visitante en esa obra, permitirle profundizar los conocimientos y las impresiones adquiridas, llevarle a nuevos descubrimientos en el museo mismo y en la obra del poeta y ejercer en él un influjo estético.

Teniendo en cuenta estos factores, el Museo Goethe contribuirá a dinamizar

7. Véase H. Redecker, "Zur Systematik von Abbildung, Erkenntnis und Wahrheit in der Kunst" en: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie*, Berlín, Weimarer Beiträge, enero de 1978. P. Feist, "Funktionen und Wirkungsweisen der Kunst in der sozialistischen Gesellschaft", *op. cit.*



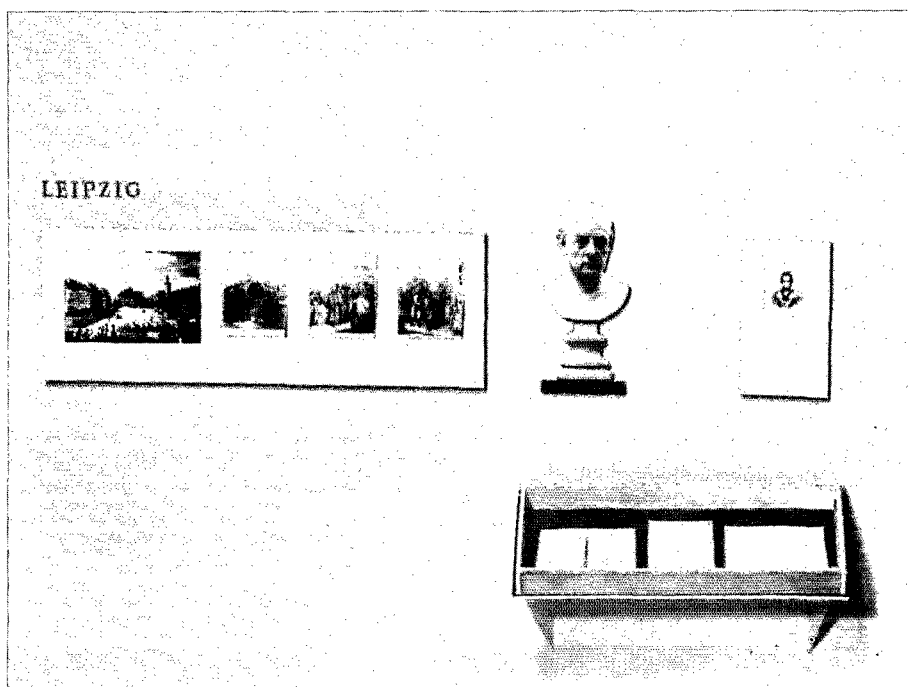
80
Proyecto de sala para el nuevo museo sobre el tema "Goethe en Frankfort".

la presentación del patrimonio cultural, a promover por sus propios medios el estudio de la obra de Goethe y a aumentar así su poder de comunicación. Como se ha visto, no hay que confundir el poder de comunicación con una modernización superficial, una sumisión total a las nuevas tendencias de la museología.

Toda modernización artificial del patrimonio clásico, con el pretexto de hacerlo más accesible al visitante, no tarda en demostrar su esterilidad. La experiencia revela que las asociaciones artificialmente impuestas que han podido seducir a uno que otro director de museo no reflejan debidamente ni los problemas actuales ni los valores clásicos impercederos. Entre sus múltiples características, las obras clásicas tienen la de llevar impresa la huella de su época; permanecen vivas a través de la imagen que del hombre ofrecen por el *pathos* de su humanismo y sus ideales de justicia social, por el mensaje moral en que se basa su concepción artística. Es decir, el impulso necesario para una interpretación actual y profunda que, apartándose de la interpretación habitual, la amplíe, no se encuentra más que en la obra misma. Pero se trata de una tarea que los museólogos solos no pueden llevar a cabo. Nuestra posición con respecto a los clásicos nos obliga a un quehacer "colectivo" que nos permita captar la esencia de sus creaciones y nos haga sentirnos emocionalmente cerca de sus problemas éticos y sociales. La concepción de un nuevo museo deberá definirse desde este punto de vista; es así como deberán proceder los museólogos que deseen reorganizar sus museos basándose en criterios enteramente nuevos.

Pero, ante todo, conviene esclarecer algunos puntos fundamentales de metodología que determinan en gran parte el carácter general de la exposición.

Si es cierto que un nuevo estilo, o tipo de museo, no puede copiarse, existen en países muy diversos museos de literatura notablemente organizados cuya experiencia, así como los problemas que se les plantean, deberán servir de referencia. Aunque las actividades del museo son sobre todo de orden científico y artístico, no quiere decirse con esto que no hayan de confrontarse permanentemente con las últimas realizaciones de la museología y de la planificación de los museos. Los encargados de la reorganización deberán pues tomar en consideración una serie de normas y adquirir previamente conocimientos especializados relativos al tema de la exposición. La única garantía de éxito consiste en mantener un interés permanente por estas cuestiones.



81
Proyecto de sala para el nuevo museo sobre el tema "Goethe en Leipzig".

Como se ha visto, es preciso tener en cuenta el estado actual de la ciencia, así como las relaciones actuales entre un individuo socialmente determinado y el patrimonio cultural.

Importante en todas las fases de la planificación es el acuerdo entre los museólogos y el público sobre los objetivos principales de la exposición: contenido y organización. Ello permite calibrar la facultad de comunicación del museo (de ahí la necesidad de efectuar encuestas socioculturales). Este acuerdo refleja una concepción común de la política cultural y cierto nivel de asimilación del patrimonio cultural, concepción que determina cuáles son los objetivos del museo. Permite asimismo evitar interpretaciones y formas de organización demasiado subjetivas.

La relación dialéctica entre distanciamiento e identificación es uno de los principios más importantes de la organización del museo. Esa dialéctica deberá desprenderse de la concepción misma del museo. El visitante no deberá limitarse a recibir un conjunto de informaciones objetivas o emocionales, sino que deberá participar en una confrontación rica en tensiones creativas. Ésta sólo es posible si hay a la vez identificación y distanciamiento. La identificación reside en la confirmación que los valores del museo dan a su experiencia personal, es decir, en la aceptación de las interpretaciones que el museo propone. En cuanto al distanciamiento, éste proviene de la incapacidad o del rechazo a establecer nuevas asociaciones o interpretaciones que se aparten de los estereotipos. Los encargados del museo deberán utilizar esas reacciones para entablar un diálogo con el público, especialmente en lo que a la exposición se refiere. Esta dialéctica, aunque difícil de controlar, deberá tenerse presente en la selección, la disposición y la organización del material hasta el punto incluso de incitar al visitante a oponerse con vehemencia a lo que se le propone.

Equilibrio físico

Un museo de las dimensiones del Museo Goethe (24 salas) exige del visitante un esfuerzo físico considerable y una atención constante. Se ha podido comprobar que al cabo de treinta minutos solamente la receptividad se reduce en un cincuenta por ciento. Por ello, en la concepción y organización del museo deberá ponerse especial atención en los factores que contribuyen a mantener un justo equilibrio entre el estímulo intelectual y la reflexión, y los que favorecen la receptividad y un sentimiento de bienestar físico: *a)* sucesión de las salas indicada con claridad; *b)* sistemas claros de presentación y de información (ordenación de las vitrinas, forma y lugar de las etiquetas, el color como

vehículo de información, etc.); c) alternancia rítmica de las salas de exposición y de los espacios de circulación, de descanso y de información (cafetería, sala de experiencias de ciencias naturales, gabinetes de lectura, salas audiovisuales).

El examen de las cuestiones metodológicas muestra con claridad que la reorganización del Museo Goethe sería imposible sin intensos intercambios de experiencias interdisciplinarias y sin la colaboración de especialistas de diversas disciplinas.

En el equipo de especialistas se manifiestan ya las orientaciones temáticas que determinarán la concepción del museo.

Teniendo en cuenta la naturaleza del museo, así como sus objetivos y el espacio disponible, la idea fundamental consiste en formular un conjunto de temas alrededor de los cuales se centrará. La idea es presentar las obras más importantes del escritor y describir el desarrollo de su personalidad y la génesis de su producción situándolo en su contexto histórico. La biografía es indisociable de la historia. El orden cronológico de la presentación se interrumpirá a veces para poder introducir temas que se repiten o que abarcan un largo periodo (FIGS. 80, 81, 76).

En el Museo Goethe la visita empieza y termina, con repetidas evocaciones intermedias, con el tema de *Fausto*, su obra maestra y la más importante por su concepción del mundo, la visión histórica y la calidad literaria, además de ser todavía hoy la más conocida. Los problemas que en ella se reflejan —los más importantes de la humanidad y de la época de Goethe— serán los temas centrales de toda la exposición.

Así, como tema central se presentarán la personalidad y la obra del poeta en su unidad intrínseca y su constante evolución, sus relaciones mutuas y sus contradicciones dialécticas. Sin embargo, ello no impedirá que se preste la debida atención a las demás obras, que tienen su propio valor, y a las diferentes etapas de la vida de Goethe. Se trata de poner de relieve, en su originalidad y en su transparencia histórica, así como en sus contradicciones, la diversidad y la complejidad de la evolución de Goethe, para suscitar en el visitante el sentimiento y la comprensión de la realidad histórica. Uno de los grandes principios del museo, en conjunto y en detalle, será mostrar tanto los fracasos como los logros, los problemas no resueltos y las realizaciones duraderas.

Dentro del tema general del museo, que es fundamentalmente el de *Fausto*, se desarrollarán, elaborarán y definirán diferentes temas particulares en función de determinados problemas centrales. Mencionamos algunos en orden disperso: relación con la naturaleza, naturaleza y arte, visión del mundo, crítica de la religión y secularización de la imagen del mundo, historia política mundial y nacional, historia social e historia del arte, biografía, cronología de las obras, relaciones literarias, obras de segundo orden, etc.

Para reforzar el impacto del museo, se utilizará el método de las "imágenes recurrentes". En la organización se tendrá muy en cuenta la necesidad de una presentación visual inteligente y clara. Se pretende, en especial, explorar y utilizar el universo imaginario de Goethe: las metáforas poéticas de *Prometeo* y de *Fausto*, por ejemplo, constituirán los elementos básicos de esta presentación.

Tales son los principios que servirán de guía en su trabajo al equipo encargado de preparar para 1982 la reorganización del Museo Goethe.

[Traducido del alemán]

*En conmemoración
del vigésimo aniversario
de la Campaña de Nubia:
el Museo de Nubia, en Asuán*

Shehata Adam



82
Vista parcial del parque Perla del Nilo en
Asuán donde se construirá el Museo de
Nubia.

83 a.



83 a, b, c

Algunas piezas, actualmente en el Museo de El Cairo, que serán trasladadas al futuro Museo de Nubia en Asuán: *a*) retrato del rey nubio Taharga (Khounefertoumrê), 25^a dinastía, 690-664 A.C., en granito negro; *b*) escultura *ba* que representa a un hombre alado, época meroítica (siglo III A.C. al siglo III D.C.) procedente de la necrópolis de Karanog, en piedra caliza; *c*) cofre decorado con incrustaciones de marfil (detalle) procedente de la necrópolis de Qustul, grupo X (siglos IV a V D.C.).

La piedra fundamental del Museo de Nubia en Asuán fue colocada a principios de marzo de 1980, coincidiendo con la inauguración oficial de los templos de Filae en la isla de Agilkia —adonde fueron trasladados y restaurados— y con la celebración del vigésimo aniversario de la Campaña internacional para salvar los monumentos de Nubia. Considerada en una perspectiva histórica, esta acción encaminada a preservar los monumentos y el patrimonio arqueológico mueble de una región determinada ha resultado ser el mejor ejemplo de cooperación internacional, bajo los auspicios de la Unesco. Amenazado por la construcción de la presa de Asuán, el rico patrimonio de Nubia —situado en la parte más meridional de la República Árabe de Egipto— fue estudiado y trasladado con miras a su preservación por misiones científicas procedentes de cuarenta países.

La idea de reunir los objetos descubiertos durante la campaña de Nubia y las precedentes excavaciones arqueológicas en un solo museo fue iniciativa del autor del presente artículo, en su calidad de presidente de la Organización de Antigüedades Egipcias y del comité ejecutivo de dicha campaña, formulada durante su reunión de marzo de 1978. La 20.^a reunión de la Conferencia General de la Unesco (octubre-noviembre de 1978), puesta al corriente de este proyecto por el gobierno de Egipto, pidió al Director General que siguiese “cooperando con el gobierno de la República Árabe de Egipto y que presentase a la Conferencia General propuestas para ampliar esta cooperación” y manifestó la opinión de que este comité ejecutivo de la Unesco “podría desempeñar, con un mandato ampliado y renovado, una función importante en esta nueva fase de la acción internacional” (resolución 4/7.6/12). En vista de ello, el gobierno egipcio pidió la ayuda de la Unesco para realizar el proyecto; un equipo constituido por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) del que formaban parte Torgny Säve-Söderbergh, egiptólogo, Manfred Lehbruck, arquitecto de mu-

83 b.



seos, y Luis Monreal, museólogo, preparó un anteproyecto¹ que fue luego completado por la Organización de Antigüedades Egipcias. El autor del proyecto arquitectónico fue el Dr. Mahmud El-Hakim, mientras que el estudio de los problemas de construcción del museo fue confiado a la compañía Arab Engineering and Planning, asesora del Ministerio de la Vivienda y Obras Públicas. Un grupo de trabajo internacional integrado por especialistas de museos se encargará de supervisar el proyecto. Una vez adoptado este último, el gobierno sacará a concurso internacional su ejecución.

El Museo de Nubia será trasladado a un edificio de seis mil metros cuadrados situado en el parque "Perla del Nilo" al norte de Asuán (FIG. 82). Gozará de una vista panorámica sobre la margen occidental del río y las tumbas de los nobles de Asuán que desempeñaron un papel importante en la historia de Egipto, primero explorando África y luego como gobernadores de Asuán.

El Museo de Nubia ilustrará la historia del hombre y de su medio desde los tiempos prehistóricos hasta la última fase de la campaña de Nubia. En la exposición se tendrán en cuenta las particularidades geográficas, sociológicas y culturales de esta región, que ha servido de lazo entre el Mediterráneo y las civilizaciones de África. Se expondrá, utilizando un enfoque interdisciplinario, el fenómeno del mutuo enriquecimiento de las civilizaciones en distintos niveles, problema actualmente no desconocido en los países en desarrollo.

1. M. Lehbruck, L. Monreal, T. Säve-Söderbergh, *The Nubia Museum, Asuan*, París, Unesco, 1979.

Su creación responde a la evidente necesidad de ofrecer una visión de conjunto de una región con características propias y específicas y con un rico patrimonio mueble e inmueble, todo dentro de un solo local.

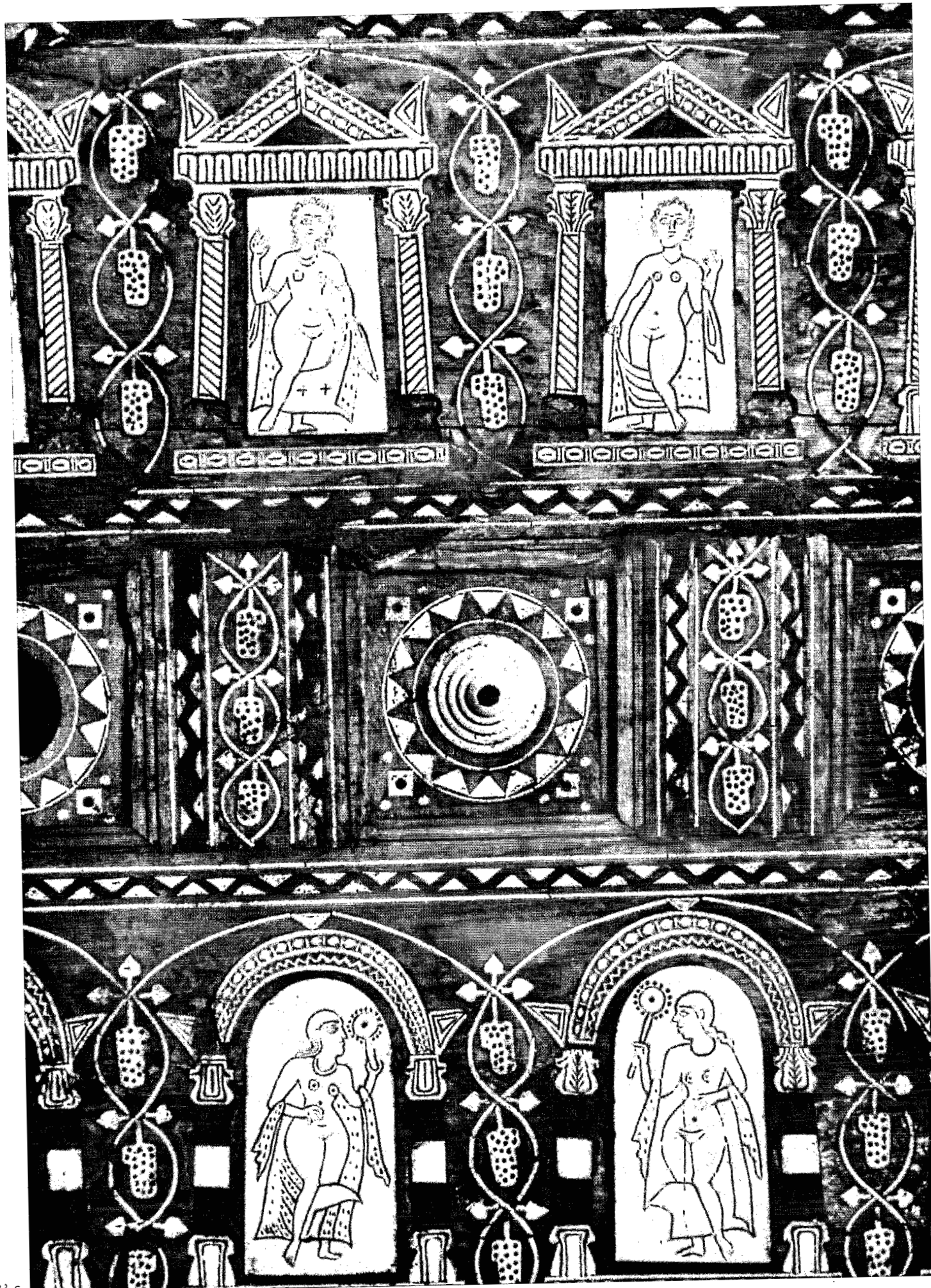
La finalidad principal del Museo de Nubia consistirá en ser el depositario de la arqueología nubia, un centro para la documentación y la conservación de las colecciones confiadas a su custodia —un “banco de objetos” para los especialistas—, así como una institución consagrada a la educación.

La Organización de Antigüedades Egipcias se propone trasladar a Asuán una colección representativa de las culturas nubias (FIGS. 83 *a, b, c*), gran parte de la cual se encuentra actualmente por ejemplo en el Museo Egipcio de El Cairo. Así, los importantes descubrimientos procedentes de las tumbas de los reyes de Ballana y Questul (siglos IV y V de la era cristiana) serán presentados en el futuro en el Museo de Nubia y también ciertamente, una gran cantidad de objetos del periodo meroítico, muestras de pinturas rupestres prehistóricas, elementos arquitectónicos de distintas épocas y una gran variedad de objetos arqueológicos de los periodos prehistóricos e históricos.

Para estar en condiciones de cumplir su función, el museo será dotado de un taller de conservación y restauración, de un servicio educativo, fotográfico y documental, así como de un auditorio, salas de investigación, biblioteca, sala de control de seguridad, taller de mantenimiento, depósitos, etc.

En lo que respecta a la exposición de las colecciones, la disposición interior del edificio se realizará con vistas a lograr un máximo de flexibilidad en el marco de la presentación “ecológica” de los objetos, relacionándolos de esa manera con la vida humana y su contexto (doméstico, religioso, ritual, político, etc.) en cada periodo. Los objetos expuestos se dispondrán de tal manera que sugieran su finalidad cotidiana original y su destino. Por otra parte, se interpretará el orden cronológico general exponiendo objetos que muestren el vínculo entre el pasado y el presente. Se insistirá especialmente en los resultados de las actividades de preservación del patrimonio monumental y mueble de la campaña internacional iniciada en Nubia hace veinte años bajo los auspicios de la Unesco. De esa manera, el Museo de Nubia perpetuará el recuerdo de este notable ejemplo de solidaridad internacional que ha contribuido a salvar un legado perteneciente no sólo a Egipto sino al mundo entero.

[Traducido del inglés]



Ronda de los pueblos del mundo en torno a un árbol y paloma llevando una rama de olivo.

Desde un punto de vista de espacio, la interdisciplinariedad está condicionada al respeto de la independencia de cada uno y a la comprensión de las culturas de todos.



84
Vive la Paix, dibujo de Picasso.
Museo de Saint-Denis, Francia.

Publicaciones recientes de la Unesco

The organization of museums – Practical advice, obra colectiva publicada por la Unesco, París, 1960, 4.ª edición, 1978.

Este texto fundamental, publicado por primera vez en 1960 como nº IX de la colección de la Unesco "Museos y monumentos", tuvo tal éxito entre los que se ocupan de cuestiones relacionadas con los museos, que últimamente se volvió a publicar una cuarta edición. El prólogo de la primera edición, escrito por el Dr. Luther Evans, entonces Director General de la Unesco, indicaba que la obra estaba "destinada a dar consejos prácticos a los pequeños museos con presupuestos limitados, o bien a los que empiezan a ampliar su campo de actividad." Y proseguía diciendo que confiaba en que la obra "sería asimismo apreciada por los miembros de la profesión que trabajan en museos de prestigio reconocido". Esa finalidad y esos deseos se han cumplido. La obra sigue siendo considerada de interés por los que están calificados para juzgar en la materia, pese a los numerosos cambios que se han producido en el mundo de los museos.

La perennidad de un texto de esta naturaleza reside precisamente en que, independientemente de los progresos en los conocimientos y las técnicas, o de las modas cambiantes y de las variaciones que experimenta la sensibilidad, haciendo que algunos detalles resulten ya caducos, la organización de los museos deberá estar en consonancia con determinadas normas fundamentales si se quiere cumplir los fines de la institución. Es probable que los museos hayan diversificado sus fines y que su importancia en la sociedad moderna haya aumentado considerablemente en los últimos años, pero tanto la Unesco como el ICOM fueron los que estimularon esta evolución, como se pone de relieve en las páginas de *The organization of museums*.

La obra empieza con un examen de las funciones de los museos y después se divide en capítulos que tratan respectivamente de la administración de los museos, la organización del personal, la investigación,

las relaciones con los visitantes, la educación, el laboratorio de los museos, la conservación y el depósito de las colecciones, la exposición de los objetos y, por último, la arquitectura de los museos. La obra, siendo colectiva, reúne capítulos escritos por museólogos de Bélgica, Francia, Italia, Reino Unido y de los Estados Unidos de América.

Museum collection storage por E. Verner Johnson y Joanne C. Horgan, París, 1979. (Technical handbook, 2.)

La Unesco ha demostrado desde hace tiempo interés y preocupación por los problemas que plantea el depósito de las colecciones de museo. En 1976, copatrocinó la primera Conferencia internacional sobre depósitos de museos, celebrada en Washington, D.C., donde participó uno de los autores de la presente obra junto con otras veinte personas interesadas en encontrar soluciones a los complejos problemas planteados por el depósito de objetos de valor que albergan los museos de todo el mundo. La conferencia recomendó que se preparase un manual técnico sobre el depósito de colecciones de museo, basado en las investigaciones y en la tecnología actuales. Este manual debería haberse publicado hace tiempo, ya que la insuficiente atención que se ha prestado a los intrincados problemas que plantea el almacenamiento de las colecciones ha sido objeto de preocupación para los profesionales de los museos de todo el mundo. Los sistemas de almacenamiento perfecto pueden ser excesivamente onerosos, pero con cierto esfuerzo e imaginación cabe concebir una serie de soluciones intermedias, siempre que los especialistas de todo el mundo en esta materia puedan intercambiar y comparar conocimientos e ideas.

E. Verner Johnson y Joanne C. Horgan son directores de la empresa de construcción y planificación E. Verner Johnson & Associates, Inc. Boston, Massachusetts (Estados Unidos), que ha realizado en los últimos treinta años numerosos proyectos de

planificación e investigación en materia de museos. Como señalan en esta obra, "el almacenamiento de colecciones es algo más que un servicio material. Refleja las funciones y los programas de los museos en materia de exposiciones, educación e investigación". La obra se divide, por tanto, en cinco partes dedicadas respectivamente a la planificación general de los museos y sus repercusiones en los sistemas de almacenamiento y en los locales previstos a tal efecto, a los archivos, a la accesibilidad y la recuperación, a los problemas de seguridad que plantea el depósito, a los problemas de conservación en los locales de almacenamiento y, por último, al diseño de sistemas especiales de almacenamiento para albergar las colecciones de museo. Se describen e ilustran diferentes tipos generales de sistemas, incluidos los fijos, los móviles, los sencillos, los complejos y los perfeccionados. No sólo se mencionan los sistemas fabricados comercialmente sino también los que pueden ser instalados por el personal del museo.

La obra está ilustrada con planos esquemáticos y cuadros, y contiene una bibliografía seleccionada preparada por el Centro de Documentación Unesco-ICOM.

Conservation standards for works of art in transit and on exhibition por Nathan Stolow, París, 1979. (Museos y monumentos, 17.)

Esta obra pretende ser una guía práctica destinada a los conservadores, archiveros, administradores y empleados de museos y galerías sobre la manera de custodiar, manejar, empaquetar y transportar objetos y obras de arte para su presentación en exposiciones circulantes. Hace hincapié en los principios de conservación y examina atentamente el entorno físico y los fenómenos de deterioro. La comprensión de estos principios es importante para la mejora y el mantenimiento de niveles apropiados en lo que al cuidado de las colecciones se refiere. Criterio fundamental es mantener el

objeto u obra de arte en condiciones óptimas en todo momento: en el almacén, en la galería, durante el viaje y mientras se expone en otra parte.

Los cuidados que exigen las exposiciones circulantes deberán considerarse como parte de un sistema de atención permanente integrado en un programa general de normas de conservación. Los intercambios de exposiciones entre museos han aumentado de manera impresionante en los dos últimos decenios a un ritmo sostenido. De vez en cuando se oyen gritos de alarma pidiendo insistentemente que decrezca este ritmo y que se reevalúe la finalidad de dichos intercambios. A veces, es difícil ver la importancia museológica de una exposición organizada a grandes costos e inmensos riesgos, que se presenta como si se tratara de un espectáculo. En la atmósfera febril que generan tales exposiciones, apenas se reúnen las condiciones mínimas de conservación para cada objeto. Al mismo tiempo, es difícil, y hasta poco aconsejable, que el conservador rechace las peticiones que se le dirigen para que la obra sea admirada por un público lo más numeroso posible, hecho que contribuye a enriquecer la corriente de intercambios culturales en todo el mundo. Cabe llegar a un compromiso que permita minimizar los daños ocasionados por las exposiciones y los viajes, de modo que las colecciones sobrevivan para que las futuras generaciones puedan disfrutarlas.

El interés de la Unesco por la prevención de los riesgos a que están expuestos los bienes culturales se demostró, entre otras cosas, con la aprobación por la Conferencia General, en 1956, de una Recomendación sobre los principios internacionales aplicables a las excavaciones arqueológicas, seguida por una Recomendación y una Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales, aprobadas en 1964 y en 1970 respectivamente. Al mismo tiempo, se efectuaron estudios sobre diversos aspectos de la organización de los museos,

incluidas la formación y la condición de los guardianes, la organización de exposiciones y de intercambios internacionales de objetos culturales, la reunión de las partes dispersas de una obra de arte y la conservación en climas tropicales.

En los últimos años, los especialistas en museos se han visto obligados a prestar mayor atención a la conservación de las obras de arte, ya sea durante el transporte o mientras están expuestas, perfeccionando los métodos y las técnicas destinados a protegerlas lo más posible de los riesgos que entrañan los errores humanos y las condiciones físicas y climáticas desfavorables en estos tiempos. Esta obra describe esos métodos y técnicas. Los temas tratados abarcan el deterioro y la conservación de los objetos, su examen y preparación, el diseño de los cajones y las técnicas de embalaje, el transporte y, por último, las directivas y las normas para el cuidado de los objetos. Su autor, el Dr. Nathan Stolow, es actualmente consultor independiente en materia de conservación de obras de arte y reside en Ottawa, después de una brillante carrera como conservador de museos en Canadá a nivel internacional.

La obra está ilustrada con fotografías en blanco y negro, planos esquemáticos y cuadros. Contiene asimismo un índice.

Notas sobre los autores

SHEHATA ADAM

Nació en la ciudad de Gizeh de la República Árabe de Egipto en 1921. Fue director de la sección científica y jefe del Centro de Documentación de Estudios sobre el Antiguo Egipto. Cumplió las funciones de director general de dicho centro entre 1971 y 1978. En la actualidad ocupa el cargo de presidente de la Organización de Antigüedades Egipcias. Ha supervisado y dirigido numerosas excavaciones y trabajos de restauración, y ha participado en proyectos de salvaguarda especialmente en la campaña de Nubia. De 1971 a 1978 se ocupó del ciclo de conferencias sobre arqueología e historia (civilización egipcia) en la Universidad del Cairo. Ha publicado innumerables artículos en revistas y periódicos egipcios y realizado traducciones para las publicaciones de la Unesco.

ALEXANDER COLIN CAMPBELL

Nació en 1932. Formación: en el Reino Unido y en la Rhodes University de África del Sur. Diplomado en Sindebele. Veintinueve años de carrera en África. Hasta 1974, director de los servicios de Fauna y Flora Silvestre y Parques Nacionales de Botswana. En 1966 fundó, a título privado, el National Museum and Art Gallery, del que fue nombrado director en 1974. Fue miembro de la Comisión de Monumentos Nacionales. Publicaciones: *Report on the 1964 census of the Bechuanaland Protectorate* (informe sobre el censo del Protectorado de Bechuanalandia en 1964), *The guide to Botswana* (guía de Botswana) y unos treinta artículos sobre etnología, derecho africano, arqueología, ecología, historia, etc.

JEAN-CLAUDE DUCLOS

Nació en 1947 en Marsella, Francia. Técnico superior agrícola. De 1970 a 1972, participó en la preparación del esquema departamental de ordenamiento rural del departamento de Bouches-du-Rhône en

calidad de encargado de estudios del Ministerio de Agricultura. En 1972, entró a formar parte del equipo del Parque Natural Regional de La Camargue en calidad de adjunto del director; encargado en primer término de las cuestiones de ordenamiento del territorio, luego de concebir y realizar el programa de recibimiento y de animación del Parque y, por último, de realización del Museo de La Camargue.

DIETER ECKHARDT

Nació en Weimar, República Democrática Alemana, en 1938; doctor en filosofía. Cursó estudios eslavos y germánicos en el Instituto Pedagógico de Erfurt. Ejerció la docencia durante diez años. Cursó estudios superiores en el Instituto Cultural y Artístico de la Academia de Ciencias Sociales de Berlín; obtuvo un diploma de ciencias sociales. Fue profesor adjunto del departamento de arte y literatura de la Universidad Friedrich Schiller de Jena. Fue jefe de la sección de alemán de la Escuela Normal Superior de Bamako, Malí. Desde enero de 1978 es director del Museo Goethe de Weimar; autor de informes y de artículos de revistas.

MARTIN FRIEDMAN

Director del Walker Art Center de Minneapolis, Estados Unidos, desde 1961. Organizó numerosas exposiciones, entre las que puede citarse *El río: imágenes del Misisipi*. Escribió muchos ensayos para catálogos y artículos sobre arte contemporáneo en revistas y periódicos de renombre. El libro que consagró al pintor y fotógrafo estadounidense Charles Scheeler se publicó en 1975.

MARCELLE GIRARD VILLEMURE

Nació en 1949 en Nicolet, Canadá. Diplomada en historia de la Universidad de Quebec en Trois-Rivières. Fue durante

algunos años asistente del etnólogo Robert-Lionel Séguin. Presta servicios desde 1975 en Parks Canada, donde organizó el Centro de Interpretación del Parque de Artillería de Quebec y preparó el plano de interpretación para Les Forges du Saint-Maurice. Actualmente tiene un cargo en el proyecto de interpretación de este mismo sitio.

PIERRE IMHOF

Nació en 1921. Recibió formación de ingeniero en relojería y microtecnia en el Technicum de Neuchâtel (Suiza). Efectuó trabajos prácticos en la industria relojera de Suiza. Actualmente es director técnico de una fábrica de relojes de mesa artísticos. Es presidente de la comisión del Museo Internacional de Relojería de La Chaux-de-Fonds y presidente de su consejo directivo desde 1973. Fue el promotor del Museo Internacional de Relojería en su forma actual. Es secretario general de la Fundación Maurice Favre. Fue presidente del Sindicato Patronal de Productores de Relojes de La Chaux-de-Fonds y es miembro del Instituto de Neuchâtel.

DOREEN N'TETA

Es diplomada de estudios superiores. Después de haber ejercido funciones docentes, entró al museo como conservadora adjunta. En 1972, fue laureada por la Asociación de Museos del Reino Unido. Es conservadora del Museo Nacional y Galería de Arte de Botswana y responsable de los servicios educativos. Es redactora jefe de la revista anual *Botswana notes and records*.

JARNO JUHANI PELTONEN

Nació en 1936 en Tampere, Finlandia. Licenciado en 1964 de la Universidad de Helsinki (historia del arte y arquitectura, etnología, pedagogía, filología inglesa,

filología románica francesa); de 1965 a 1966 efectúa estudios superiores de docencia. De 1962 a 1967 fue asistente del Departamento Nacional de Antigüedades y Sitios Históricos (arqueología subacuática), de 1968 a 1970 conservador y de 1971 a 1978 director del Museo de la Ciudad de Helsinki. Desde 1978 es director del Museo de Artes Decorativas de Helsinki. Desde 1974 dicta cursos de museología elemental (formación del personal) en la Universidad de Helsinki. Es miembro del comité de relaciones con los museos del Ministerio de Educación [1978 a 1981]. Fue miembro de la sección cultural de la Comisión Finlandesa para la Unesco (1975, 1977 y 1978). Efectuó varios viajes de estudios en el extranjero (siguió, en particular, el curso del ICCROM sobre seguridad, iluminación y clima de los museos, 1976, 1978). Publicó diferentes artículos sobre la presentación de los museos, la etnología urbana y la documentación de los museos. Es presidente del comité nacional finlandés del Consejo Internacional de Museos (ICOM).

JULIAN PITT-RIVERS

Nació en Londres, Reino Unido, en 1919. Entre 1947 y 1953 obtuvo una licenciatura y un doctorado en filosofía en la Universidad de Oxford. De 1957 a 1969 fue profesor invitado en la Universidad de Chicago. De 1964 a 1971 fue director de estudios (asociado) de la Ecole Pratique des Hautes Etudes de Paris, sexta sección. De 1972 a 1977 fue profesor de antropología de la School of Economics de Londres; en 1977-1978, profesor de la Universidad de Aix-en-Provence - Marsella I y en 1978-1979 de la Universidad de Paris X, Nanterre (Francia). Publicaciones recientes: 1971, "Thomas Gage parmi les naguales; conceptions européennes et maya de la sorcellerie", *L'Homme*, vol. 11, n.º 1, p. 5-31; 1973, "Race in Latin America: the concept of 'raza'", *Archives européennes de sociologie*, n.º 14, p. 3-31; 1979, "Réplique à

Françoise Zonabend, "Anthropologie du soi et anthropologie de l'autre" en G. Condominas, y S. Dreyfus-Gamelon (reds.), *Situation actuelle de l'anthropologie en France*, París, ediciones del CNRS, junio; en prensa: "Quand nos aînés n'y seront plus", en Mendras, H. (red.), *Tendances et incertitudes de la société française*, París, Gallimard; y "Le désordre vestimentaire", *Actes du colloque vêtement et société*, Musée de l'Homme, marzo de 1979. Escribió numerosos artículos en revistas especializadas.

GEORGES HENRI RIVIÈRE

Nació en París en 1897. De 1915 a 1917 fue oyente en el Conservatoire national de musique et de déclamation, París. Entre 1928 y 1937 fue subdirector del Musée d'ethnographie du Trocadéro, París (que pasó a ser el Musée de l'Homme), en el marco del laboratorio de etnografía del Muséum national d'histoire naturelle. De 1937 a 1967 fue iniciador y primer conservador del Musée des arts et traditions populaires, París; en 1966 iniciador y primer director del Centre d'ethnologie française, laboratorio asociado al Centre national de recherche scientifique, París; de 1948 a 1965, primer director y, desde 1965, consejero permanente del Consejo Internacional de Museos (ICOM). Publicó *Arts populaires des pays de France*, vol. I, París, 1975 (en colaboración con André Desvallées y Denise Gluck) y *Arts populaires des pays de France*, vol. II, París, 1976 (en colaboración con Denise Gluck).

ALEXANDRE VALTCHEV

Se formó en la Escuela Técnica Superior de Ingeniería y ocupó varios puestos en el servicio de educación nacional de su país. Desde 1969 es director del Museo Nacional Politécnico en Sofía. También es secretario del Comité nacional búlgaro del ICOM. Desde 1979 ocupa el puesto de trabajador científico en el Comité de la cultura. Es

miembro del consejo del Comité internacional del ICOM para los museos de ciencia y técnica, así como del consejo del Comité internacional de historia de la técnica. Es autor de diversas publicaciones sobre museología, historia de la técnica, etc.

GÜNTER VIOHL

Nació en 1938 en Berlín. Realizó estudios de geología y paleontología en Friburgo de Brisgovia y en Erlangen. Se diplomó en geología en 1963; en 1969 sostuvo su tesis titulada "Die Kauper-Lias-Grenze in Südfranken". Desde 1968 hasta 1972 fue asistente científico del departamento de psicología moral y de las relaciones entre la teología y las ciencias de la naturaleza en el Instituto Superior de Filosofía y de Teología de Eichstätt. En 1972 fue nombrado conservador en la administración central de la Dirección General de las Colecciones de Historia Natural del Estado de Baviera y se le encargó que preparase la creación del Museo del Jura. Encargado científico del museo desde su inauguración en 1976, se le nombró conservador jefe del mismo en 1977.

Fotógrafos

1: Cliché Agraci, París; 2: Pitt-Rivers Museum, Oxford; 3: M. Hoedt, Eichstätt; 4, 5, 7, 10, 11, 12, 13: I. Voth-Amslinger, Eichstätt; 6: H. Ehrenkäufer, Eichstätt; 8: J. Tischlinger, Eichstätt; 9, 14: G. Viohl, Eichstätt; 15-24; Erich Sutherland, Minneapolis; 25-35: Musée Camarguais, Arles; 36, 37: Gérard Fraissenet, Arles; 38-46: Forges du Saint-Maurice, Trois-Rivières, Quebec; 47, 52, 57: J. Fröhlich, La Chaux-de-Fonds; 48, 49, 50, 53, 55, 56: S. Tcherdyne, Pully; 51: V. Studer, Berna; 54, 58: Musée international d'horlogerie, La Chaux-de-Fonds; 59, 60, 61: Erkki Salmela, Helsinki; 62: Lósló Lelkes, Helsinki; 63: Patrik Oras, Helsinki;

64: Helsingin Kaupunginmuseon Kuvakokoelmat, Helsinki; 65, 66, 69, 70: Museo Histórico Departamental, Pernik; 67, 68: Kowatschewzi; 71-75: National Museum and Art Gallery of Botswana, Gaborone; 76-81: Nationale Forschung und Gedenkstätten, Weimar; 83 a, b, c: Museo Egipcio de El Cairo; 84: Editions Combat pour la Paix, París. Foto de la página 2: Unesco/Barrios.