Museum

Vol XXXII, n° 3, 1980

Museos de México, Museos y patrimonio histórico

museum

Vol. XXXII, nº 3, 1980

Museum, sucesora de *Mouseion,* 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

COMITÉ DE REDACCIÓN
PRESIDENTE
Syed A. Naqvi

REDACTOR
Yudhishthir Raj Isar

AYUDANTE DE REDACCIÓN
Christine Wilkinson

COMITÉ CONSULTIVO
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



Es con profunda tristeza que anunciamos el fallecimiento de la señora Anne Erdös, anterior redactora jefe de *Museum,* acaecido el 24 de mayo de 1980, después de una larga y penosa enfermedad.

Anne Erdös había entrado a la Unesco el 9 de septiembre de 1953. Desde 1961 formaba parte de la División de Museos y Monumentos (actualmente División del Patrimonio Cultural), donde desempeñó las funciones de secretaria de redacción, luego de redactora adjunta y más tarde de redactora de *Museum.* En 1977, fue nombrada redactora jefe.

Su larga experiencia como funcionaria internacional, el profundo conocimiento sobre museos adquirido en ocasión de sus estudios, viajes y trabajos, sus relaciones tan cordiales con sus colegas de todo el mundo habían hecho de ella la persona ideal para cumplir con esta tarea.

Además de su competencia profesional, Anne Erdös tenía el don del contacto humano que vivifica cualquier empresa, por ardua que ésta pueda ser a veces. Las personas que trabajaron junto a ella conservarán el recuerdo de su calidez humana, de su amplia disponibilidad, de su atención apasionada por toda creación, de su capacidad para establecer un verdadero contacto con los demás.

Su desaparición es una gran pérdida para nuestra causa común. Anne Erdös trabajaba con el entusiasmo de los que aman profundamente lo que hacen; supo mantener el carácter científico de *Museum*, comunicándole al mismo tiempo la animación y la vida que caracteriza a los museos de nuestra época.

Con este espíritu y fieles a su memoria proseguiremos la misión internacional de *Museum.*

En el otoño de 1978, Anne Erdös tuvo que alejarse de su puesto de redactora jefe por razones de salud. La ausencia prolongada de la señora Erdös ha perturbado, evidentemente, la normal aparición de los números de 1979, provocando ciertos retrasos que esperamos nuestros lectores sepan disculpar.

La alteración hubiera sido aún mayor de no haber contado con la colaboración de Georges Henri Rivière, consejero permanente del ICOM, cuya devoción por la proyección internationl de Museum *no conoce límites. A pesar de verse continuamente solicitado con pedidos provenientes del mundo entero, G.H. Rivière ha querido participar, durante el año 1979, en cada detalle de la elaboración de la revista, a menudo en desmedro de las altas funciones de consejo que se exigían de él. Queremos expresarle aquí nuestro reconocimiento profundo.*

Agradecemos también a Raymonde Frin, antigua funcionaria de la Unesco y ex-redactora jefe de Museum, *por haber querido secundar a G.H. Rivière en esta ardua tarea.*

Museos de México

Museos y patrimonio histórico

Editorial 91

Yani Herreman, Sergio González de la Mora y Guillermo Schmidhuber — *México: museos 1972-1980* 92

Georges Henri Rivière — *Acerca de la inserción de un museo en un monumento histórico* 108

Magdalina Stantcheva — *Sofía: el museo en la calle. Patrimonio arqueológico y urbanismo contemporáneo* 111

Alassane Thiam y Guy Thilmans — *Gorea: la isla museo. Creación de un museo histórico* 23

Bohdan Rymaszewski — *Toruń: museos y patrimonio arquitectónico* 134

Neil Cossons — *Ironbridge Gorge: el museo en el valle* 142

La Unesco y el ICOM: treinta y cuatro años de cooperación 158

Publicaciones recientes de la Unesco 167

ISSN 0250-4979 *Museum* (Unesco, París), vol. XXXII, n.º 3, 1980

Editorial

Este número de *Museum* permite reexaminar, esta vez con una mirada nueva, los aspectos muy variados de un tema familiar: los museos y el patrimonio cultural inmobiliario.

Definir esta relación en términos de "forma" y de "contenido" es, ciertamente, posible pero comporta un riesgo de excesiva simplificación. A menudo la "musealización" del propio monumento o del lugar donde se inscribe —lo que no sucede sin plantear numerosos problemas— exige serias precauciones y desemboca necesariamente en un vasto debate. Le competía, pues, a la Unesco solicitar nuevos testimonios a este respecto, justamente en un momento en que la 12.ª Conferencia General del ICOM, en octubre-noviembre de 1980, examinará este tema en sus términos más amplios: "La herencia mundial. Responsabilidades de los museos".

En los últimos decenios se ha acordado a un número creciente de antiguos edificios la misión de albergar colecciones de museo. *Museum* ha descrito con regularidad esta constante museográfica. Y no es por casualidad que Georges Salles, segundo presidente del ICOM, declaraba en 1956: "Los monumentos y los lugares de interés histórico son, salvo por su tamaño, de índole semejante y del mismo alcance que los museos. ¿Acaso los monumentos no son objetos de gran escala y los objetos monumentos de tamaño reducido? Un museo establecido en un monumento histórico no sólo gana un marco prestigioso, sino que restituye a éste una función vital y favorece su puesta en condiciones."[1]

Desde entonces, el Consejo Internacional de Monumentos y de Lugares (ICOMOS), otro ahijado de la Unesco, se ha convertido en la asociación internacional de los responsables de la salvaguardia de monumentos y lugares históricos. Pero las finalidades de ambos organismos son convergentes. Así, Hubert Landais tuvo ocasión de ratificar recientemente las palabras de su predecesor al subrayar que "utilizar los monumentos históricos es, sin duda alguna, uno de los mejores medios para asegurar su salvaguarda. Cualesquiera sean los daños ocasionados por ciertas administraciones públicas a los edificios antiguos que las han albergado, no debemos olvidar que, pese a todo, estas administraciones los han salvado de una destrucción casi segura"[2].

México, que fue en 1948 el primer país de reunión del ICOM, acogerá en el otoño de este año su 12.ª Conferencia General. Dado que recientemente se han llevado a cabo importantes realizaciones museográficas en monumentos históricos de este país[3], en un artículo de este número se ponen de relieve las orientaciones generales del planeamiento y de la programación de los museos mexicanos.

Georges Henri Rivière trata sobre la inserción de un museo en un monumento histórico, abriendo así el expediente de nuestro tema principal, que luego es ampliado a través de experiencias variadas:

Sofía (Bulgaria), caracterizada por una imbricación extraordinaria de vestigios arqueológicos de altas civilizaciones con el tejido urbano de una ciudad moderna y viviente;

Gorea (Senegal), isla de siniestra memoria, que albergará un museo de lugar y un museo de historia nacional;

Toruń (Polonia), con su asombroso tejido arquitectónico medioeval, cuya musealización es descrita por un distinguido miembro del ICOMOS;

Ironbridge Gorge (Inglaterra), conocido en tanto que "cuna de la revolución industrial", en vías de preservación y de interpretación dentro de un espíritu moderno, ecológico e histórico.

El número se completa con el panorama de una alianza activa y fértil: treinta y cuatro años de cooperación entre la Unesco y el ICOM. Es siempre importante establecer el balance, no sólo para reconocer lo que se ha realizado, sino también para medir todo lo que queda por hacer en favor de la preservación y de la presentación del patrimonio cultural y natural de la humanidad.

1. Georges Salles, "Dixième anniversaire de l'Unesco: le domaine des musées, des sites et des monuments", *Museum*, vol IX, n.º 3, 1956.

2. Hubert Landais, prefacio a *Monuments historiques*, n.º 104, septiembre de 1979 (*Monuments historiques* es publicado por la Caja Nacional de Monumentos y Lugares Históricos, París).

3. Yani Herreman, "Les monuments historiques programmés en tant que musées: México, D.F., Oaxaca, Guadalajara", *Museum*, vol. XXXI, n.º 2, 1979.

México: museos



1972-1980

Yani Herreman,
Sergio González de la Mora
y Guillermo Schmidhuber

Introducción

Después del auge de la museología mexicana en 1966, que culminara con la construcción del conjunto de museos en el bosque de Chapultepec, formado por el Museo Nacional de Antropología, el Museo de Arte Moderno, la Galería de Historia y el Museo de Historia Natural, además del Museo de la Ciudad de México y del Museo Nacional de la Culturas, situados en el centro de la ciudad, y el Museo del Virreinato (FIGS. *2* y *3*), en Tepotzotlán, sigue un periodo de actividad en el que la construcción y adaptación de museos es más reducida. Se da preferencia al arreglo de museos pequeños en el interior del país o a la ambientación de las viviendas de próceres y figuras notables.

Cabe recordar en este momento que los museos en México dependen en su gran mayoría del gobierno federal, ya que por ley el patrimonio cultural, arqueológico e histórico, y en algunos casos artístico, es propiedad del Estado. La Secretaría de Educación Pública, a través de los Institutos de Antropología e Historia y de Bellas Artes, agrupa la mayoría de los museos y casas de la cultura. Otros organismos oficiales como la Comisión Federal de Electricidad, o independientes como la Universidad Nacional Autónoma de México, y algunos grupos privados (industriales y bancarios) también promueven museos y actividades relativas a ellos.

De este modo, la realización de proyectos nuevos o adaptaciones importantes toman características diferentes de acuerdo a los lineamientos de los diferentes organismos promotores.

Podemos decir, sin embargo, que la característica del periodo comprendido desde 1972 a la fecha es el deseo de las instituciones que manejan museos de descentralizar sus instalaciones museográficas. La meta común es la creación de museos a distintos niveles, especialmente en el interior del país, buscando una expansión real, una distribución más coherente con las necesidades regionales y locales y, en lo posible, tratando de hacer retornar las colecciones a sus lugares de origen. Tanto las piezas arqueológicas como las obras de arte son devueltas, a través de los museos regionales, a su propia área. Existe asimismo la tendencia a utilizar los edificios considerados como monumentos históricos o de valor artístico para la realización de museos, realzando de esta manera su valor como parte del patrimonio cultural.

Creemos que, además de los logros materiales, exposiciones, museos, adaptaciones, etc., en estos últimos años se ha cimentado la idea en los diferentes organismos —gubernamentales o privados— de la importancia de los museos como vehículo de comunicación, preservación y difusión de la cultura.

1
MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA. México. Fragmento restante (58 cm por 70 cm), 726 D.C. según la inscripción jeroglífica, del dintel 26 proveniente de Yaxchilán, Chiapas. Durante el periodo clásico maya, los escultores de Yaxchilán lograron un ritmo y una maestría inigualables en el arte del bajorrelieve. Representa dos arciprestes, uno de los cuales sostiene una cabeza de jaguar como ofrenda votiva.

Instituto Nacional de Bellas Artes

El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) ha venido realizando, conjuntamente con los gobiernos estatales, la construcción y acondicionamiento de los locales que albergan las colecciones y no sólo ha tomado en cuenta el acervo artístico, sino también ha pretendido dar un marco estético y funcionalmente adecuado a la importancia de sus objetivos como centros de cultura.

Al planear, adaptar o construir estos museos fuera de la ciudad de México, el INBA ha querido dar la importancia que merecen, tanto a las ciudades en donde se encuentran ubicados, como a los artistas del interior; de esta manera se les brinda la posibilidad de concentrar su obra, ya sea para exposición o para investigación, en sus lugares de origen. El proyecto llamado "Museo Nacional de Artes Plásticas" no es, pues, un edificio en una metrópoli sino una serie de museos diseminados por todo el país, con el afán de crear centros culturales activos y dinámicos que permitan un mayor contacto de los mexicanos con el arte y los artistas, sus creadores.

Para ello, el INBA ha recurrido a edificios con valor histórico, estético o cultural como en el caso del Museo Rufino Tamayo, en la ciudad de Oaxaca, que cuenta con una valiosa colección de piezas prehispánicas donadas por el pintor Rufino Tamayo a su ciudad natal. La casa, bello ejemplo de arquitectura del siglo XIX, fue adquirida por el artista oaxaqueño quien dirigió personal-

mente el planeamiento y montaje de su importante colección de obras aztecas, mayas, olmecas y zapotecas. El color sutil y sugestivo que enmarca y realza los objetos artísticamente expuestos nos hace pensar de inmediato en el estilo del pintor. La arquitectura se enlaza con la exposición agrupada por culturas, cuya secuencia se sigue a través de las pequeñas salas que desembocan en el patio central, característico de la arquitectura colonial mexicana.

Este pequeño museo, de unos trescientos cincuenta metros cuadrados, goza de gran popularidad, siendo muy visitado tanto por la población local como por la gran cantidad de turistas que viajan a la ciudad de Oaxaca. La presentación de las piezas no pretende en ningún momento tener un enfoque didáctico. Como hemos dicho, los objetos se encuentran expuestos de forma que sobresalgan al máximo. La combinación de colores, así como la textura rugosa de las paredes utilizadas como fondo, realzan la belleza de la colección (FIG. 4).

Otro ejemplo de la utilización de inmuebles artísticos e históricos que lleva a cabo el INBA lo constituye el Museo de Aguascalientes. Este museo ocupa la antigua Escuela Normal del Estado de esta pequeña ciudad que actualmente cuenta con más de trescientos mil habitantes. Forma parte fundamental del conjunto arquitectónico llamado San Antonio que es un proyecto de restauración llevado a cabo en forma conjunta entre el gobierno del estado y el INBA, con el fin de preservar la obra del más famoso de los arquitectos que habían participado originariamente en su construcción.

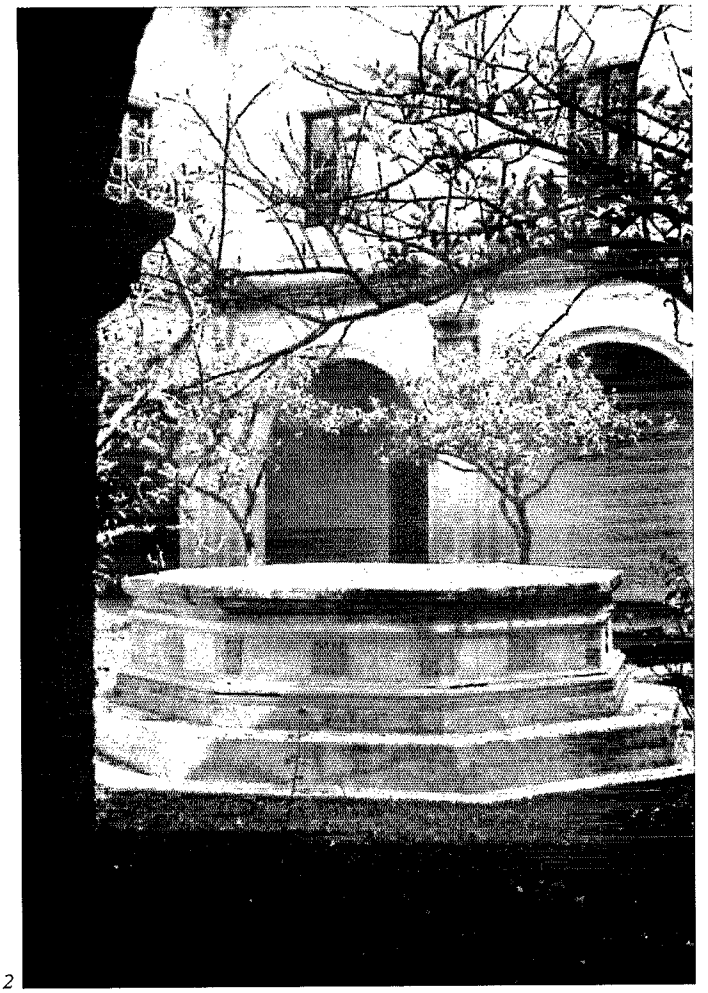
La idea de la creación del museo fue madurando como resultado de la necesidad de difundir la cultura regional a sus habitantes. La historia del edificio, que albergó y formó varias generaciones de maestros, está ligada con la historia de la ciudad, ofreciendo un marco adecuado para la instalación de este museo.

Las condiciones de conservación del inmueble permitieron llevar a cabo el proyecto de adaptación, que consistió fundamentalmente en la supresión de elementos agregados, la construcción de jardines y el acondicionamiento de las áreas de exposición. Se le dotó asimismo de áreas de servicios para el público y de administración, que se reagruparon en el frente del edificio, dejando libre la zona de exposición. La biblioteca se encuentra también en este sector.

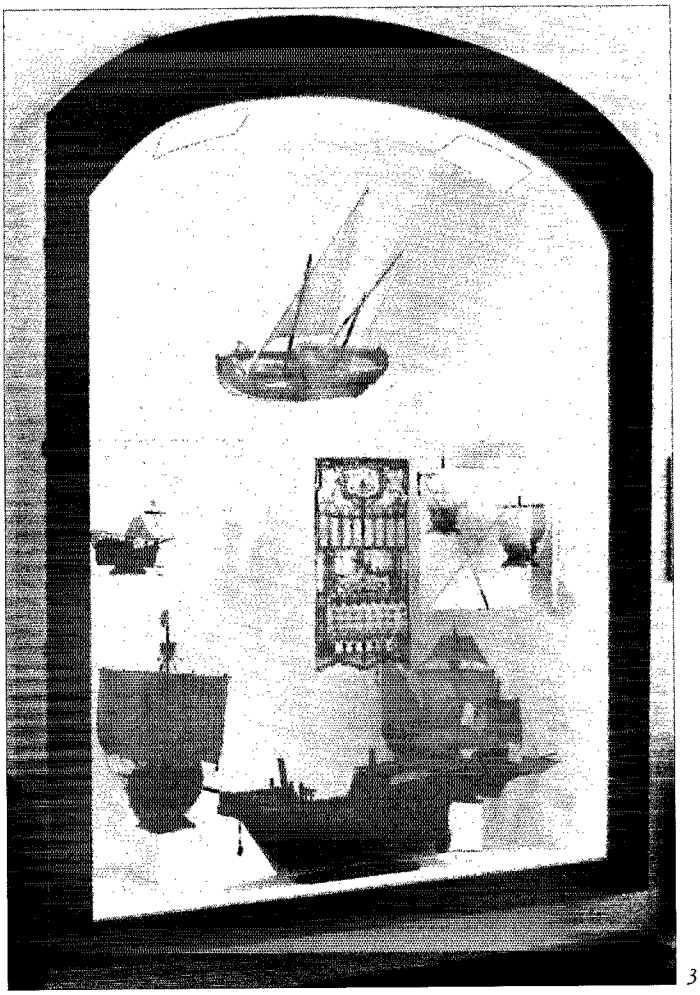
Basándose en el hecho de que el edificio es un ejemplo de primer orden del estilo neoclásico en México, y que forma parte del patrimonio cultural de la ciudad, se decidió dotarlo de una colección de la misma importancia. Para ello, se concentró en él la obra de algunos de los mejores y más conocidos pintores de Aguascalientes, tales como Saturnino Herrán y José Guadalupe Posadas, creándose el más rico acervo especializado de pintura de artistas locales del INBA. La biblioteca también está orientada hacia este objetivo. Otra sección del museo presenta la historia de la ciudad por medio de pinturas de paisajes y costumbres locales.

El Museo Goitia, localizado en Zacatecas, en el estado de este nombre, es un ejemplo del programa de construcción o adaptación de museos directamente relacionados con la política de reubicación de las colecciones nacionales del INBA. El inmueble, antes Casa del Pueblo, fue donado a la ciudad hace unos años, pero fue en 1978 que se abrió al público como museo, con la obra del pintor zacatecano Francisco Goitia. Las modificaciones que se le hicieron consistieron, por un lado, en la creación de espacios adecuados para exhibir el acervo del museo, creando circulaciones que induzcan al visitante a seguir un recorrido, y por otro, en la dotación de áreas de almacenaje, de servicios administrativos y de servicios para el público. Esta zona de servicios comprende una biblioteca especializada en el arte regional y en la vida y obra de los artistas cuyas muestras se concentran aquí.

Como en el caso de Saturnino Herrán y José Guadalupe Posada en Aguascalientes, y de Joaquín Clausell en Campeche, se trajeron a este museo gran cantidad de cuadros del pintor Goitia, con la idea de crear un centro de investigación, al mismo tiempo que un taller para los jóvenes de la región. La colección Goitia se trasladó del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, donde sólo quedaron las obras más representativas del autor. Las obras de otros zacatecanos destacados han sido incorporadas al museo recientemente, enriqueciendo así sus colecciones.



2



3

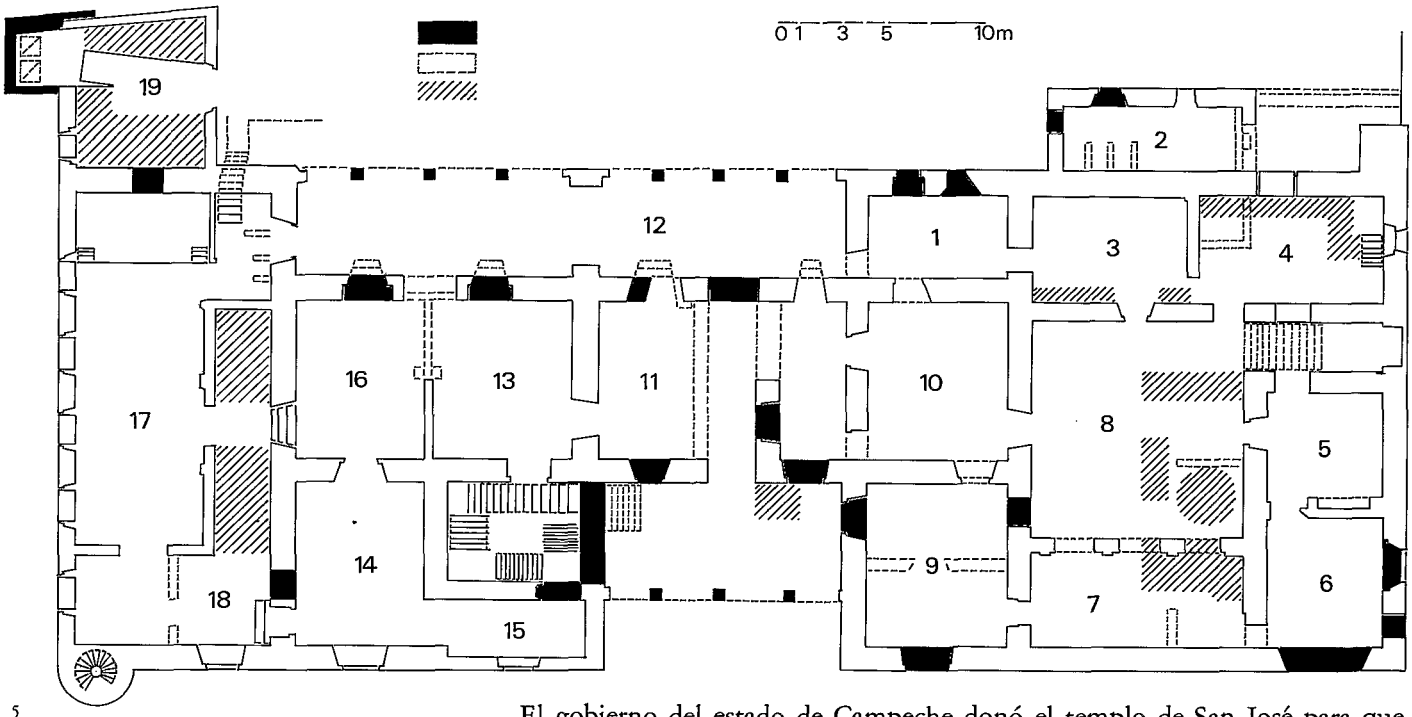


4

2
MUSEO DEL VIRREINATO. Tepotzotlán.

3
MUSEO DEL VIRREINATO. Tepotzotlán. Vitrina que ilustra el comercio entre América y Asia, y entre Europa y África.

4
MUSEO RUFINO TAMAYO. Oaxaca. En su totalidad, este pequeño museo de arqueología es obra de un particular. El gran pintor contemporáneo Tamayo, nacido en Oaxaca en 1899, reunió las colecciones que en él se exponen, transformó su casa en museo, diseñó y realizó la presentación y luego lo donó a su ciudad natal.



5
MUSEO REGIONAL DE CUAUHNÁHUAC. Cuernavaca. El monumento es al mismo tiempo museo y objeto de museo. En efecto, el Palacio de Cortés que alberga las colecciones está construido sobre los vestigios de una pirámide prehispánica. En la planta baja se han puesto de relieve, *in situ*, algunos elementos arqueológicos encontrados (color gris en el plano). 1. Sala de la dominación mexicana; 2. Oficinas; 3. Sala Tlanuica; 4. Sala del Tepozteco; 5. Sala de la caída de Xochicalco; 6. Sala de Xochicalco; 7. Sala del clásico; 8. Patio; 9. Sala del preclásico; 10. Sala de introducción; 11. Vestíbulo; 12. Galerías; 13. Sala de la conquista; 14. Exposiciones temporales; 15. Anexo de exposiciones temporales; 16. Sala de etapas constructivas del Palacio; 17. Auditorio; 18. Vestíbulo del auditorio; 19. Sala de textiles.

El gobierno del estado de Campeche donó el templo de San José para que fuera habilitado como museo de arte. Se trata de una iglesia del siglo XVIII que fue utilizada como biblioteca escolar durante algún tiempo. Al ser cedida al INBA, fue restaurada por este organismo y destinada a exhibir la obra de Joaquín Clausell, pintor impresionista campechano.

De la ornamentación original, sólo se conservaron unos frescos que fueron limpiados y consolidados. Su planta permaneció sin alteraciones. El carácter del edificio, su disposición en planta, las naves y, sobre todo, su gran altura, constituyeron un reto para el diseño del proyecto museográfico. Otro problema grave: el clima de Campeche. Situada en la costa del golfo de México, esta zona es en extremo húmeda y caliente durante todo el año. Dados los recursos económicos limitados, no se podía pensar en una climatización general del inmueble por lo que se buscó una solución en la propia museografía. Para ello se ideó un tipo de vitrina/mampara que, adosada a la superficie que originalmente cubrían los altares laterales, permitía por un lado, una armonía general, y por otro, la inclusión del sistema de microclimatización localizado en las áreas que contenían los cuadros. Estas vitrinas tienen también su propia iluminación integrada. En este museo se conjugan tanto el rescate del inmueble como la concentración de las colecciones en su lugar de origen y la exposición de obras histórico–artísticas locales.

El Instituto Nacional de Antropología e Historia

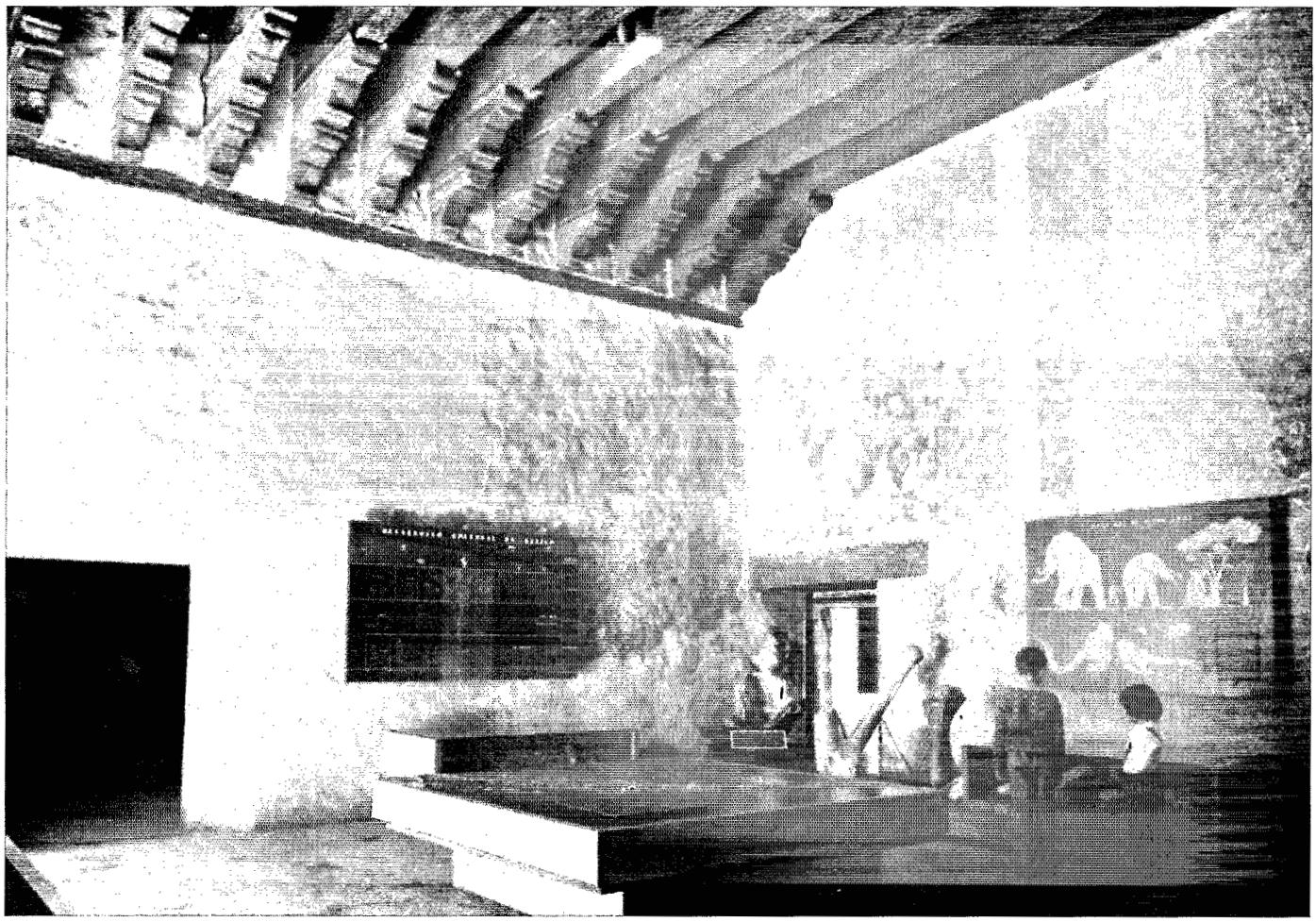
El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) tiene la característica de agrupar no sólo el patrimonio cultural prehispánico y colonial, sino de contar con especialistas —antropólogos, historiadores, arquitectos, restauradores, conservadores, museógrafos y técnicos— que pueden desarrollar globalmente el planeamiento de museos en equipos de trabajo multidisciplinarios. Desde los primeros planteamientos científicos hasta el diseño museográfico, la totalidad de las operaciones se lleva a cabo dentro de la misma institución, lo cual da unidad a los proyectos museológicos.

La utilización de edificios históricos ha sido parte fundamental de la política nacional seguida por el INAH en materia de museos, buscando vincular la conservación del monumento en sí mismo, su mejor valorización por parte de la comunidad y su estrecha relación con las colecciones en él exhibidas. De ahí que el Instituto prefiriera utilizar el patrimonio arquitectónico, con todos los problemas técnicos inherentes, a la construccción de edificios nuevos.

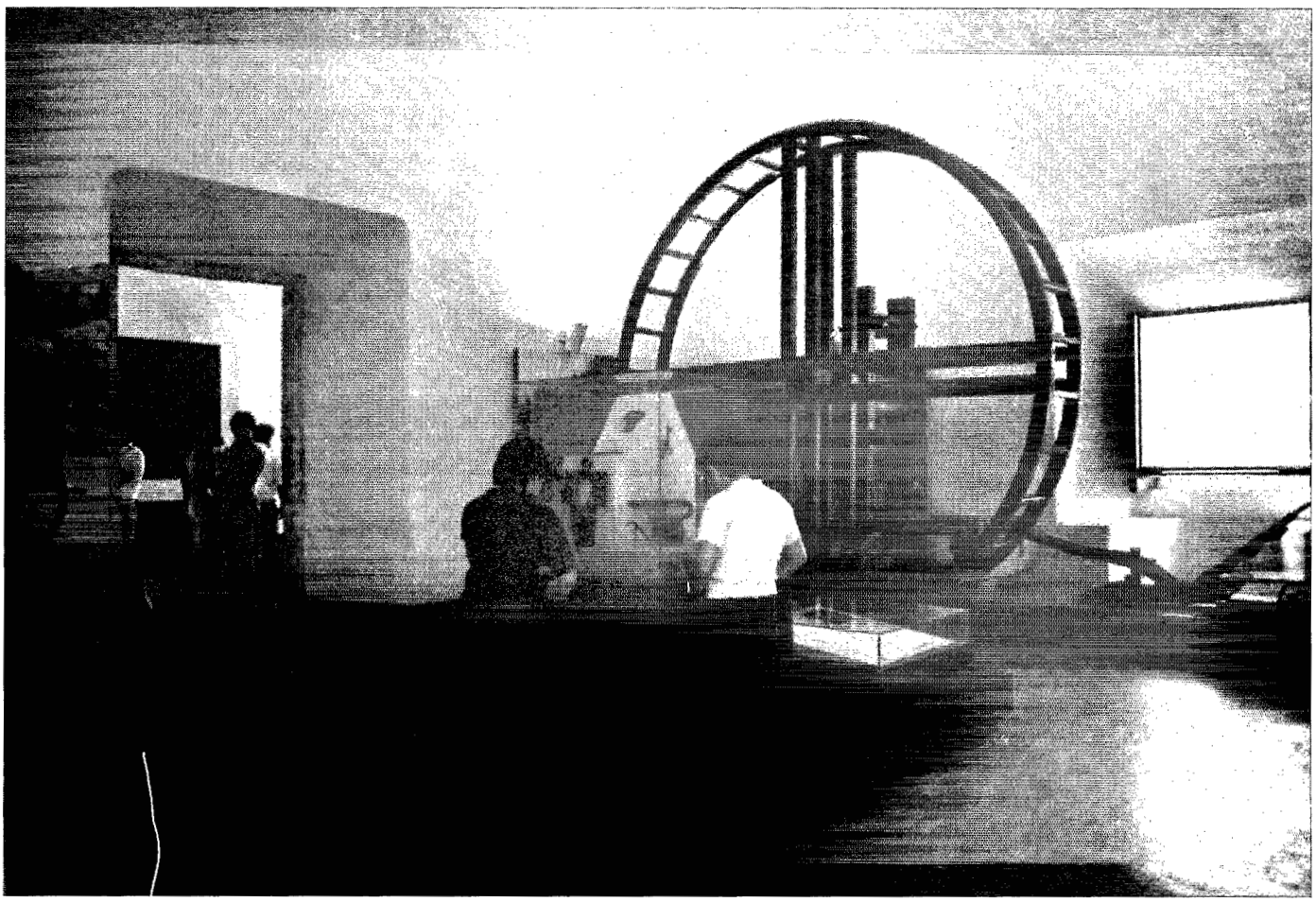
Los museos regionales abiertos al público a partir de 1972 son muy diferentes entre sí. Debido al enfoque local que se ha querido darles, con el fin de

6
MUSEO REGIONAL DE CUAUHNÁHUAC. Cuernavaca. Una sala de exposición: vitrinas bajas, discretas, bajo los altos techos de vigas magníficas entre las cuales se disimula la iluminación. La instalación museográfica puso en evidencia la severa arquitectura de la sala y los objetos expuestos.

7
MUSEO REGIONAL DE CUAUHNÁHUAC. Cuernavaca. Una sala de etnografía.



6

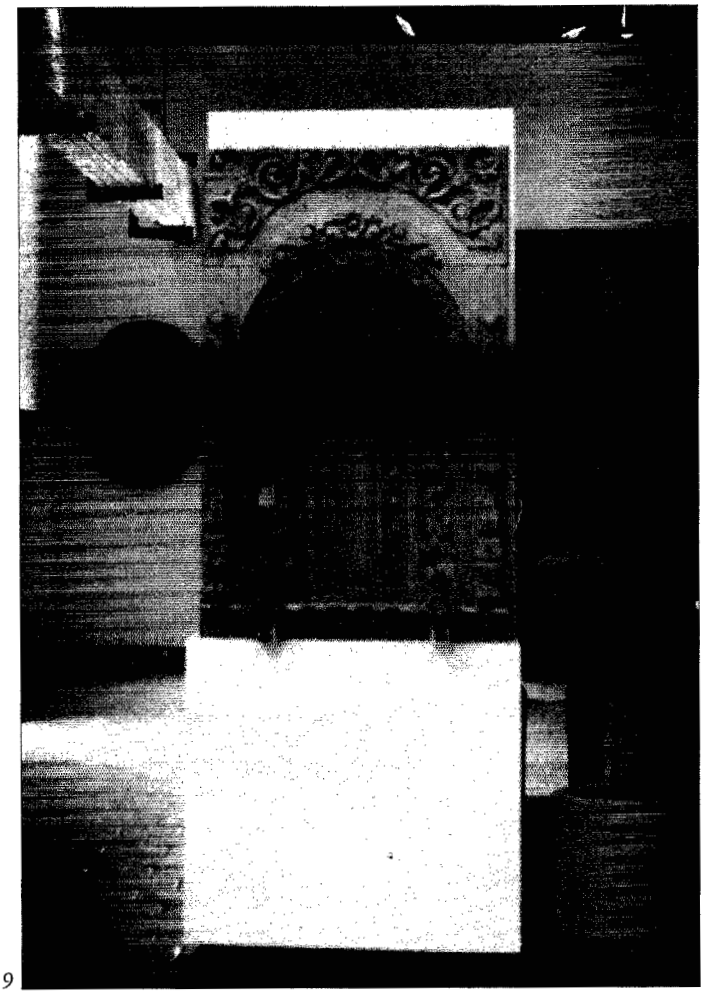


7



8
MUSEO REGIONAL DE PUEBLA. Un ejemplo de lo que los museólogos mexicanos denominan museología global. En este caso, etnología, historia y tecnología convergen para mostrar la evolución sin hiato de tres culturas paralelas (urbana, rural y serrana) de las poblaciones del estado de Puebla. El arreglo material está a la altura de esta ambiciosa concepción del museo. Los tabiques, los paneles explicativos, los zócalos de las vitrinas suspendidos a los techos son móviles y permiten modificar a discreción la disposición de las vitrinas en las salas, y las salas en el museo.

9
MUSEO REGIONAL DE MONTERREY. Una de las ocho salas de este museo instalado en el antiguo palacio episcopal. Está consagrada al mobiliario, a las obras pictóricas y a elementos del decorado diario de la época colonial.



9

dotarlos de una visión integral del lugar en donde se encuentran, toman características diferentes. Asimismo, los contextos en donde se ubican señalan diferencias entre unos y otros. Sin embargo, se puede decir que el INAH ha visto en los museos por él creados una forma de comunicar tanto el resultado de algunas de las investigaciones de sus especialistas, como el respeto por el patrimonio cultural.

A partir de 1978, con el Museo Regional de Oaxaca se inicia un programa que incluye la restauración y adaptación de edificios históricos, lo que ha dado como resultado la apertura al público de museos en todo el país. Algunos con más posibilidades que otros, todos ellos constituyen un esfuerzo por descentralizar colecciones hasta ahora concentradas en la ciudad de México.

Siguiendo los lineamientos generales del INAH en cuanto al uso y revaloración de los monumentos históricos bajo su protección, el Palacio de Cortés fue convertido en museo cuando el gobierno del estado lo cedió al Instituto. Situado en la plaza principal de la ciudad de Cuernavaca, siempre había constituido, junto con la catedral, parte esencial de la vida y de la fisonomía urbana de esta población. Es por esta razón, como así también para preservar al máximo el edificio y los frescos pintados por Diego Rivera en la galería, que se aprobó la instalación del Museo Regional de Cuauhnáhuac en este importante ejemplo de la arquitectura civil dél siglo XVI.

Al comenzar los estudios para la restauración del inmueble, se encontraron restos prehispánicos de una pirámide que fuera utilizada como basamento del edificio español. Semejante hallazgo causó un problema de decisión ya que, por un lado, se aconsejaba cubrir las excavaciones por razones de consolidación de la construcción y, por otro, se veía la posibilidad de integrar estos importantes vestigios de la vida del edificio a la museografía. Se optó por lo segundo, dando al museo un sello muy particular y de gran interés para el público. Al recorrer las salas de la planta baja, hay lugares en donde se respetaron las excavaciones de los arqueólogos, lo cual permite ver distintas etapas de la vida de este palacio (FIG. 5). Así, en el pórtico, debidamente protegido, se encuentra un sepulcro de la época de la colonia. Otros hallazgos que se dejaron visibles, como parte integral de la museografía, corresponden a los talleres textiles. De esta manera el edificio se convierte no sólo en un mero marco, sino en una parte de la exposición. El diseño del mobiliario museográfico y de la instalación eléctrica se basa totalmente en el respeto del edificio. Las vitrinas, sencillas y livianas, no pretenden competir con las texturas de los muros ni con el espacio. La iluminación intenta realzar la belleza tanto del ambiente general como de las piezas que se exhiben. (FIG. 6). Las salas permanentes albergan colecciones prehispánicas de la cultura regional, históricas y etnográficas, que abarcan un lapso de diez mil años y que muestran los cambios socioculturales habidos en la región (FIG 7). En el mismo edificio se encuentra ubicado el Centro Regional, donde se concentran los especialistas científicos que realizan trabajos en la zona.

Esta obra civil desempeña un nuevo papel dentro de la vida de Cuernavaca; sin dejar de ser el punto de referencia local que siempre había sido, se aprovechó su inserción en el medio urbano para hacer de ella un centro cultural que comunica, tanto a los visitantes locales como a los extranjeros, la historia de la región.

Un ejemplo de concepción museológica integrada

El Museo Regional de Puebla-Tlaxcala es un ejemplo de una concepción museológica integral. Al iniciarse el proyecto de remodelación del Centro Regional en 1976, se buscó una solución que diera unidad a todos los elementos que contituyen la presentación y que expresara en forma moderna y dinámica los conceptos históricos y antropológicos deseados. El edificio, ubicado en una zona de gran importancia histórica, fue construido para museo de artesanía hace varios años. Sin embargo, al hacer el análisis de las nuevas características museológicas, se vio la necesidad de hacer una modificación total del inmueble. Afortunadamente, al no ser un edificio histórico, se contó con la libertad necesaria para hacer los cambios pertinentes.

La exposición empieza con información acerca de la ecología de la zona. Se pueden ver tanto muestras de la flora del estado de Puebla, como de la fauna que abunda en esta región. La idea es hacer que el público entienda el medio ecológico que dio origen a muchas de las expresiones culturales que verá a través de las salas de exposición. El visitante recorre la historia de Puebla desde la prehistoria. Los objetos no son presentados como obras de arte o piezas únicas, sino como parte de la evolución cultural de una región. Así, las diferentes unidades presentan tanto los aspectos de tecnología, como los de organización social, arte y religión. La idea fue de permitir que el visitante adquiriera una visión global del desarrollo cultural o que el estudiante pudiera seguir la evolución, por ejemplo, de la tecnología o de la organización social, desde la prehistoria hasta el periodo postclásico, en donde se muestra la conquista por medio de réplicas, códices y otros documentos alusivos a este momento crucial de la historia de México.

El proyecto museológico está pensado para dar al público una idea de la continuidad de la historia, de ahí que no haya divisiones drásticas que señalen el fin de una época y el principio de otra. Se demuestra el enlace entre lo prehispánico y la colonia, ya sea mediante piezas indígenas realizadas en el momento del contacto, como con testimonios gráficos españoles de esta época. De la misma manera se pasa de la historia a la etnografía, planteando en forma de exposición la existencia de tres tipos de cultura que viven paralelamente en la región poblana: la urbana, la serrana y la campesina.

Para poder cumplir con los requerimientos de presentación, se diseñó un sistema modular que abarca, por un lado, el techo, de donde cuelgan los artefactos eléctricos y los paneles de exhibición que contienen la información gráfica, y por otro, las enormes plataformas de rejilla de hierro que sostienen las vitrinas y que son de tres tamaños diferentes según la vitrina que corresponda. El sistema es, de hecho, un gran mecano, y permite modificar la museografía por secciones o en su totalidad con gran facilidad, haciendo posible a su vez la integración de nuevos hallazgos arqueológicos. Este museo tiene, pues, la característica de poder ser transformado cuantas veces sea necesario, lo cual le otorga un gran potencial dinámico (FIG. 8).

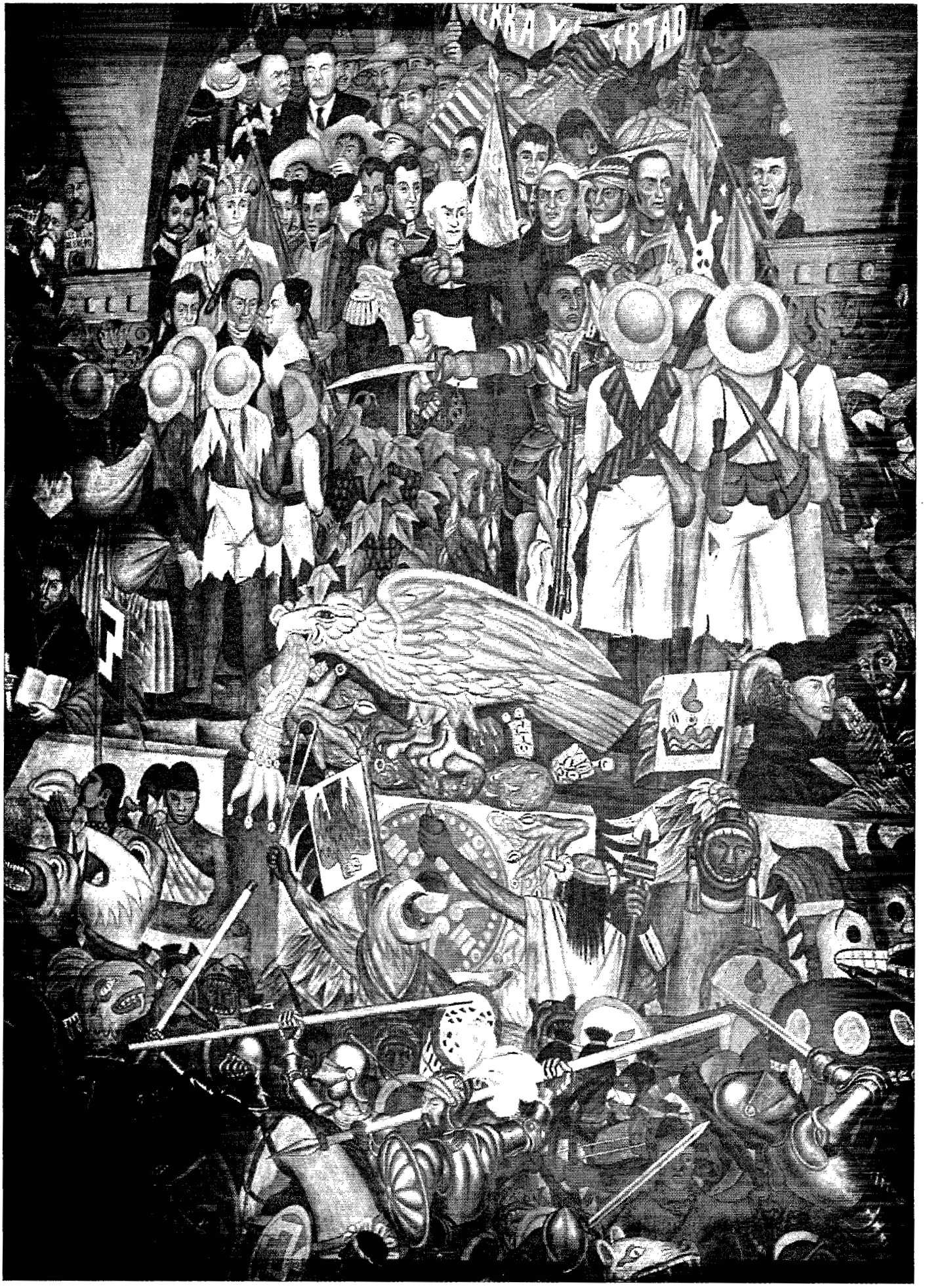
El museo cuenta con una sala de exposiciones temporarias y con un auditorio que presta también servicio al Centro Regional, localizado en otra zona del mismo edificio. Éste, como en casos similares dentro del INAH, agrupa a los especialistas que trabajan en esta región.

10
PALACIO NACIONAL, México. Detalle de un fresco de Diego Rivera (450 metros cuadrados) pintado entre 1929 y 1945, describiendo la historia de México. El palacio, construido por Cortés en 1523, fue erigido en el sitio que ocupaba el Nuevo Palacio de Moctezuma Xocoyotzin. Actualmente sede del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos.

El Museo Regional de Monterrey

El Museo Regional de Monterrey está ubicado en el palacio episcopal que es un edificio construido en 1878 y que desde entonces ha permanecido vinculado a la historia de la ciudad de Monterrey. Situado en un lugar que la domina, ha constituido para los habitantes de este centro industrial un paseo favorito, tanto por la belleza natural del área como por el carácter del inmueble, uno de los pocos de arquitectura colonial en este zona. Varias veces restaurado, en 1977 se terminaron los últimos trabajos, llevados a cabo por el INAH, y su reestructuración museológica. Su pasado, lleno de hechos históricos —desde su fundación misma hasta sucesos más recientes en la época del México independiente—, hizo que se lo dedicara a museo de historia y arqueología. Recientemente, en 1979, los trabajos culminaron con la apertura de ocho salas que, junto con el patio central, elemento característico en este tipo de arquitectura colonial, dan un total de seiscientos metros cuadrados de áreas de exposición en donde se pueden ver muebles, pintura colonial y del siglo XIX, armas, documentos y objetos testimonio de la historia neoleonesa (FIG. 9).

En el proyecto museológico llevado a cabo por el INAH con la participación del gobierno del estado, se trató de respetar al máximo el edificio. Así, para evitar la degradación de las paredes, el mobiliario museológico no se apoya directamente en ellas sino en un zócalo inferior. Siguiendo la tendencia actual de descentralización, se alentó al máximo al personal del museo para que llevara a cabo el proyecto, la elaboración y el montaje de las áreas de exposición.





11
Demostración de física en el Centro Cultural Alfa, ante un auditorio infantil. Todos los años, 120 000 escolares vienen aquí para iniciarse en el conocimiento de la ciencia y de la técnica.

Para terminar con el breve análisis de los museos más representativos del INAH en los últimos años, debemos mencionar el Museo Regional de Guadalajara. No entraremos en detalles ya que ha sido descrito en un artículo anterior de *Museum*[1], pero es un ejemplo de primera importancia dentro del programa nacional de museos al que el INAH dedica permanentemente sus mejores esfuerzos y la experiencia de todo un equipo multidisciplinario de especialistas.

Museos privados de Monterrey

Un hecho importante en la última década es el advenimiento de varios museos auspiciados por particulares, principalmente por grupos industriales. Esta tendencia es nueva ya que, como dijimos, la mayoría de los museos pertenecen al Estado.

Monterrey, segunda ciudad industrial de México, ha desarrollado de 1977 a la fecha un movimiento cultural extraordinario que se ha expresado, entre otras formas, en la construcción de museos y de salas de exposición. Importantes muestras de arte han sido presentadas a la comunidad neoleonesa, siguiendo los programas establecidos para introducir al público en general y a los niños y jóvenes en particular, al arte, a la ciencia y a la tecnología.

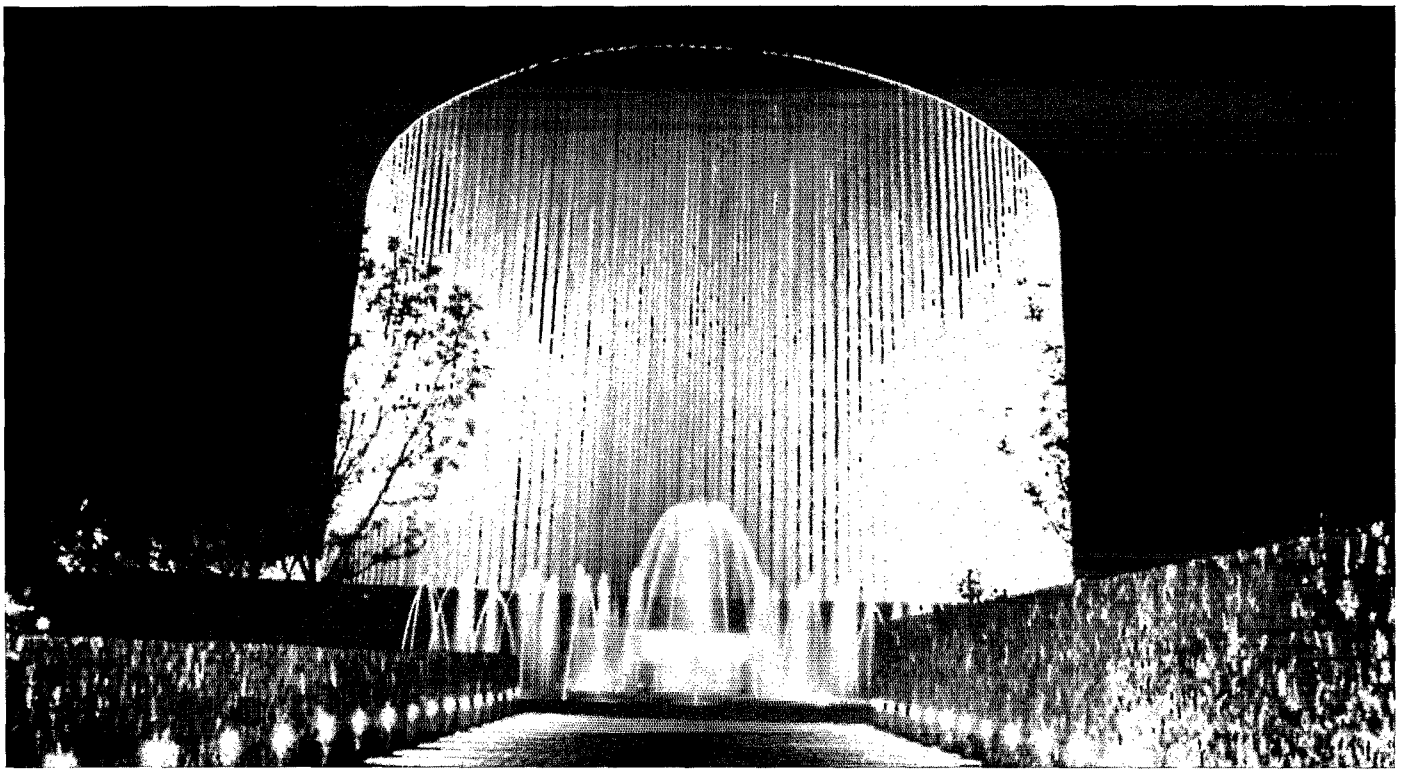
Museo de Arte de Monterrey. El Museo de Arte de Monterrey, al utilizar la construcción original de una fábrica de cerveza, es el primero en su género. Marca así una pauta para el uso futuro de otras instalaciones industriales para museos. Situado en la zona urbana, puede llegar a aprovechar su ubicación para establecer un estrecho contacto con los trabajadores de la actual fábrica de cerveza que se encuentra cerca.

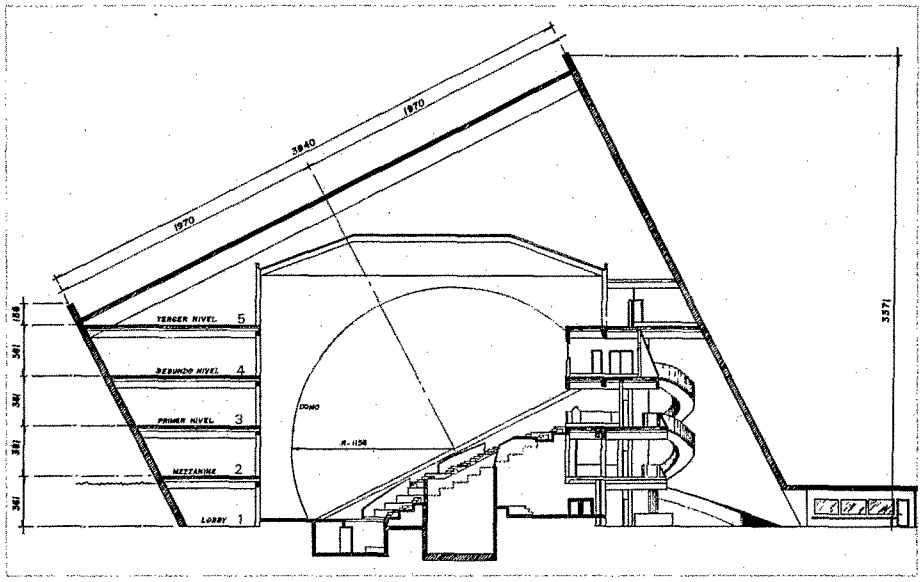
Las características del edificio fueron respetadas. Sus paredes de ladrillo y los pisos de madera y ladrillo han quedado intactos; sus techos altos con las tuberías visibles, utilizadas como conductos de cables y de aire acondicionado, son parte del carácter de la construcción. Asimismo, dos hermosas ollas de cobre de seis metros de diámetro utilizadas originalmente en el proceso de elaboración de la cerveza, ahora constituyen el atractivo principal del vestíbulo. Con su escalera de hierro, pasamanos de latón y rodeado de ventanales que conservan el sabor del edificio construido a fines del siglo XIX (FIG. *17*), es un museo de arte cuyo objetivo es dar a la comunidad la oportunidad de entrar en contacto con los grandes artistas nacionales e internacionales. En 1980 se contará con un auditorio para trescientas personas que permitirá complementar con audiciones, conciertos y otros espectáculos las exposiciones presentadas; también se llevará a cabo la construcción del área de almacenaje de las colecciones de numismática mexicana, trajes regionales y pintura, que forman parte del acervo de este museo.

Centro Cultural Alfa. Buscando un marco fuera de la ciudad, rodeado de imponentes montañas al pie de la Sierra Madre oriental, se construyó el Centro Cultural Alfa. El edificio, de arquitectura contemporánea, consiste en un cilindro inclinado de cuarenta metros de altura con su parte superior de aluminio, que reposa a su vez sobre otra estructura también de planta circular, vertical, donde se encuentra uno de los mayores atractivos de este museo: el multiteatro. En esta área, con una capacidad para trescientas personas, se encuentra un planetario totalmente automatizado. Consideramos el Centro Cultural Alfa como un bello ejemplo de arquitectura contemporánea: su silueta, recortándose contra el macizo montañoso que le sirve de fondo, su forma misma, sus proporciones y su acabado le dan un carácter monumental y, al mismo tiempo, lo vinculan al centro industrial donde se encuentra ubicado (FIGS. *12* y *13*).

La tendencia museográfica actual de lograr una mayor participación por parte del visitante se ve ejemplificada en este moderno museo. Las áreas de exposición, que cubren dos mil doscientos metros cuadrados, están compuestas en su mayoría por equipos de demostración de principios físicos, juegos que inician al visitante, sobre todo al niño, en las ciencias y en la técnica. Se puede decir que la característica del Centro Cultural Alfa es la integración de los más

1. Yani Herreman, "Les monuments historiques programmés en tant que musées: México, D.F., Oaxaca, Guadalajara", *Museum*, vol. XXXI, n.º 2, 1979, p. 102–107.





12
CENTRO CULTURAL ALFA. Monterrey. Aspecto futurista del Centro Cultural Alfa.

13
CENTRO CULTURAL ALFA. Monterrey. Sección del edificio: en el centro, el multiteatro y la cúpula del planetario.

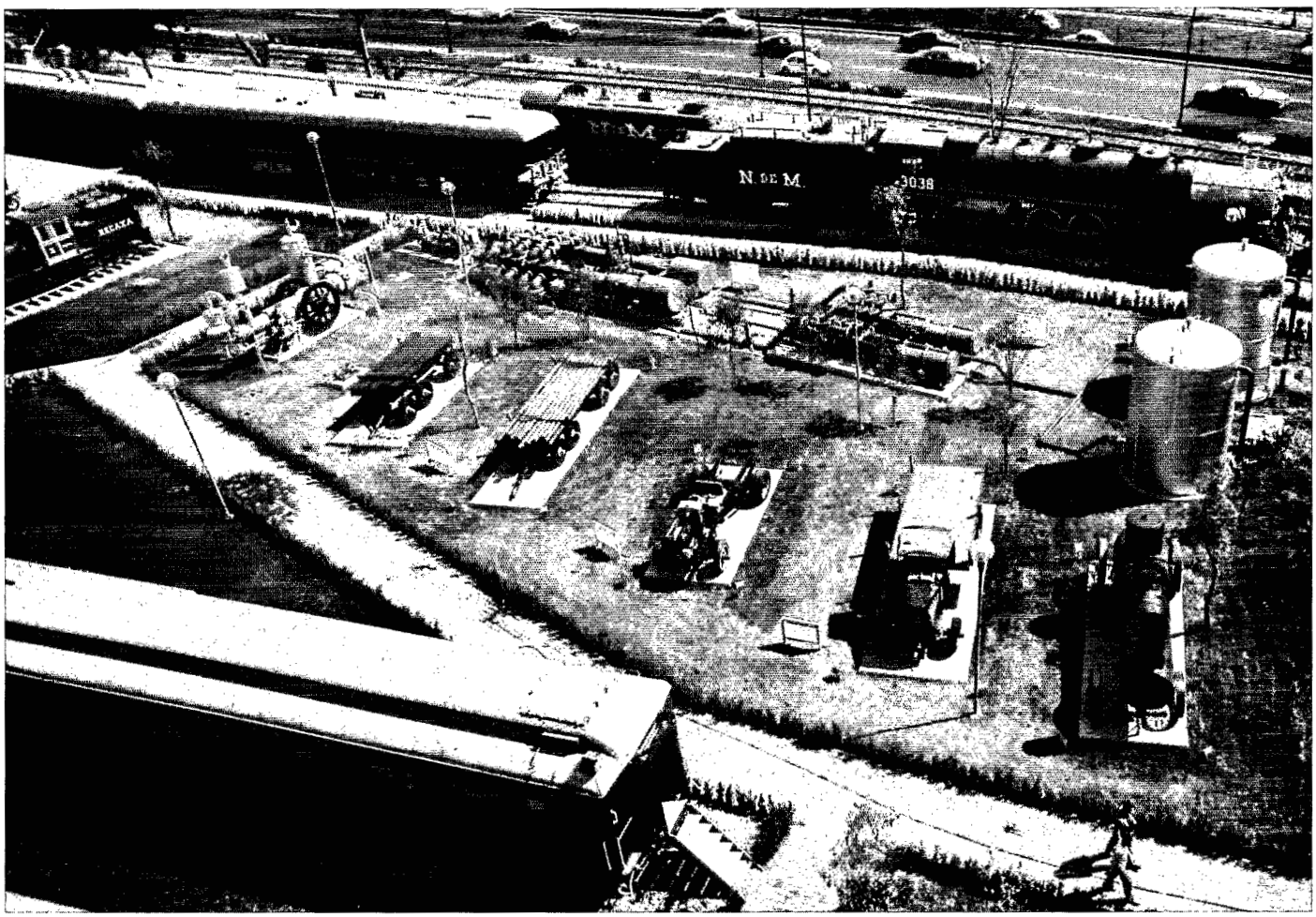
modernos equipos audiovisuales y de múltiples medios de presentación museográfica. Podemos citar como ejemplo las salas "El hombre y la cultura", "La aventura de las ciencias" (ciencias exactas y naturales), o salas de astronomía y física recreativa, en donde se induce la participación del visitante por medio de mecanismos que él mismo pone en funcionamiento (FIG. *11*).

Este museo ejemplifica cómo, por medio de un edificio bien diseñado, de una museografía moderna, dinámica y atractiva, y de programas educativos y promocionales adecuados, se puede lograr una respuesta positiva por parte de la comunidad. A dos años de su inauguración, cuenta con un promedio de asistencia de 180 000 adultos y 120 000 escolares por año. Al dotar a estos últimos de transporte gratuito desde la ciudad, se elimina el problema que plantea su ubicación alejada.

Galería de Promoción de las Artes. La Galería de Promoción de las Artes, A.C., fue creada en 1977, en la ciudad de Monterrey. En una superficie de mil doscientos metros cuadrados, desarrolla sus programas de promoción del arte contemporáneo y difusión del arte de distintas épocas, para el público de una



14



15

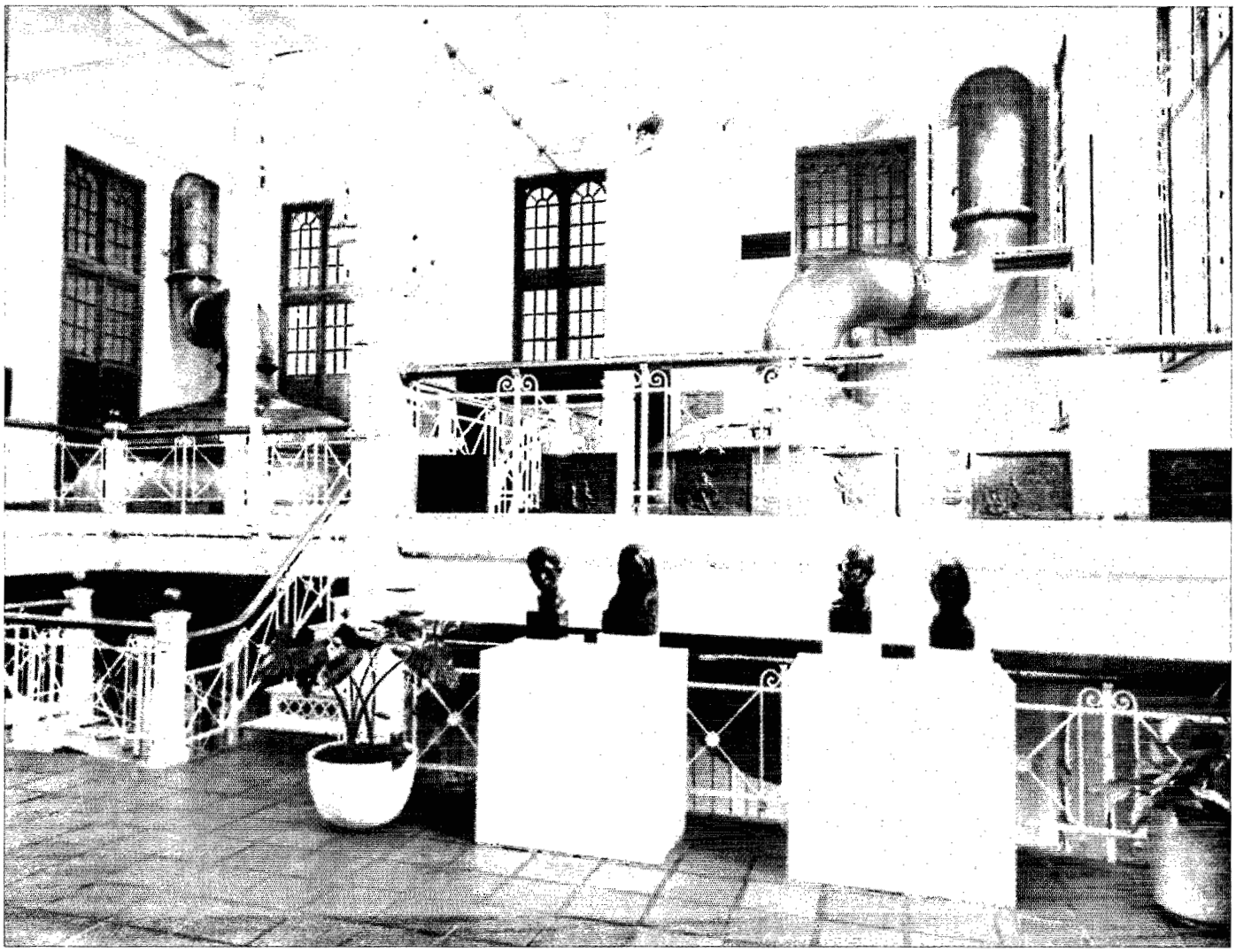
14
Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad. Un gran juego para aprender los misterios de la tracción eléctrica y las maravillas de los transportes ferroviarios.

15
Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad. En los jardines del museo, los juguetes de ayer y de hoy, pero aquí de tamaño natural.

16
Restauración de un objeto arqueológico. Se trata en este caso del taller que se estableció en el lugar de las excavaciones del Templo Mayor. En los nuevos museos que instala el INAH existe siempre un centro de investigaciones a disposición de los restauradores y de los demás especialistas: museólogos, arqueólogos, historiadores, etc., que trabajan en la región.



16



17

17
Museo de Arte de Monterrey. La utilización del patrimonio industrial. Vestíbulo de entrada del Museo de Arte de Monterrey, instalado en una cervecería del siglo XIX.

ciudad básicamente industrial. Además de exhibir, mediante exposiciones temporales, el patrimonio artístico del Grupo Industrial Alfa —al cual pertenece— realiza, en cooperación con organismos oficiales y privados, muestras de arte, tanto nacional como extranjero.

Del museo-biblioteca al museo tecnológico de la electricidad

El Museo Biblioteca Pape, llamado así en honor de sus fundadores, se encuentra en la población de Monclova (estado de Coahuila) que cuenta con 350 000 habitantes, la mayoría de los cuales trabaja en la importante planta siderúrgica allí instalada. Inaugurado en 1977, este museo-biblioteca responde a la necesidad de animar culturalmente a una comunidad eminentemente industrial y alejada de la capital. Su propósito principal ha sido motivar la creatividad y sensibilizar a los habitantes de esta pequeña ciudad por medio de exposiciones, concursos de arte y otras actividades que lleva a cabo en su local construido especialmente para ello.

De sus cuatro niveles, uno está dedicado a sala de exposiciones temporarias y dos a biblioteca de estantería abierta. La colección de numismática, parte importante del acervo del museo, se encuentra en exposición permanente. Este museo ejemplifica el papel actual que los museos tienen como verdaderos centros culturales. Ofrece al visitante la posibilidad, a través de sus exposiciones temporarias, de apreciar los movimientos artísticos nacionales e internacionales más destacados, y se ha convertido en un lugar de activa promoción cultural.

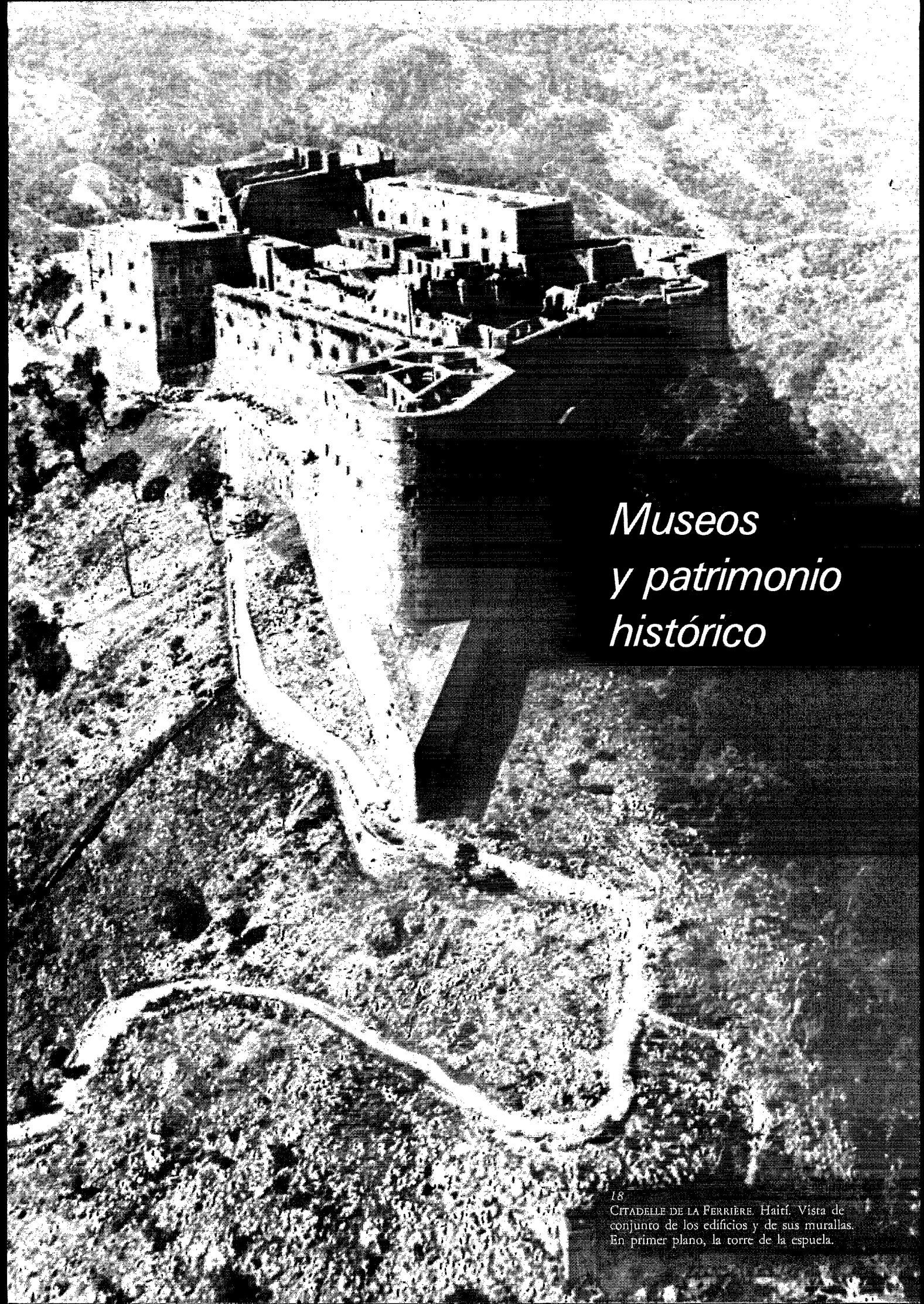
El Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad, creado en 1970, fue remodelado en 1974 con una museografía basada en equipos de experimentación. Los fenómenos de electromagnetismo, electrostática, de corrientes eléctricas y de magnetismo se explican por medio de una presentación especialmente diseñada para escolares. Las áreas de exhibición tienen el objetivo de desarrollar el aprendizaje intuitivo de los conceptos científicos por parte de los niños (FIG. *14*).

Otra área importante de este museo es la sección dedicada al transporte (FIG. *15*) donde se encuentran ejemplos de diferentes sistemas de motores de combustión interna, así como modelos que muestran los orígenes, desarrollo y metas de la tecnología aplicada al transporte.

En relación con esta área, se presenta un tema de gran importancia actual: la utilización de la energía. Aquí se explica cómo se genera la electricidad, su transmisión y su distribución. Se ha ideado para ello, con el fin de hacer la explicación más clara y accesible para el público, una serie de equipos accionados por los visitantes, quienes por medio de la fuerza que imprimen al dispositivo producen la energía eléctrica necesaria para encender una serie de lámparas incandescentes. Además de mostrar el principio de la electricidad, se trata de establecer una relación más directa entre el visitante y la forma de producción de la energía, en este caso, eléctrica, con el fin de crear un sentido de conciencia y de responsabilidad en su empleo. Se complementa esta unidad con una exposición al aire libre, que el visitante recorre, encontrando a su paso maquetas de plantas termoeléctricas, hidroeléctricas, nucleares y geotérmicas, así como objetos originales utilizados en la industria de la electricidad. Sin una circulación rígida, el público puede leer las explicaciones al pie de los elementos o sentarse a descansar en bancos previstos para ello en el itinerario.

En dos áreas de características diferentes se trata el tema del petróleo y, al igual que en el caso de la electricidad, se ha consagrado una parte del jardín para exhibir máquinas de perforación y extracción, utilizadas desde principios de siglo hasta la fecha en México. Luego, el visitante pasa al interior del edificio principal donde se presentan equipos de producción actuales, sistemas, mecanismos, diagramas y explicaciones que ponen al público en contacto con el petróleo y su significado amplio.

Siendo México un país en desarrollo, este museo hace hincapié en la comprensión del avance tecnológico y científico, en la obtención de distintos tipos de energía y en el empleo racional y adecuado de ella (FIG. *16*).



Museos y patrimonio histórico

18
CITADELLE DE LA FERRIÈRE. Haití. Vista de conjunto de los edificios y de sus murallas. En primer plano, la torre de la espuela.

Acerca de la inserción de un museo en un monumento histórico

Georges Henri Rivière



En el mundo entero aumenta el número de edificios vacantes a los cuales las comunidades interesadas atribuyen un interés privilegiado en razón de la naturaleza, según los casos, de los acontecimientos que en ellos se desarrollaron, de las personas o de las familias que los habitaron, de los establecimientos públicos o privados que los contruyeron o los utilizaron; en fin, de la importancia de su arquitectura o de su asignación. Se agrega a todo ello, el valor artístico que se les atribuye en la actualidad.

Grande es la diversidad, en este caso, de las formas de rehabilitación que toman estos monumentos que han entrado en la historia. Así, por ejemplo, tenemos la residencia de un jefe de estado o de sus representantes en el país, o del embajador de una potencia extranjera; un centro cultural corporativo o turístico; una casa de jóvenes u hogar de ancianos; un salón de actos de un ayuntamiento, o un museo, posibilidad ante la cual quiero detenerme para hacer algunas reflexiones que ilustrarán los cuatro estudios de caso de este número de *Museum.*

Normas para un programa y para un proyecto de museo

Cualquier programa, cualquier proyecto de museo tiene sus propias normas en relación con la o las disciplinas básicas del establecimiento, con la organización de sus espacios públicos, semipúblicos, semiprivados y privados, con los accesos y las zonas de desplazamiento vinculadas a ellos; con los parámetros de ampliación y de flexibilidad, de clima óptico e higrotérmico, de la protección contra robos e incendios; con las categorías de público y de usuarios que recibe; con su tamaño y con la región del mundo donde se encuentra.

Prioridad al monumento histórico

Ni la institución promotora de la obra[1], ni el contratista principal[2] podrían prever o llevar a cabo algo que atente contra los valores culturales de la arquitectura o del mobiliario del monumento histórico que se pone nuevamente en condiciones de funcionamiento.

A este efecto, y dentro de los plazos previstos, se debería reunir un equipo constituido por el contratista principal, historiadores, arquitectos y especialistas de las disciplinas en juego para delinear una historia del monumento y de los elementos de mobiliario de interés histórico que hayan permanecido en el lugar. Esta historia se basará en fuentes manuscritas, impresas, iconográficas, fotográficas, cinematográficas y orales, completando el estudio con una investigación sobre los elementos de mobiliario de igual naturaleza dispersos a causa de diversos contratiempos, y sobre los procedimientos que deben emplearse para tratar de recuperarlos[3].

Conservación y creación por parte del contratista principal

Ya sea tratándose de vestigios de estructuras inmobiliarias y mobiliarias de valor histórico, o de la ausencia de los mismos, el contratista principal debería tratar de determinar un punto de equilibrio entre lo que es conveniente reconstituir de modo idéntico según técnicas adecuadas, o dejar sin hacer, o esquematizar, o bien crear según un punto de vista modernista. No se debe ahorrar esfuerzos para valorizar, con ayuda de cualquier medio, los elementos que faltan.

19
En el norte de la República de Haití se yerguen las ruinas de numerosos monumentos edificados a comienzos del siglo XIX por el rey Henri Christophe; entre otros, la Citadelle de la Ferrière (FIG. *18*), el palacio Sans-Souci y el sitio de Ramiers. El palacio Sans-Souci, residencia del rey y de su familia, fue construido en 1811 y está formado por varios edificios y jardines. Rodeado de montañas cubiertas de exuberante vegetación, este gran conjunto arquitectónico respondía a la necesidad de concentrar en torno a la habitación real las principales funciones administrativas de la nueva monarquía. Hoy, sus estructuras están amenazadas gravemente. Como en el caso de la Citadelle de la Ferrière y el sitio de Ramiers, es necesario realizar trabajos con toda urgencia. Por tal razón el gobierno haitiano, que ha iniciado ya trabajos preliminares de preservación, solicitó la colaboración de la Unesco, y en marzo de 1980 el Director General de esta Organización, Amadou-Mahtar M'Bow, hizo un llamado a la comunidad internacional en favor de la salvaguarda de este conjunto monumental, testimonio esencial de la historia del pueblo haitiano. El plan de preservación de los monumentos ha sido concebido dentro del marco más amplio de un parque nacional histórico que comprende toda el área geográfica en torno de los mismos. Este proyecto, que comprende también realizaciones museológicas, será objeto de un artículo en un número futuro de nuestra revista.

1. En francés: *maître d'ouvrage*; en inglés: *Client commissioning authority*; en alemán: *Bauherr* (véase "Musée et architecture", *Museum,* vol. XXVI, n.º 3/4, 1974, p. 128, donde estas palabras y sus equivalentes fueron traducidas en el glosario inicial).

2. En francés: *maître d'œuvre*; en inglés: *master builder, architect, design consultant team*; en alemán: *Baubeauftragter* (véase "Musée et architecture", *op. cit*).

3. Véase en especial "Retour et restitution de biens culturels", *Museum,* vol. XXXI, n.º 1, 1979.

[*Traducido del francés*]

Bibliografía sobre los respectivos papeles de la institución promotora de la obra, del contratista principal y del programador

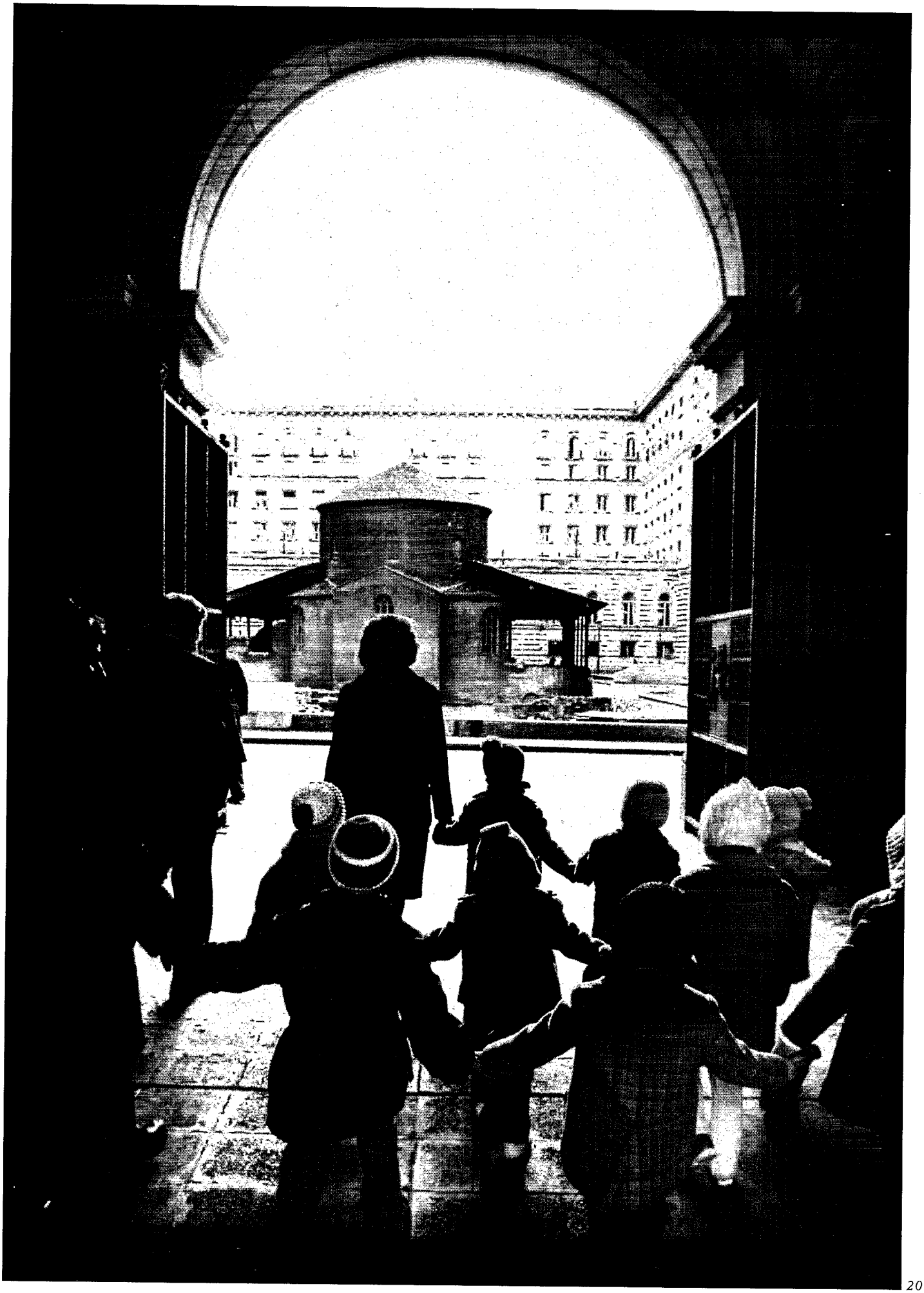
DUCLOS, Jean Claude. El Museo de la Camargue, masía de Pont-de-Rousty, en Arles, Francia. *Museum,* vol. XXXII, n.º 1/2, 1980, p. 26.

GIRARD VILLEMURE, Marcelle. Les Forges du Saint-Maurice, Trois Rivières, Quebec, Canadá. *Museum,* vol. XXXII, n.º 1/2, 1980, p. 36.

HERREMAN, Yani. Les monuments historiques programmés en tant que musées. *Museum,* vol. XXXI, n.º 2, 1979, p. 102-107.

SERT, J. L. La Fondation Joan Miró. Centre pour l'étude de l'art contemporain à Barcelone. *Museum,* vol. XXXI, n.º 4, 1979, p. 246–253.

Primera visita al Museo de Orsay, una entrevista con Valéry Giscard d'Estaing. *Connaissance des Arts,* n.º 337, marzo de 1980, p. 44–53.



Sofía: el museo en la calle

Patrimonio arqueológico y urbanismo contemporáneo

Magdalina Stantcheva

En el corazón de Sofía, capital de Bulgaria, el urbanismo contemporáneo coexiste en buena armonía con monumentos arqueológicos de distintas épocas. Las construcciones modernas alternan con los vestigios del pasado de una manera insólita y al mismo tiempo natural (FIG. *25*). Cabe recordar que el centro de la ciudad fue devastado por las bombas en la segunda guerra mundial, y que la mayoría de los edificios fueron construidos ulteriormente. Por lo demás, la reconstrucción continúa, según un plan que se modifica periódicamente. Ahora bien, el propio hecho de construir en esta zona exige realizar excavaciones, y éstas plantean a menudo problemas de conservación *in situ* de los monumentos arqueológicos que van descubriéndose.

Para comprender mejor dicha situación, cabe hacer un breve resumen histórico.

Siete mil años de historia debajo de una ciudad

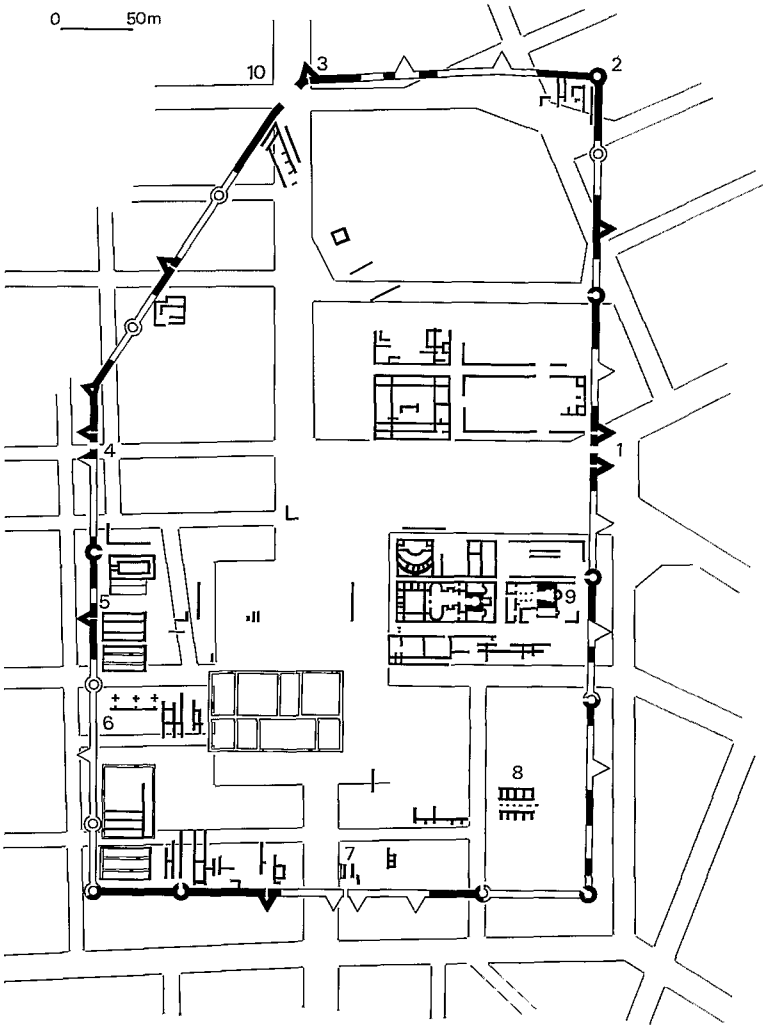
Sofía tiene siete mil años. Su emplazamiento neolítico (de aproximadamente el quinto milenio A.C.), se encuentra en un barrio algo alejado del centro, y el del eniolítico (aproximadamente en el cuarto milenio A.C.), en una terraza arenosa formada por el desagüe de un lago. Allí está ubicado actualmente el Museo Nacional de Bellas Artes, instalado en el Palacio Real que, antes de que Bulgaria se liberase del yugo turco (1878), era la residencia del bey, representante del sultán.

Ya en la edad de bronce (hacia el segundo milenio A.C.), cuando los tracios habitaban el país, la vida giraba en torno a la fuente termal y es entonces cuando se inicia la historia del centro de la ciudad, historia cuatro veces milenaria en el sentido más riguroso del término.

Sofía no es la única ciudad europea cuyo pasado se remonta a miles de años; lo extraordinario es que el suyo se inscribe en un espacio notablemente limitado, en torno a un punto que ha permanecido inmutable hasta nuestros días.

Naturalmente, ello tiene su explicación. En primer lugar, desde el punto de vista geográfico, la principal ruta de Europa central hacia Asia, a través de la península balcánica, cruza la llanura de Sofía que se extiende de este a oeste entre la cadena de los Balcanes al norte y el macizo de Vitosha al sur. Su trazado natural, el más adecuado y que tendrá una importancia histórica, pasa todavía por el centro de la ciudad actual. Corta allí otra de las grandes vías holladas por diversos pueblos siglo tras siglo: la que une los Cárpatos y luego las tierras septentrionales con las orillas del mar Egeo, puertas del mundo mediterráneo. Esta encrucijada tuvo una importancia enorme en el destino de Sofía, pues, a través de los siglos, por esas dos rutas le han llegado riquezas, desastres y, sobre todo, un flujo vital inagotable.

20
En el patio del Consejo de Estado, un conjunto arqueológico constituido por la rotonda San Jorge, construida en el siglo IV, transformada en iglesia en el siglo VI y en la cual se han descubierto tres capas de pinturas murales ejecutadas entre el siglo X y el siglo XVII. (Los cobertizos a los costados cubren las partes en curso de restauración).



21
Plano de Serdica e indicación de los once núcleos arqueológicos del centro de Sofía: 1. Puerta este, subterránea (accesible al público); 2. Torre redonda, ángulo noreste de la muralla, a cielo abierto (accesible al público); 3. Torre norte, triangular, en el sótano de una tienda (accesible al público); 4. Puerta oeste, sus dos torres, una parte de la muralla, una torre triangular, un barrio (excavaciones en curso; accesible al público); 5. Conjunto compuesto por un fragmento de la muralla, con torre redonda, calle, templo, iglesia medieval (en curso de instalación en el sótano del Banco Búlgaro para el Comercio Exterior); 6. Parte de un edificio público (en una sala en curso de instalación en el sótano de la sede del Comité de Cultura; accesible al público); 7. Parte de una calle del siglo II (en una pequeña sala en el sótano de un edificio administrativo; comunica con un café; en curso de instalación); 8. Parte central de una gran residencia de la baja antigüedad con baldosas de mosaico (obras en curso en el sótano de un edificio administrativo; no es aún accesible al público); 9. Conjunto que abarca la rotonda San Jorge, en el patio de la sede del Consejo de Estado (rotonda en curso de restauración; accesible al público); 10. Vestigios del praesidium romano de Serdica, debajo de la plaza Lenín (accesibles a los especialistas); 11. Vestigios de una casa de la baja antigüedad, extramuros (en el sótano de un edificio administrativo).

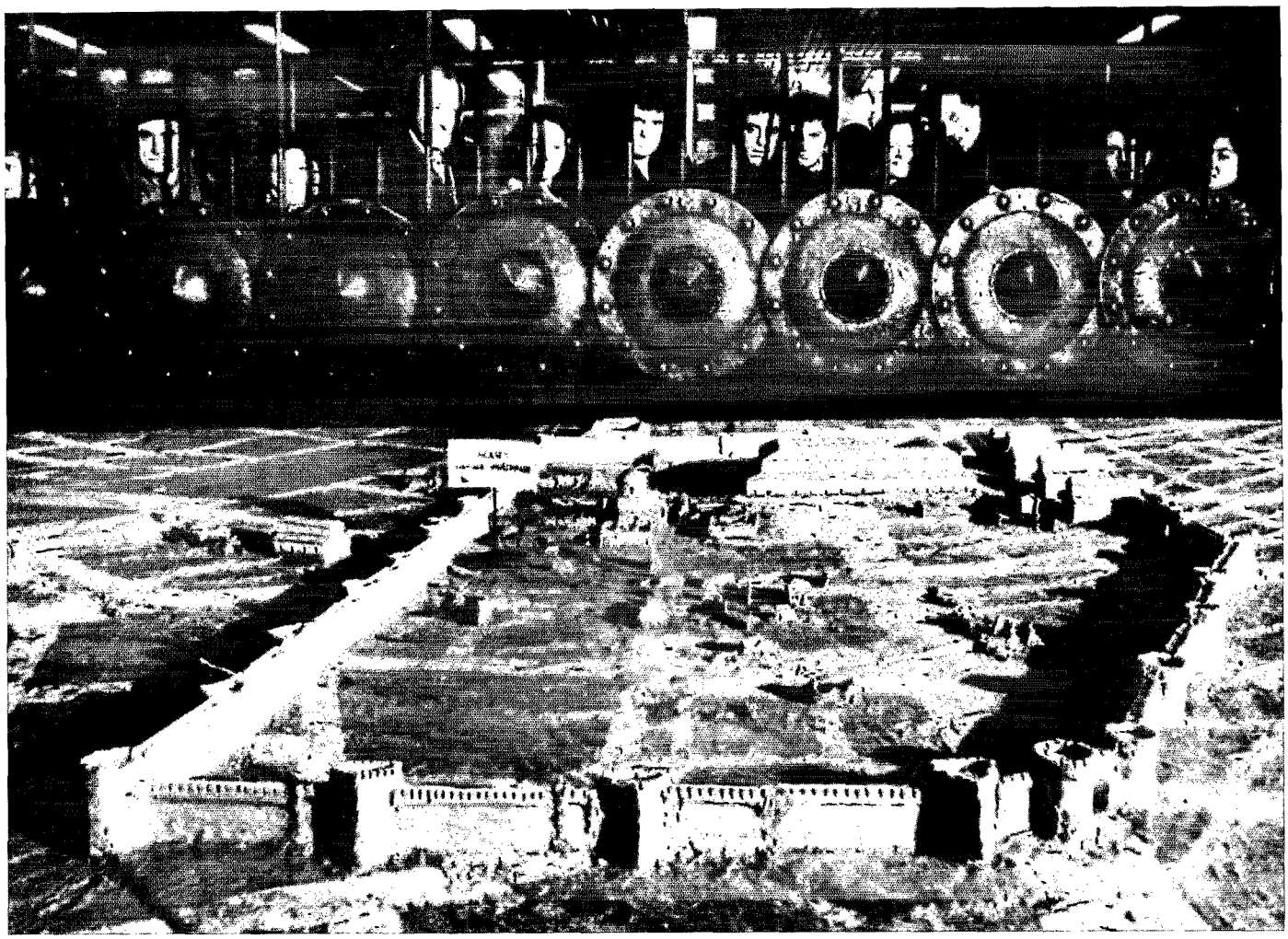
La segunda razón por la que el corazón de la ciudad se asentó en esta encrucijada es la existencia, en sus inmediaciones, de una fuente termal de aguas casi hirvientes. Divinizada por los tracios, aprovechada por los romanos, quienes construyeron termas en ella, fue siempre y continúa siendo una fuente de riqueza, puesto que alimenta todavía a un centro de balneoterapia.

A los dones de la naturaleza —esta fuente termal, la fértil llanura que la circunda y, en las cercanías, los bosques de la montaña con sus mil manantiales de agua fresca— el hombre ha añadido su obra de constructor, acumulando las ventajas de una urbanización que, de siglo en siglo, ha hecho que la vida se arraigara indestructiblemente en este lugar.

De Serdópolis a Sofía

Desde la edad de bronce hasta el siglo XX, que enterrara aquí el testimonio del furor destructivo de la guerra, los vestigios de este asentamiento milenario se han seguido superponiendo en estratos que alcanzan los diez metros de profundidad. Cada época, a pesar de recubrir las huellas de la anterior, no deja por ello de asimilar una parte de su herencia. Desde el punto de vista arqueológico, se crea así una situación cuya complejidad, ya penosamente descifrable para el especialista, dificulta la salvaguarda de los vestigios y su clara exposición al público.

En las capas profundas de lo que fuera el emplazamiento de la edad de bronce y del hallstatt, no se descubre sino una mancha imprecisa; en cambio, se conservan vestigios más importantes de Serdópolis, la ciudad tracia de los últimos siglos antes de nuestra era. Después de la conquista romana de Tracia en el siglo I, los emperadores Marco Aurelio y Cómodo amurallaron la ciudad, lo que la mantendrá protegida durante doce siglos. En su interior, se alzan templos, termas y edificios administrativos, unos junto a otros, haciendo des-



bordar la vida de la ciudad más allá de sus límites. Justiniano, sin destruir la primera muralla, la reforzó con una segunda y, sobre el emplazamiento de una basílica anterior, construyó la de Santa Sofía que, más tarde, dará su nombre a la ciudad. El primer Estado búlgaro, instaurado en el año 681, incorporó la vieja urbe a su territorio en el siglo IX. La antigua Serdópolis, llamada Serdica por los romanos, recibió entonces el nombre de Sredetz, que en lengua eslava quiere decir centro o lugar central (FIGS. *21* y *22*).

La ciudad medieval guardó las puertas de la antigua urbe romana, sus *decumani* y *cardines* —más estrechas, de acuerdo al gusto de la época— y una parte de los edificios; pero también destruyó para edificar nuevas construcciones, entre ellas, una decena de pequeñas iglesias cuyas pinturas murales hacen de ese reducido espacio un mundo de arte y espiritualidad.

A fines del siglo XIV, la ciudad, como el país y casi toda la península balcánica, cayeron bajo dominación turca, la que durará quinientos años. Numerosas mezquitas y pesados caravasares sobrecargaron esta tierra ya demasiado rica en monumentos. Sofía, centro económico y administrativo, sufrió a causa de la decadencia del imperio otomano, manifiesta desde las postrimerías del siglo XVII. La ciudad pasó a ser un foco del resurgimiento de la conciencia nacional búlgara, que culminó en la liberación del país en 1878. Se la eligió como capital del Estado resucitado. Tres cifras dan una idea de su desarrollo en el lapso de un siglo: 12 000 habitantes en 1878, unos 300 000 en 1940 y cerca de un millón en la época actual.

Los arqueólogos en la ciudad

Hasta la independencia, la ciudad atesoró su herencia arqueológica enterrando su pasado en nombre del presente. Al alcanzar el rango de capital, se inicia la historia de su arqueología. Pero los primeros decenios fueron más bien destruc-

22
Serdica, de la que el emperador Constantino el Grande decía: "Es mi Roma", había sido fortificada por Marco Aurelio y Cómodo; luego, Justiniano I reforzó su sistema defensivo. El plano rectangular, caro a los romanos, se encontraba amputado en el ángulo noroeste donde la muralla seguía durante unos doscientos metros la ribera de un arroyo, defensa natural al exterior de la muralla. Al convertirse en Sredetz, ciudad medieval del primer estado búlgaro, la ciudad continuó a apretujarse en las dieciséis hectáreas existentes al interior de sus muros. Esta maqueta, construida por los especialistas del Museo de Historia de la ciudad de Sofía, fue expuesta durante mucho tiempo en una sala instalada en un pasaje público subterráneo. Fue retirada para ser completada, dado que después de su construcción se habían encontrado nuevos vestigios.



23
Detrás de la rotonda San Jorge, una *insulae*, que atraviesa una calle del siglo II.

24 a, b
Calle del siglo II.

tivos. El centro, dividido en parcelas cuyos propietarios disponen de ellas a su antojo, se construyó sin tener en cuenta las riquezas ocultas en el subsuelo. Apenas se salvan tres o cuatro edificios religiosos como la rotonda de la iglesia de San Jorge, del siglo IV, y la basílica de Santa Sofía, erigida en el siglo VI, que han sobrevivido a los avatares de la historia. Cualquier tentativa de conservar los monumentos fue coartada por los intereses particulares. Los pioneros de la arqueología tuvieron que contentarse con acopiar datos y documentos en espera de tiempos mejores. Sin embargo, aun si dejó de lado los vestigios del pasado, el primer plano de la capital recobró ciertas tradiciones de urbanismo, tan profundamente arraigadas que lograron revivir tras cinco siglos de olvido.

Todo cambia en Bulgaria después de la segunda guerra mundial y de la revolución socialista. El centro, bombardeado, incendiado y devastado durante el conflicto, debió ser reconstruido. Se empezó por la construcción de algunos grandes edificios, primeros elementos de una transformación del antiguo centro comercial en núcleo político y administrativo del país. El gobierno tomó en consideración la importancia que tienen las excavaciones arqueológicas para la historia de la capital e incluyó el costo de aquéllas en el presupuesto de los cinco edificios proyectados. Con dicha decisión comienza una época (1947–1952) sumamente fecunda para la ciencia arqueológica y para el museo, que se enriqueció con interesantes hallazgos. Pero no se proyectaba todavía incluir en los edificios de los ministerios o en la Casa del Partido salas en las que se conservaran *in situ* los vestigios del pasado. No obstante, se trasladó cuidadosamente al patio del vecino Museo Nacional de Arqueología un baptisterio con su piscina en forma de cruz.

Primeros éxitos

Por fortuna, el plan de urbanización del centro reservó vastos espacios libres entre los edificios. Fue así que un patio interior albergó la rotonda de San Jorge, y el Museo de Historia de la ciudad organizó excavaciones en ella. Durante los cuatro años de incesantes trabajos que llevaron dichas excavaciones, el patio se transformó paulatinamente en un conjunto arqueológico de gran riqueza: una calle del siglo II separa dos *insulae*; una de ellas, al oeste, está ocupada por la rotonda; la otra, al este, comprende un edificio público transformado en iglesia en el siglo V, una casa del siglo XIII o XIV y otra del siglo XVIII; todo ello en un marco arquitectónico neoclásico, más bien severo, que no deja de ser impresionante (FIGS. *23* y *24a* y *b*).

Paralelamente, en otras excavaciones se descubrió una torre circular en el ángulo nordoriental de la zona amurallada. Fue conservada y los arquitectos

tuvieron que renunciar a un proyecto para poder darle cabida entre los edificios de departamentos de una calle de mucha circulación. Un poco más al oeste, en esta misma arteria, en el ángulo de la avenida Georges Dimitrov, principal eje norte-sur de la ciudad, los arqueólogos impusieron la modificación de los planos de un edificio, pues al excavar los cimientos se descubrió una torre triangular, innovación de la época de Justiniano para el sistema defensivo de Serdica. Esa ruina se encuentra hoy empotrada en un sótano de la construcción, concretamente, en una tienda, y he aquí que la torre, antigua y fiel centinela de la ciudad, vela por los artículos de deporte expuestos para la venta.

La esperanza de enriquecer Sofía con los vestigios de su pasado tomó cuerpo con esos primeros éxitos y aumentó rápidamente el número de los partidarios de una arqueología integrada al tejido urbano.

1968–1970, años decisivos

Los años desde 1968 a 1970 son decisivos: se acordó excavar dos pasajes subterráneos debajo de la explanada central. El primero puso en comunicación la sede del Consejo de Ministros con la del Consejo de Estado y la Casa del Partido. Como los trabajos bloquearon las entradas principales de esos tres edificios, hubo que actuar con rapidez y terminarlos en seis meses. El primer golpe de pico puso al descubierto algunas ruinas. Se iniciaron las excavaciones y se descubrió la principal puerta oriental de Serdica, flanqueada por dos torres, así como la calzada que conducía al centro de la ciudad. Las obras duraron dieciocho meses y su costo sobrepasó ampliamente el presupuesto inicial. Pero ahí están todavía la puerta y las torres, y los habitantes de Sofía de fines del siglo XX pisan las antiguas baldosas de la calzada de Serdica. Tras largas discusiones y gracias al apoyo del gobierno, triunfó la decisión de integrar en la ciudad moderna esa parte de su legado arqueológico.

Hoy existe en este sitio una plaza animada día y noche. Bajando por una de las cuatro escaleras que conducen a ella, el paseante puede bordear las torres y la muralla, franquear la puerta y penetrar en la ciudad milenaria, donde sus pasos le llevan por el pavimento inalterado desde el siglo VI; pero, en el lugar donde se alzaba una tienda romana o medieval encuentra un quiosco moderno, cabinas telefónicas, en fin, símbolos de nuestro tiempo, si los hay (FIGS. *26* a *28*).

El pasaje subterráneo se ha enriquecido con fragmentos de decoración arquitectónica, relieves y fotografías que muestran las diferentes fases de las excavaciones. Detrás de una verja hay una sala de exposiciones que es visitada en horas fijas bajo la dirección de un guía (FIGS. *29* y *30*). Hay pocos carteles explicativos, pero los hay en cada entrada, redactados en búlgaro y en francés. Se reserva un lugar de honor, al pie de una escalera, a la inscripción antigua, antaño sellada y coronando la puerta, que recuerda la fecha de su construcción (FIG. *31*).

En el otro extremo de la explanada, la construcción del segundo pasaje subterráneo tropezó con el arduo problema que planteó la presencia de una capilla medieval. El pasaje se halla en la parte inferior que linda con la pequeña iglesia, cuyo tejado sobrepasa el nivel de la explanada.

La solución ideada no carece de elegancia. El pasaje se ensanchó en una placita cuadrada a cielo abierto. En medio de ese espacio, y como posado sobre un zócalo, se levantó el santuario a su nivel original y al aire libre. Una gran animación reina en la placita rodeada de tiendas; un café ocupa casi la totalidad de uno de sus costados. El conjunto es tanto más pintoresco por cuanto, a costa de un largo y minucioso trabajo, se han restaurado las pinturas murales del edificio medieval, que datan del siglo XV. Por otra parte, este edificio se erigió sobre las ruinas de una construcción de la baja antigüedad. En ellas, se pudo reservar, debajo de la capilla, una pequeña sala de exposiciones en la que se explica la historia de este pequeño santuario, cuya conservación corría, en aquella época, a cargo del gremio de talabarteros, de donde su nombre de Saint Petka-Samardjiiska (Santa Petka de los Talabarteros) (FIG. *32*).

Estas dos obras han sido objeto no sólo de la admiración de los habitantes de Sofía, sino también de todos los especialistas que las han estudiado. Los



24a



24b

equipos que concibieron y realizaron estos proyectos recibieron el Gran Premio de la ciudad de Sofía.

Una voluntad política

Naturalmente, para llevar a cabo tales obras es necesario contar con condiciones favorables, y la primera es la política constante de salvaguarda del patrimonio cultural aplicada por el gobierno búlgaro. Esa política inspiró la ley de 1965 sobre los monumentos y museos, que estipula que todos los organismos interesados deben cumplir durante la ejecución de las obras públicas y de construcción todas las condiciones exigidas por la investigación arqueológica. El destino de los monumentos descubiertos se discute y decide en comisiones *ad hoc* o, si es necesario, en el Consejo de los Monumentos Culturales, órgano especializado del Comité de la Cultura.

En el caso de Sofía, era evidente que había que adoptar disposiciones especiales. En 1976, el Consejo de Ministros atribuyó por decreto al centro histórico de la capital el rango de emplazamiento arqueológico y definió un régimen especial para cuatro zonas de sus alrededores, que comprendían los monumentos y necrópolis extramuros de la ciudad antigua y medieval. Dicho decreto enumeraba las obligaciones de todos los organismos cuya actividad se relaciona con la herencia arqueológica de la ciudad: Museo de Historia de la ciudad de Sofía, Instituto Nacional de Monumentos Culturales, organismos de planificación y de construcciones de todo tipo. Después de la publicación del decreto, las obras a realizar han sido objeto de una vasta programación, y la coordinación y colaboración con la Dirección del Plan General de Sofía han sido más estrechas.

Esos años de intensa actividad aportaron al Museo de Historia de la ciudad de Sofía, y sobre todo a su sección arqueológica, una rica experiencia que permitió a sus arqueólogos elaborar una concepción general, así como principios, métodos de trabajo y un enfoque de los problemas adaptado a cada caso. Los éxitos logrados son concluyentes.

El Museo de Historia de la ciudad de Sofía

Acabamos de aludir al Museo de Historia de la ciudad. Existe sólo desde 1952, año en el que sustituyó a una institución de museología que carecía de programa determinado. En la actualidad, sus depósitos de reservas rebosan de colecciones tan ricas como variadas, pero le falta espacio para exhibirlas en su totalidad. Exposiciones temporarias abren y cierran ventanas sobre el pasado de la ciudad.

En 1955 su sección arqueológica se hizo cargo de manera muy activa de las excavaciones en la capital. Durante muchos años, las operaciones de conservación de las ruinas han movilizado, a menudo diez meses al año, a su equipo permanente, al que se unen de manera sistemática otros científicos como colaboradores temporarios. El trabajo se organiza de manera tal que, en todo momento, el arqueólogo de servicio pueda estar presente en el lugar en el que se haya señalado un hallazgo fortuito. Sin embargo, se intenta planificar las actividades coordinando las excavaciones con las obras previstas por los programas de los distintos organismos constructores de la capital. De este modo, se logran sustituir los trabajos de salvamento en obras ya comenzadas por excavaciones previas a la iniciación de las mismas. Es claro que no pueden excluirse los casos de urgencia, pues incluso para plantar un árbol en una zona declarada como emplazamiento arqueológico se requiere la presencia de un arqueólogo.

Los datos acopiados en los últimos veinticinco años, y la información obtenida con anterioridad, permiten ya formular previsiones bastante exactas acerca de las obras que se han de realizar y de su organización. Por otra parte, las investigaciones científicas realizadas han aportado conocimientos fundamentales sobre la historia de la ciudad. Se ha intentado "separar" las épocas, restituir a cada una de ellas su arquitectura y su urbanismo, y comprender lo que este urbanismo debía a la tradición y a su dinámica propia. Estas investigaciones



25
El pasado está siempre presente en la vida de la capital búlgara. Los automóviles se estacionan entre el portal del Museo Nacional de Arqueología y los edificios donde reina el hormigón y el vidrio.

han aclarado mil facetas de la vida económica, social y artística de la ciudad a través de los tiempos; han revelado mil detalles de su vida diaria y arrojado alguna luz sobre los acontecimientos históricos que viviera; han enriquecido el museo con colecciones de objetos de mucho interés y de valiosas obras de arte. Pero su aporte más importante es el aumento del número de ruinas arqueológicas en el centro de la capital. La red que toma forma se hace más comprensible para el público, para quien las piedras cobran así sentido.

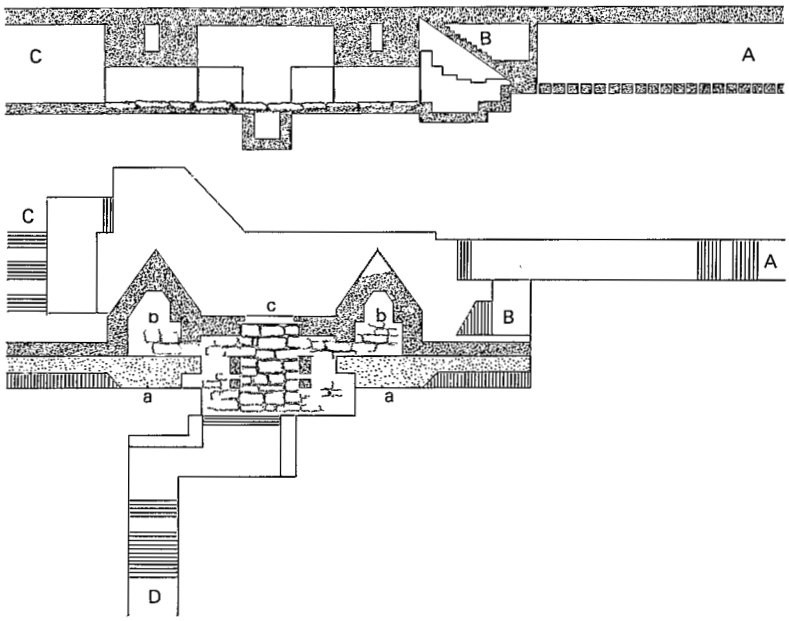
En la actualidad existen once de dichos núcleos de ruinas (FIG. *21*), y no cabe duda de que el número seguirá aumentando. Los estudios realizados por los arqueólogos en las zonas edificables previstas en el plan general de urbanismo permiten suponer que se pondrán al descubierto otras partes de la ciudad antigua y medieval, de su núcleo amurallado y de su necrópolis. Se ha querido estimar el estado de conservación de las ruinas en función de los deterioros causados por el tiempo y de los desgastes provocados por los trabajos de la época moderna. Un plano coloreado presenta todas las perspectivas posibles, y los resultados de esta labor de previsión están a disposición de los arquitectos urbanistas, con los que se ha establecido una fértil colaboración que promete dar valiosos resultados.



26



27



28

26
Entrada sur del pasaje subterráneo en la explanada central (A en la figura *28*). Comienza delante del Consejo de Estado y termina muy cerca de la antigua puerta este (conservada).

27
La puerta este de la antigua ciudad romana y de la ciudad medieval, conservada *in situ* en el pasaje público, debajo de la explanada central de la capital búlgara. Los pasantes toman la calzada romana y caminan sobre un pavimento varias veces secular.

28
Plano y sección del pasaje a la altura de la puerta este: a) vestigios de murallas; b) torres; c) calzada. A. Entrada sur (Consejo de Estado); B. Escalera que desemboca delante de la Casa del Partido; C. Entrada Bd. Dondoukov; D. Entrada del lado del Consejo de Ministros.



29

29
Una escapada después de la escuela. En el camino de regreso a casa, los niños hacen un alto en la pequeña sala de exposición instalada por el Museo de Historia de la ciudad de Sofía, en uno de los pasajes subterráneos, y se familiarizan con el pasado de su ciudad.



30



31



32

Incorporar el pasado al presente

La revalorización del patrimonio arqueológico no se realiza sin embargo sin suscitar serias controversias. Las dificultades son de variada índole y es natural que así sea. Sofía es una ciudad activa, una capital moderna con todo lo que ello significa. La leyenda de su escudo de armas reza: "Crece pero no envejece". La ciudad permanece fiel a esa divisa. Mira hacia el porvenir y no hacia el pasado, cuyos vestigios no son sino lo que aparece en las raíces profundas de su presente: el testimonio de su inquebrantable confianza en sí misma, en la vida, de que tantas veces ha dado prueba en el curso de su historia, a menudo dramática.

A pesar de su gran valor, lo que yace bajo los pies de los habitantes de Sofía no deja de ser fragmentario. Seguirá siéndolo, y no se lo puede reconstruir, ni siquiera se debe intentar hacerlo. Lo que tiene una importancia primordial, lo que realza el encanto de esta ciudad de tan juvenil aspecto, es la incorporación de su pasado a su presente. La idea rectora que inspira a quienes realizan estas obras arqueológicas es, precisamente, la de integrar la presencia material de la historia en la realidad cotidiana de hoy y, si es posible, de mañana.

Desde este punto de vista, no cabe subestimar la importancia de los elementos educativos e informativos asociados a la exhibición de los monumentos. No sólo es preciso mostrar con claridad el contenido histórico de cada vestigio, sino también el lugar que ocupa dentro de un todo. En este sentido, arquitectos y museólogos pueden dar rienda suelta a su talento e imaginación.

Cabe señalar que se busca una solución particular para cada caso, y no se adopta un modelo único que haga la síntesis de la arquitectura moderna y de los monumentos antiguos. Esto es debido a la diversidad de las situaciones que se plantean. Los logros más calurosamente acogidos por el público no dejan de ser sometidos a un análisis crítico de las deficiencias que puedan tener. Se acepta el riesgo de realizar tareas sumamente delicadas, tales como las excavaciones actuales cerca de la puerta oeste; se intenta facilitar la exploración de las capas antiguas, pues se desea salvaguardar los testimonios de las diferentes épocas y no de una sola, con el fin de mostrar la evolución histórica materializada por los vestigios y no un momento estático de la historia; se procura evaluar los descubrimientos arqueológicos en función del papel que desempeñan en esa evolución, y no únicamente en razón de su valor intrínseco. De este modo, se logra conservar un poco del dinamismo de los tiempos pasados, en la medida en que puedan conciliarse dos nociones tan opuestas como las de dinamismo y conservación.

Una prueba difícil espera a los arqueólogos, conservadores-restauradores, arquitectos e ingenieros que trabajarán en las obras del ferrocarril metropolitano que se va a construir en Sofía. Una vez más, la fuerza de la tradición se manifiesta en este proyecto de urbanismo. Las líneas principales se cruzan en la encrucijada milenaria en torno a la cual se ha construido la ciudad, y la estación central se encontrará en el pentágono de la ciudad antigua. Desde el principio, se han sometido a un minucioso examen los problemas arqueológicos que plantea este programa, de los que se ha hecho cargo un grupo especializado que se ocupará de ellos desde las excavaciones hasta la presentación al público.

Para lograr los mejores métodos de descubrimiento y de conservación, se ha procedido a amplias consultas. Un proyecto conjunto de la Unesco y del PNUD, en curso de ejecución, incluye consultas de expertos, viajes de estudios de especialistas búlgaros y un equipo apropiado para excavaciones permanentes en el itinerario del metro.

Todos estos esfuerzos, las inversiones e incluso los sacrificios realizados tienen una motivación profunda. Nuestra generación tiene el privilegio y el deber de decidir, para las que seguirán, si el patrimonio de Sofía será o no salvaguardado. Las decisiones deben ser tomadas ahora pues se corre el riesgo de que la urbanización moderna sea mucho más peligrosa para la herencia del pasado que todas las épocas precedentes. Al mismo tiempo, la técnica actual ofrece los medios de resolver los problemas más difíciles de la conservación de monumentos.

30
Pequeña sala de exposición instalada por el Museo de Historia de la ciudad de Sofía. Una simple verja de lanzas y escudos la separa del pasaje, de modo que aún en las horas de cierre esta sala ofrece a la mirada de los transeúntes maquetas y objetos arqueológicos.

31
Al pie de la escalera A, inscripción que coronaba la puerta este. En la parte superior, se puede leer en búlgaro y en francés la traducción de la inscripción de la dedicatoria.

32
La capilla Santa Petka de los Talabarteros ofrece un admirable ejemplo de inserción de vestigios arqueológicos en el tejido urbano. Para conservar y poner de relieve *in situ* y en su integridad este monumento, el pasaje subterráneo se ensancha en forma de patio, al pie de un gran almacén, en plena circulación. En la parte cubierta, alrededor de la pequeña plaza, negocios y un café cuya terraza se extiende hasta la capilla.

El museo y la conservación in situ

Con todo, lo más importante es que en este final del siglo XX se ha tomado conciencia de la necesidad de salvar nuestro patrimonio cultural. Hoy día, el museólogo debe, como profesional, asumir su parte de responsabilidad en el devenir del legado arqueológico de las ciudades vivas.

La conservación de conjuntos arqueológicos *in situ* es una de las tendencias más importantes de la museología contemporánea. Esta tendencia obedece a las exigencias más rigurosas de la ciencia; sólo ella permite contemplar la verdad del pasado de manera integral, comprender ese pasado e interpretarlo con objetividad; es la única que autoriza a abordar, de manera constante y reiterada, el estudio de los vestigios que, a la vez que aportan una información sobre el conjunto, permanecen inalterados.

Esta tendencia también permite reservar la posibilidad de futuras opciones. No es desatinado pensar que un día la técnica ofrecerá más medios de los que hoy disponemos para el traslado de un conjunto arqueológico, si ese traslado se hiciera necesario. Es sabido que la regla fundamental de cualquier trabajo de conservación es hacer posible su reversibilidad. Ahora bien, es sumamente raro que el traslado de un monumento —inmueble por definición— no sea un acto irreversible. Pero esta regla forma parte del intento de mantener la armonía de la obra humana con el medio natural, armonía por la que el hombre del pasado parecía manifestar una gran sensibilidad.

El concepto de *in situ* está en la línea del de ecomuseo y del museo pluridisciplinario. Se trata siempre de salvaguardar, presentar y explicar distintos elementos en un conjunto coherente. Este concepto se inscribe asimismo en la tendencia, actualmente muy acentuada, de la investigación o de la preservación de la identidad cultural y, desde un punto de vista muy diferente, forma parte del movimiento creado por ese fenómeno de nuestro tiempo que es el turismo. Por último, aunque la conservación *in situ* es una práctica común para los especialistas de la protección de monumentos históricos, reviste un carácter revolucionario en la museología.

En efecto, esta práctica se opone totalmente al principio tradicional de recolección, según el cual todo objeto mueble ha de ser trasladado a las salas de exposición o a los depósitos de reserva de un museo. No cabe duda de que la creación de colecciones en el pasado, sobre todo en el siglo XIX, permitió conservar cuantiosos tesoros del patrimonio cultural y natural de la humanidad, pero no es menos cierto que dichas colecciones se realizaron en menoscabo del monumento. En realidad, la colección priva a éste, inmóvil en su emplazamiento, de su contenido esencial.

Lejos de desvalorizar el museo clásico, la conservación *in situ* lo transforma en un centro del que irradian los caminos que conducen a la fuente de los tesoros arqueológicos. De ese modo, el público está en contacto con los vestigios en diferentes niveles. ¿El público? No necesariamente el público que visita los museos, sino más bien los transeúntes, con sus preocupaciones y pensamientos cotidianos. Los monumentos, a cuyo lado pasan todos los días, no dejan de producirles su efecto. Como sucede de ordinario en Sofía, los transeúntes aceptan la presencia de esos monumentos como una grata realidad; un día, paseando sin rumbo, inopinadamente, se interesan en ellos. Si les gana la curiosidad, los carteles les invitan a volver a una determinada hora junto a la verja del pasaje subterráneo, donde les espera el guía del museo. El descubrimiento de un monumento, o tal vez una visita a las excavaciones en curso, se transforma así en un paseo. Puede el visitante encontrarse junto a una clase de colegiales o visitar las ruinas solo; cuando el grupo es poco numeroso, el paseo se enriquece con una conversación sobre la arqueología o la historia de la ciudad.

También el museólogo obtiene provecho de esos contactos. No sólo comprende mejor el interés del público, sino que a las primeras preguntas y respuestas suceden con frecuencia diálogos más detenidos en las salas del museo.

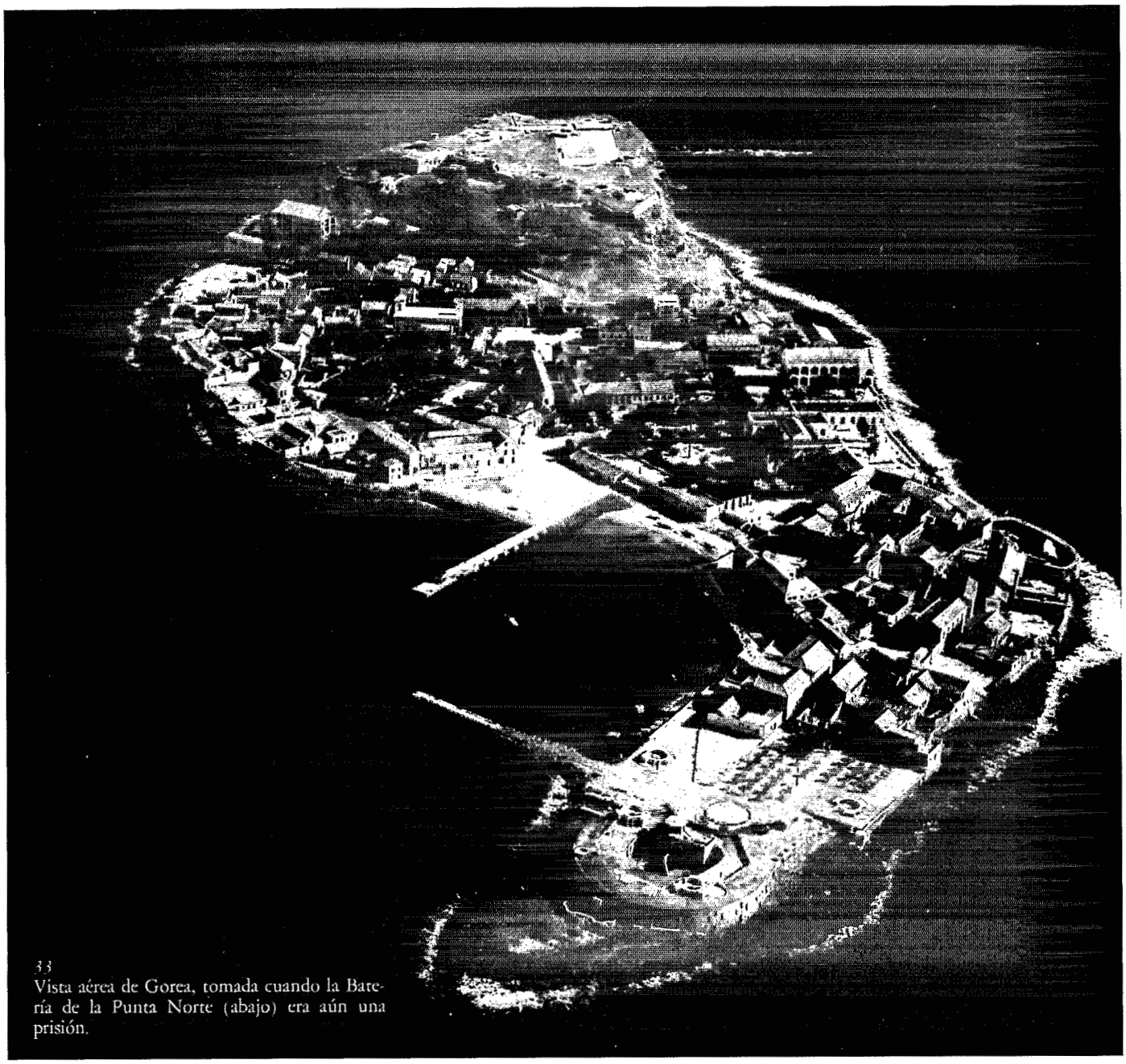
Así una relación espontánea con los vestigios del pasado, integrados a la vida diaria de la ciudad, puede ser el comienzo de una iniciación al conocimiento del patrimonio cultural, objetivo principal de la actividad de cualquier museo.

[*Traducido del francés*]

Gorea: la isla museo

Creación de un museo histórico

Alassane Thiam
y Guy Thilmans



33
Vista aérea de Gorea, tomada cuando la Batería de la Punta Norte (abajo) era aún una prisión.

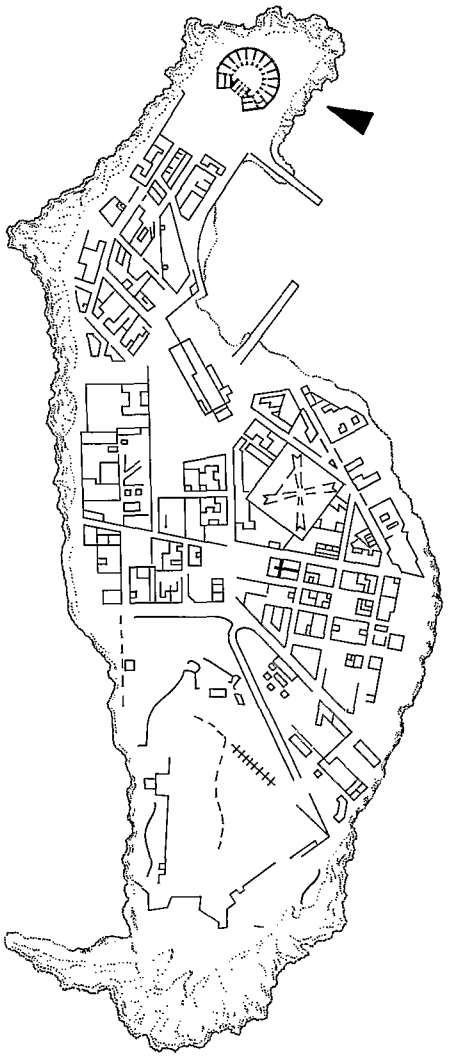


Situada frente a Dakar, de la que la separa un brazo de mar de tres kilómetros de ancho, la isla de Gorea, de origen volcánico, no tiene más de novecientos metros de largo y trescientos metros de ancho. Presenta al observador dos partes muy contrastadas. Al sur, una enorme masa de roca basáltica y sobre la cual se levantan los acantilados a pico; a unos treinta metros por encima del mar, el Castel ocupa la tercera parte de su superficie. La segunda parte es una "playa sobreelevada", cerca del nivel del agua. Allí se extiende el poblado, cuya arquitectura característica data en su mayor parte de los siglos XVIII y XIX, época en que el auge del comercio enriquecía la isla. De los mil quinientos habitantes con que llegó a contar, en la actualidad quedan unos novecientos (FIGS. *33* a *35*).

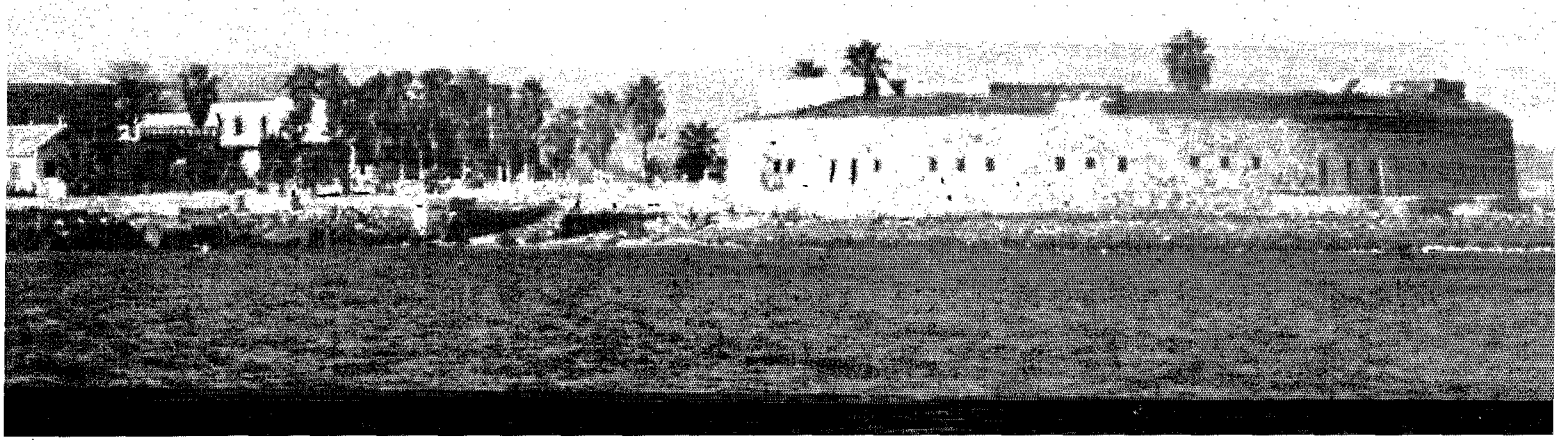
La extremidad septentrional se estrecha hasta formar un asa que presenta una muesca vuelta hacia el noreste. Esta asa de tierra ofrece un anclaje tan seguro que los holandeses, en el siglo XVII, la llamaban *goede reede* (la buena rada). Esta apelación estaría en el origen del nombre de la isla, Gorea.

Observemos, de paso, que, según otras fuentes, este nombre sería una réplica deformada del de una isla de Holanda, Goeree. Es muy probable. Muy a menudo, navegadores y colonos daban a las tierras a las que llegaban un nombre sacado de la toponimia de su patria. De todos modos, los primeros europeos que desembarcaron en Gorea no fueron holandeses sino portugueses. En 1444, Dinis Dias, encargado por Enrique el Navegante de explorar la costa de Guinea, doblada por primera vez el Cabo Verde y echaba el ancla frente a Gorea. El único signo arquitectónico dejado por estos primeros visitantes es una capilla, levantada en 1481. Esta capilla ha conocido muchas transformaciones y muchos avatares: entre otros menesteres, sirvió como panadería, como prisión, como pescadería, y, en último lugar, como puesto de policía. Con todo, es el edificio más antiguo de la isla.

No pareciera que los portugueses hayan acordado mucha importancia a su descubrimiento, dado que la ocuparon apenas, y a partir de 1595 los holandeses tomaron la costumbre de hacer escala en ella. En 1627 la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales "compraba" la isla a un jefe local y construía en ella dos fuertes, uno en el Castel, y el otro en la parte baja. Cincuenta años más tarde, el almirante D'Estrée tomaba Gorea a los holandeses y derrumbaba sus fortificaciones. Los franceses, que hicieron de ella una de sus primeras factorías en África, debieron construir nuevas fortificaciones, puesto que debieron defenderla contra los ingleses durante las numerosas guerras que opusieron a ambas naciones. Por otra parte, y durante breves periodos, los ingleses suplantaron a los franceses en cuatro oportunidades (1693, 1758–1763, 1779–1784, 1800–1817), pero la ocupación francesa sólo cesó verdaderamente con la independencia de Senegal, en 1960.



35
Plano de la isla de Gorea.



34
La parte septentrional de la isla. A la derecha, la Batería en parte renovada para ser transformada en museo.

Rehabilitación del lugar

Después de la independencia, el gobierno de la República de Senegal decidió la rehabilitación del sitio histórico de la isla de Gorea. Con la ayuda activa de la Unesco[1] y del Banco Mundial, procedió a estudios detallados para conciliar imperativos económicos, sociales y culturales, difícilmente compatibles. Así, en el plano económico y social se demostró la necesidad de sacar el mejor partido posible de la única riqueza potencial de la isla: la actividad turística, para asegurar no sólo su mantenimiento sino también un incremento razonable de la población al aportarle medios de subsistencia convenientes. Al mismo tiempo, era preciso proteger el sitio y el modo de vida tradicional de los isleños ante un turismo destructor y del que tantos ejemplos a través del mundo muestran los estragos.

En el plano cultural, Gorea aparecía como el sitio privilegiado para ilustrar el pensamiento del presidente Senghor: "[...] la aceptación de este hecho de civilización [la negritud], y su proyección en perspectiva en la historia venidera y en la civilización negra a renacer y realizarse. Ésta es, en suma, la tarea que se han impuesto los militantes de la negritud: asumir los valores de la civilización del mundo negro, actualizarlos, fecundarlos, si es preciso con aportes extranjeros, para vivirlos por sí y para sí, pero también para hacerlos vivir por y para los demás, aportando de este modo la contribución de los nuevos negros a la 'civilización de lo universal'."[2]

En efecto, minúscula porción del continente africano situada a unos cientos de metros de Dakar, la isla recibió la influencia de sus diversos ocupantes y es un testimonio de la historia colonial del África negra en su totalidad (FIG. *38*). Luego, con la decadencia llegó el olvido; un olvido lo suficientemente largo para permitirle escapar, durante estos últimos decenios, a la promoción inmobiliaria y a la industria de actividades de esparcimiento. Gracias a ello, los testimonios del pasado han sido relativamente preservados y, en este territorio de a lo sumo unas treinta hectáreas, se puede, sin mayores dificultades, hacer revivir un conjunto histórico de una asombrosa homogeneidad. Así, se está construyendo un vasto complejo educativo y cultural. El Museo Histórico del Instituto Fundamental del África Negra (IFAN) es uno de sus elementos constitutivos.

Este museo, que existe ya en Gorea desde hace veintiséis años, está situado en una hermosa mansión del siglo XVIII, en la intersección de las calles Saint Germain y Malavois. Pero su exigüidad era un obstáculo para que se lo pudiera transformar en una institución museológica a la medida del gran propósito que está tomando forma. Por ello, cuando en 1977, se suprimió el anexo de la prisión civil de Dakar, instalado en la Batería de la Punta Norte, el jefe de Estado afectó esta obra al futuro museo a pedido del profesor Samb, director del IFAN. En efecto, el edificio, mediante un trabajo de restauración relativamente modesto, ofrece un gran espacio. Históricamente, este ejemplo de la arquitectura militar del siglo XIX señala una época clave en el destino del África

1. Informes de misión: "Monuments historiques de l'île de Gorée et de Saint-Louis du Sénégal", por A. Grégoire, mayo de 1974; "Plan directeur de rénovation de l'île de Gorée", por J. P. Frapolli; "Aspects juridiques et financiers du programme de rénovation de l'île de Gorée", por M. Cler, 1975. "L'avenir de Gorée", por Michel Parent, 1977; "Projet touristique de la Petite Côte", por P. A. Lablaude, 1978.

2. Léopold Sédar Senghor, "Liberté III", *Négritude et civilisation de l'Universel,* p. 270, París, 1977.

negra: aquella en que, a la trata de esclavos, sucede la colonización sistemática del continente.

El Museo Histórico del IFAN se instala pues en la Batería de la Punta Norte, generalmente conocida a partir de 1944 con el nombre de Fuerte D'Estrée. En efecto, en ese año, un siglo después de la construcción de la obra, un buen día aparece en la puerta un cartel en letras negras sobre fondo blanco que decía: "Fuerte d'Estrée", homenaje militar un poco tardío al conde Jean d'Estrée, vicealmirante y mariscal de Francia, que en 1677 había tomado Gorea a los holandeses. Esta iniciativa se debía al Doctor Pierre-André Cariou, autor de una monografía muy interesante sobre la isla, aún inédita. Este médico militar y erudito tenía una costumbre incómoda para un historiador: reemplazaba los nombres de las calles y de los edificios por otros que le parecían más apropiados.

En este caso, el cambio casi no se justificaba. Los ingenieros militares franceses habían empezado en 1851 la construcción de la obra cuyo proyecto había sido discutido y transformado durante cuatro años, y la terminaron en 1866. Nadie pensó entonces en darle el nombre del almirante muerto unos ciento cincuenta años antes. Para todos fue, y durante cerca de un siglo siguió siendo, la Batería de la Punta Norte, una denominación confirmada por todos los documentos y que los historiadores del IFAN retuvieron.

Una obra de la época del cañón de bronce

El capitán de ingeniería Pinet-Laprade, que debía llegar a ser gobernador de Senegal, estableció los planos definitivos de la batería en 1850, un año antes de comenzar la construcción. La obra aparece como uno de los últimos avatares de la fortificación costera del tiempo de la marina de madera, mientras que, muy pronto, la aparición del cañón de acero que se cargaba por la culata, la torrecilla de eclipse y el barco de vapor, acorazado y armado de piezas de grueso calibre y de largo alcance, iban a revolucionar el arte de la defensa.

36 ▶
La Batería de la Punta Norte antes de la restauración. Un mirador domina el reducto defensivo, las troneras se han convertido en ventanas. A la izquierda, dos cañones de 24 abandonados.

37 ▶
La Batería restaurada. El antiguo glacis ha sido reconstituido. Sólo quedan por demoler los emplazamientos de los cañones modernos construidos en 1939. Se puede ver uno de ellos, a la derecha, en el terraplén.

El fortín se levanta sobre un apoyo de basalto de tres metros cincuenta de altura, en la punta septentrional de la isla, más allá de las ruinas de un pequeño reducto interior, y apenas separado del agua por una estrecha playa de guijarros y de bloques basálticos. Su silueta, en forma de herradura de cincuenta y tres metros en su parte más ancha, se levanta muy por encima del océano, y durante la pleamar su terraplén sigue dominando las olas desde una altura de ocho metros cincuenta, lo que permitía a sus piezas combatir con eficacia contra la batería superior de los barcos de línea de la época.

La línea redondeada que presenta la escarpa frente al mar se rompe, al sur, del lado de la tierra, para formar dos salientes que enmarcan la garganta y cuya puerta tenía, en su origen, un puente levadizo. Allí, un foso y un glacis completaban estas defensas dentro del espíritu más clásico de la fortificación de la época del cañón de bronce.

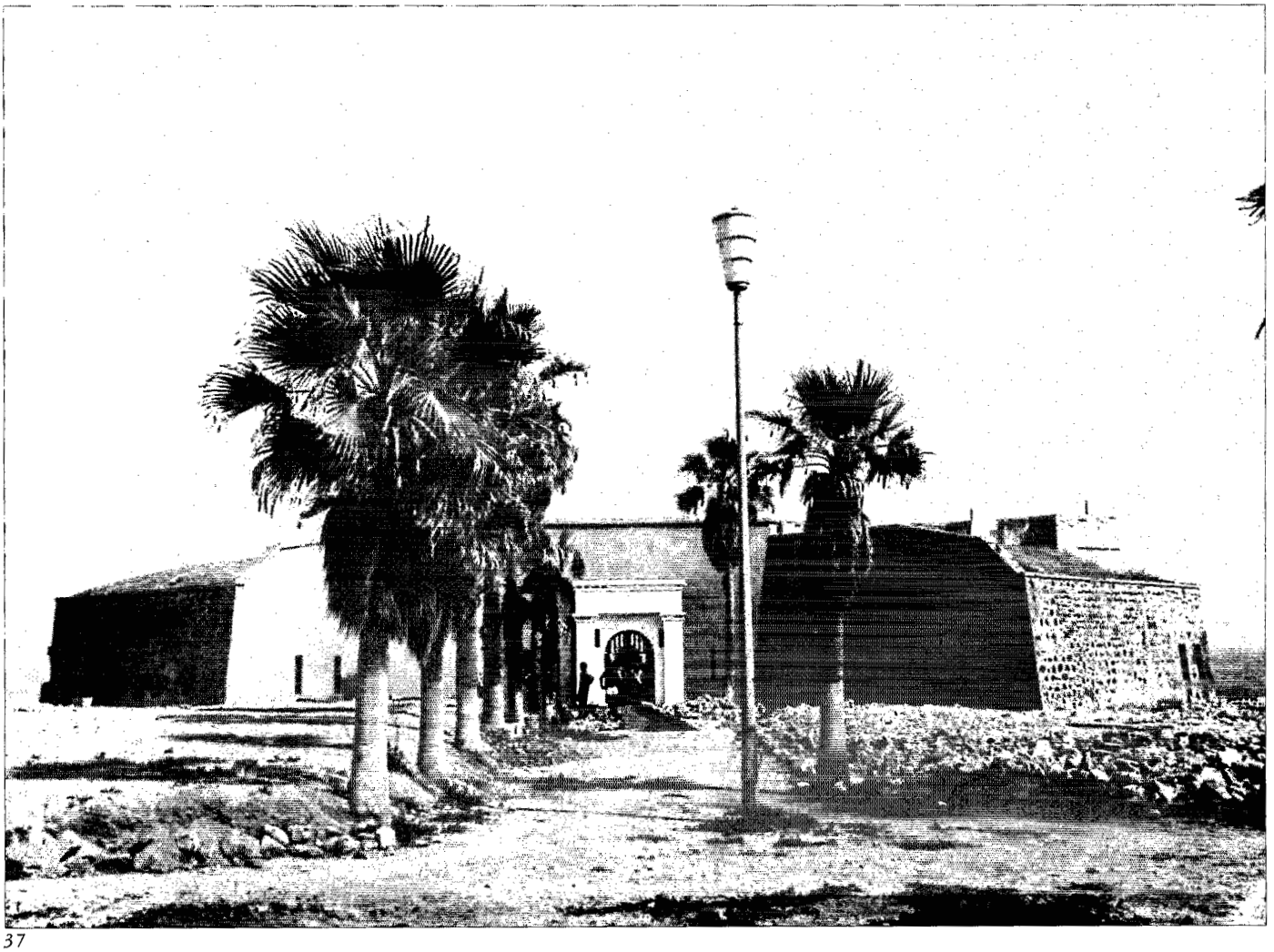
En el interior, los cuarteles de los cincuenta hombres que constituían la guarnición y los almacenes de víveres y municiones ocupaban trece casamatas abovedadas, de trece metros de largo, seis metros cincuenta en su parte más ancha y tres metros sesenta de altura, situadas alrededor de un gran patio en forma de hemiciclo de trescientos cincuenta y cinco metros cuadrados. Otras cuatro casamatas, así como tres salas —la mayor destinada al alojamiento del gobernador; de las dos pequeñas, una destinada al cuerpo de guardia, la otra a la cámara de la pólvora— estaban dispuestas en ambas extremidades de la bóveda de entrada. Este conjunto constituía un reducto defensivo. Había un aljibe de cien mil litros (que aún contiene agua) y, en el espesor de uno de los dos enormes estribos, una escalera de caracol que permitía acceder directamente al terraplén, sin que se tuviera que pasar por el patio y por las dos grandes escaleras exteriores, tan al alcance de la metralla.

La construcción y el armamento

Lo esencial del material de construcción empleado para los muros —que tienen entre noventa y cinco centímetros y un metro sesenta y cinco de ancho— está



36



37



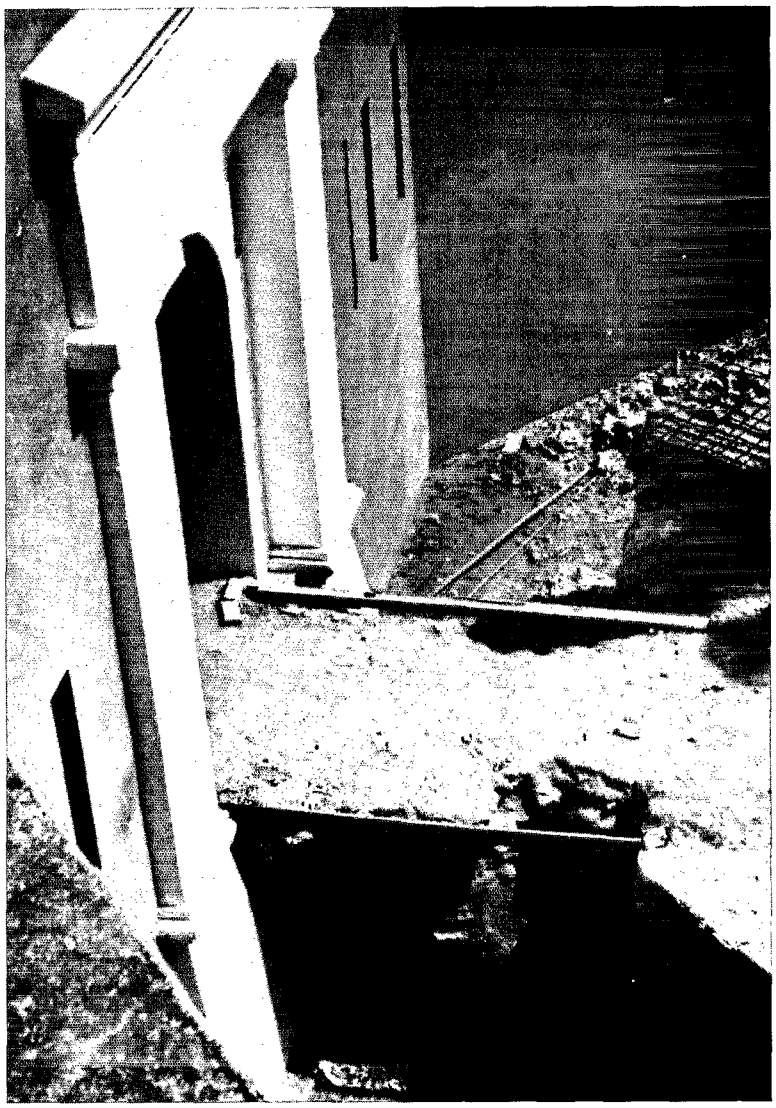
38

constituido por bloques de basalto (ankaratrita y basanita) brutos o tallados; las bóvedas de las casamatas y los cañones de bóveda de las escaleras están hechos con placas de la misma roca. Esta roca provenía muy probablemente de la península y no de Gorea, pues en 1827, el Consejo del gobierno prohibió que se extrajera piedra de la isla para "no disminuir su superficie".

El marco de las puertas, ventanas y troneras, así como las bandas y molduras de la fachada, son de ladrillo de color rojo o, menos frecuentemente, de color ocre pálido. Su origen probable puede haber sido un horno de ladrillos del río (Saint Louis, Podor), donde se los producía industrialmente. El único material importado, la traquita, roca volcánica gris violácea, tallada en losas cuadradas de cuarenta y dos centímetros de lado y de seis a diez centímetros de espesor, fue utilizada como tragaluz de los muros, en los dinteles de las troneras y en los escalones de las escaleras. Como los documentos de los archivos lo confirman, esta traquita provenía de las islas Canarias. Se vuelven a encontrar estas losas en numerosos adoquinados de patios en las casas de Gorea, así como en la construcción de obras militares situadas lejos, en el interior de Senegal, como los fuertes de Bakel y de Senodebu.

El aglomerante que se empleaba era un mortero de cal hecho con conchas finamente trituradas. Los revestimientos del piso, muy gastados y en su mayoría renovados, eran de guijarros revestidos de mortero; el pavimento, bajo la bóveda de entrada por donde pasaban los carros de transporte, estaba constituido por gruesos guijarros desbastados.

En su comienzo, la batería constaba de doce piezas de 16, modelo 1858–1860, de cañón rayado, que se cargaban por la boca y cuyas cureñas se desplazaban sobre un chasis de hierro de pivote delantero, sistema en uso en la



39

38
La isla toda constituye un momento del pasado inmovilizado en las piedras del caserío. Patio interior y escalera de la célebre Casa de los esclavos, construida en 1776. En la parte inferior, las cárceles donde estaban encerradas, esperando el embarco, las víctimas del vergonzoso tráfico humano; en la parte superior, el lujoso alojamiento del traficante.

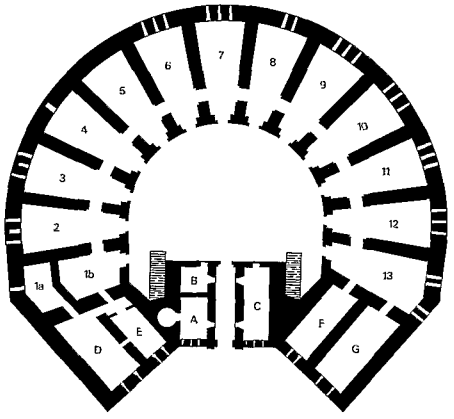
39
La gola y la puerta de la Batería. Las troneras han sido reconstituidas, se ha despejado el foso, excepto en el emplazamiento del antiguo puente levadizo.

artillería costera en ese entonces, y que permitía un campo de tiro que podía cubrir noventa grados en el horizonte. Fueron las últimas piezas de este tipo que salieran de la fundición de cañones para la marina de Ruelle. Actualmente constituyen inestimables piezas de colección; en efecto, quedan tan pocas bocas de fuego de este modelo que la mayoría de las obras sobre artillería ni siquiera las mencionan. Esta arma había caducado diez años después de su puesta en servicio. Entretanto, habían aparecido los cañones que se cargaban por la culata y los barcos acorazados.

Después de la guerra franco-alemana de 1870, aparecieron numerosos proyectos de modernización del fuerte; todo ello sólo dio como resultado la instalación de cuatro piezas de 24, que también provenían de Ruelle, pero del modelo 1870, cargado por la culata y montado sobre chasis de pivote delantero. A su vez, este sistema de artillería cayó en desuso y en 1905 se lo reemplazó por otro más moderno; pero finalmente, en 1939, se redujo a cuatro cañones antiaéreos de 75, dos colocados en el terraplén y dos en el glacis.

Un destino sin gloria

Cuando se edificó la Batería de la Punta Norte afortunadamente el tiempo de los heroicos cañonazos había pasado para Gorea y sus habitantes. La historia de este monumento se ilustra mejor con las interminables guerrillas burocráticas que precedieron su construcción y que acompañaron las tentativas de reforzarlo, que por gloriosos hechos de armas. Por otra parte, la Batería sólo conoció una escaramuza, en ocasión de la tentativa de las fuerzas de Francia libre del general de Gaulle de hacer pie en Dakar en 1940. Una granada desmochó el



40
Plano original de la Batería utilizado por los arqueólogos y arquitectos del IFAN para restaurar el monumento. Las letras y las cifras indican la asignación de los locales a los departamentos y servicios del futuro museo.

reborde del fortín, y una carga efectuada desde éste alcanzó a una lancha, hiriendo al futuro almirante Thierry d'Argenlieu.

Por el contrario, la guerra administrativa duró años. Comenzó bajo el reino de Luis Felipe, rey de Francia, cuando las cámaras de comercio de Rouen y de Burdeos ejercían una presión sobre el gobierno para obtener la creación en Gorea de un buen puerto de comercio, equipado y bien defendido. Entre 1843 y 1845 se hicieron varios proyectos de obras portuarias y luego, en 1846, el jefe del batallón de ingenieros Creuilly, después de una misión de supervisión en el terreno, elaboró un plan de defensa de la isla que comportaba, en especial, la construcción de una obra fortificada en su extremidad septentrional. La revalorización de Gorea dio lugar a protestas tan encarnizadas como tenaz era la voluntad de los promotores del programa. De informes a memorias, y de memorias a informes, casi ocho años de estudios se vieron brutalmente aniquilados por un voto negativo de la Cámara de Diputados.

La segunda República retomó el legajo y, esta vez, el capitán Pinet-Laprade ganó la partida, por lo menos en lo referente a la construccción de la Batería de la Punta Norte.

Después del conflicto franco-alemán de 1870, empezaron de nuevo las batallas administrativas, esta vez con la finalidad de modernizar una batería manifiestamente inadaptada a las nuevas condiciones de la guerra. El informe que estableció el teniente coronel de ingeniería E. Levy, en 1874, proponía nada menos que ensanchar los muros de la obra hasta cinco metros, reforzar el terraplén por elevación, levantando bóvedas en el patio interno, y proteger el reducto mediante un macizo de tierra. Los consejos de este oficial quedaron sin efecto y la Batería conservó su estructura original. Se elaboraron muchos otros proyectos, para llegar, al fin de cuentas, a ese reemplazo de los cañones de 16 por los de 24.

En 1945, la obra fue desmantelada; se la transformó para instalar un anexo de la prisión central de Dakar, que allí estuvo hasta el año 1977. Desde entonces, Gorea, isla feliz, no tiene cárcel, ni presos. Y la Batería fue entregada al IFAN.

La operación de restauración

En el momento de recibirla, los arqueólogos del Instituto constataron que si bien el edificio no había sido fundamentalmente alterado, había sufrido modificaciones lo suficientemente importantes como para reclamar una serie de operaciones de restauración antes de proceder a la instalación del museo (FIGS. *36* y *37*). A su alrededor, era preciso restablecer el glacis y liberar el foso, cubierto en 1942 (FIG. *39*). El puente levadizo había desaparecido; un espeso muro en forma de Y dividía en tres el patio interior y un mirador se levantaba por encima del reducto; las casamatas se habían dividido en células, se había tapiado las puertas interiores, obturado las troneras o transformado en ventanas; el terraplén estaba desfigurado con plataformas modernas de artillería.

Esta operación de restauración presentaba no poco interés, dado que si bien es cierto que la batería cuenta con una historia militar poco brillante, constituye un testimonio de las fortificaciones del tiempo de la marina de madera y de una época en la cual Gorea parece haberse inmovilizado. Sobre todo, sigue siendo la única obra fortificada que se haya devuelto a su estado original, incluyendo en ello el armamento. En efecto, las bocas de fuego de 16 que habían constituido su primera artillería, yacían por tierra del otro lado de la isla, en las pendientes del Castel (FIG. *41*). Del mismo modo, se pudieron recuperar dos cañones de la "segunda generación" de las piezas de 24 que, con su chasis, se herrumbraban al pie del reducto. En otros lugares de la costa africana, sobre todo en Costa de Oro, existen fuertes mucho más antiguos, construidos entre los siglos XV y XVII; pero ninguno de ellos puede ser totalmente restaurado, ni su armamento recuperado.

Basados en los documentos de los archivos, entre los cuales estaban los planos de Pinet-Laprade, y en investigaciones arqueológicas —sondeos y excavaciones para volver a encontrar el emplazamiento de los antiguos muros—,



41
Recuperación de los cañones que defendían la Batería al comienzo. Estas piezas yacían en la otra extremidad de la isla.

los trabajos fueron supervisados por la Oficina de Arquitectura de Monumentos Históricos (BAMH). Se comenzó por eliminar todas la construcciones parásitas, muros, tabiques, mirador, y por abrir las puertas y tragaluces condenados. Los escombros fueron distribuidos y nivelados delante de la obra, lo que permitió reconstituir el glacis primitivo. Se reconstruyó la escalera, se restauraron las troneras y se las devolvió a su estado primitivo. Una vez encontrado, se volvió a poner en su sitio el mecanismo del puente levadizo. Los cañones de 16, que pesan cada uno tres toneladas y media, fueron arrastrados a través de la isla para ser colocados en línea de batería en el terraplén. En cuanto a las piezas de 24, de quince mil setecientos kilos cada una, se las hizo deslizar unos cincuenta metros. Se las colocará en cureñas de madera —actualmente en curso de fabricación— y más tarde en su chasis de pivote delantero, y se las instalará sobre unas plataformas de hormigón que ya habían sido construidas adelante del fuerte en 1939 para los cañones de 75 antiaéreos. Ellas constituirán el signo distintivo del museo.

Estos trabajos, incluido el acarreo de los elementos, fueron realizados bajo la constante dirección de los arqueólogos del IFAN y por un pequeño equipo compuesto de un albañil y de seis peones que utilizaban herramientas de pequeño calibre: palas, picos, masas, perforadoras, escoplos, carretillas, palancas, cuerdas, rollos de rodamiento, dado que la estrechez de las calles de Gorea no permite utilizar artefactos pesados. Fue también con martillos, escoplos y cinceles que tallaron y desbastaron los bloques de basalto, único material utilizado para la refacción.

El presupuesto de la empresa asciende hasta ahora a veintidós mil dólares, de los cuales doce mil han sido provistos por el IFAN y diez mil por Francia. Arabia Saudita y la República Federal de Alemania han prometido contribuciones iguales a la del gobierno francés, y el gobierno de Canadá parece acoger favorablemente el principio de una participación en esta obra cultural.

El museo

La instalación del museo es la próxima etapa y objetivo de los trabajos llevados a cabo hasta hoy en la obra. Su financiamiento ha sido previsto en el ámbito del proyecto Unesco de renovación de Gorea.

El Museo Histórico de Gorea, todavía abierto, aspiraba a ser el museo del África occidental —una ambición muy grande para tan poco espacio. El que se instalará en la Batería se limitará a la historia de Senegal, desde sus orígenes hasta nuestros días, y todo el material referente a otros estados africanos será transferido al futuro Museo de Civilizaciones Negras, de Dakar.

Esta limitación territorial, por una parte, y la ampliación de la superficie disponible para valorizar las riquezas museológicas que se recibirán, por otra, parecen, a primera vista, tener que facilitar la tarea de los museólogos del IFAN que tienen a su cargo la creación del museo. Ello comporta una reestructuración temática de las colecciones a la vez que exige un trabajo muy delicado y una búsqueda de alternativas que deben tener en cuenta consideraciones de orden histórico, estético y educativo.

Por el momento, se ha decidido que la repartición de las salas asignadas a los diferentes departamentos del museo, en sus grandes líneas, sea la siguiente: en el reducto, de un lado y de otro de la entrada, se presentan tres salas (A, B y C del plano, FIG. *40*). La mayor de ellas estará reservada a la iconografía de Gorea (vistas antiguas, costumbres locales, personajes célebres que pasaron, etc.) y, de modo general, a la de la península del Cabo Verde. Las otras dos salas, más pequeñas, estarán consagradas a los servicios de atención al público, con venta de libros, tarjetas postales, reproducciones de objetos de colecciones, etc.; allí se instalará también la oficina del conservador y los puestos de vigilancia.

Dos casamatas (2 y 3 del plano) estarán destinadas a la prehistoria de Senegal; dado que la protohistoria es especialmente rica, las cuatro casamatas siguientes (4 a 7) presentarán las cuatro provincias de Senegal en la época protohistórica (FIGS. *42* y *43*); Luego, otras dos (8 y 9) a la historia tradicional y precolonial, la de los grandes reinos senegaleses; una (10), a la trata de esclavos; las dos siguientes (11 y 12), a la presencia de los europeos (portugueses, holandeses, franceses); y por fin, otra (13), a la historia reciente de Senegal independiente. Sin duda se decidirán otras aplicaciones según las necesidades. Están también previstas dentro del reducto las actividades de recibimiento, los diferentes servicios y las instalaciones sanitarias.

En cada sala de exposición se ordenarán las colecciones alrededor de un "objeto de choque", destinado a llamar la atención del visitante. Así por ejemplo, en la sala reservada a presentar la "provincia megalítica", el centro de interés será un monolito de tres toneladas. La conformación del lugar, con las casamatas-salas de exposición alrededor del patio interior con el cual casi todas comunican directamente, permite que el museo se abra al público por secciones, a medida que se coloquen las colecciones de cada departamento y antes de que se termine la instalación total del museo. Esta propuesta está en estudio. Pero, aun en este caso, la decisión final estará supeditada a la manera en que se pueda resolver un cierto número de problemas.

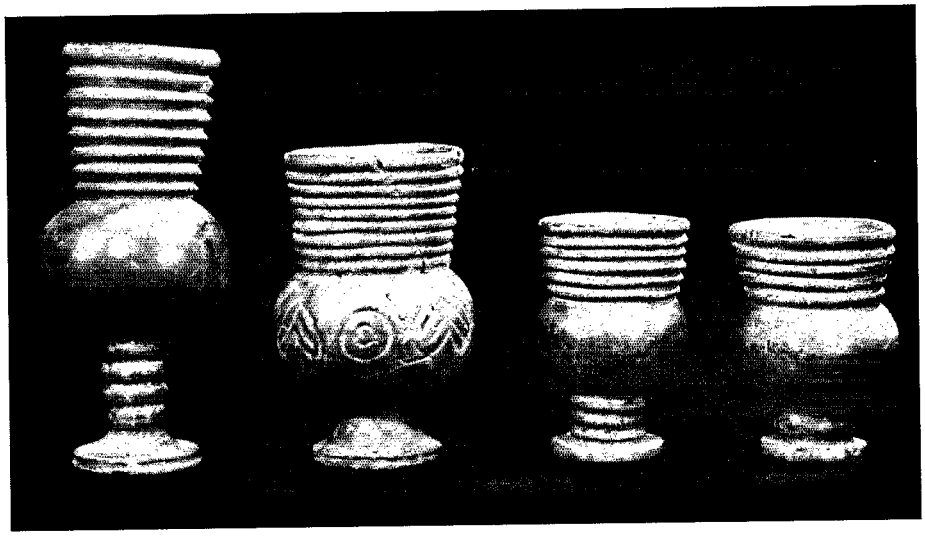
El ritmo circunspecto adoptado durante las tareas de restauración de la Batería y la instalación de este museo es característico de la política de prudencia que el gobierno senegalés manifiesta en el plano cultural. Una prudencia que se ilustra por el constante rechazo a vender en subasta pública los recursos turísticos del país, por la voluntad de no sacrificar los lugares naturales e históricos, y, menos aún, las estructuras sociológicas tradicionales, en aras de recursos económicos inmediatos. Una prudencia que se manifiesta con fuerza en la obra de rehabilitación de Gorea, emprendida después de años de estudios conjuntos realizados por instituciones culturales nacionales e internacionales, entre las cuales la Unesco se encuentra en primer lugar.

Esta prudencia ha hecho que Gorea llegue a integrarse al patrimonio mundial; ello hará de la isla, con su tejido urbano secular salvaguardado, con sus instituciones culturales y universitarias, con su museo histórico, uno de los sitios privilegiados de las civilizaciones africanas.

[*Traducido del francés*]



42
Entre las riquezas del futuro museo: la piedra lira, monolito de tres toneladas, proveniente de un círculo megalítico del Sine-Saloum, Senegal (primer milenio después de J.C.).



43
Cerámica protohistórica proveniente de excavaciones de la región de Matam (río Senegal) que serán expuestas en el Museo Histórico de Senegal.

Toruń: museos y patrimonio arquitectónico



La existencia de vínculos estrechos entre la actividad de los conservadores de monumentos y lugares históricos por un lado, y la ampliación de la red de museos, por otro, caracteriza la protección del patrimonio arquitectónico en Polonia. Toruń ofrece un ejemplo interesante.

Situada al borde del Vístula, casi a igual distancia, a vuelo de pájaro, de Varsovia al sudeste, y de Gdańsk al norte, Toruń ha sido construida entre los siglos XIII y XV. La ciudad medioeval sobrevive en el corazón de la ciudad moderna. En el transcurso de los años ha sufrido muchas modificaciones, sobre todo durante el siglo XIX. Pero, por suerte, las guerras la han dejado intacta, de ahí que estemos en presencia de uno de los más valiosos conjuntos de arquitectura burguesa de Polonia. No obstante haberse implantado en ella una industria, no contaminante y en plena expansión, se ha convertido en el centro cultural de una aglomeración de 170 000 habitantes. Cuenta con una universidad, y en ella los servicios turísticos y los centros de cultura son tan numerosos que algunos han debido ser transferidos al núcleo comercial y administrativo previsto por los planes de urbanismo fuera de la antigua ciudad, donde los museos ocupan un lugar importante.

Bohdan Rymaszewski

En 1958, el autor de este artículo, por entonces conservador de los monumentos históricos de Toruń, había elaborado un programa de rehabilitación de este antiguo barrio que ocupa una superficie de cuarenta y cuatro hectáreas. En ese programa se preconizaba la utilización de antiguos edificios como museos y, a este propósito, se ponía de relieve la correlación existente entre las necesidades del museo y las de la conservación de los monumentos. Toruń, que en ese entonces sólo poseía un solo museo pluridisciplinario instalado en una parte del Ayuntamiento, cuenta en la actualidad con doce, repartidos en edificios que pertenecen al patrimonio nacional. Esta experiencia puede quizás permitir juzgar hasta qué punto el hecho de destinar un edificio histórico a museo equivale a respetar el principio de salvaguarda total de su valor.

Una operación quirúrgica

Para un conservador de monumentos históricos, adaptar arquitectónicamente un edificio a una función para la cual no fue construido, se parece mucho a una intervención quirúrgica. El cirujano, que desea salvar una vida, trata de corregir un proceso biológico natural y, para lograrlo, agrede el organismo humano. Del mismo modo, el conservador, en su deseo de detener la degradación que sufre cualquier edificio vacío, trata de adaptarlo a una actividad viviente y, también en este caso, debe agredir en cierto modola obra original, su auténtica naturaleza arquitectónica. La organización de un edificio para hacer de él un museo no escapa a esta necesidad.

Se ha dicho muchas veces que, por su actividad específica, los museos constituyen los mejores eslabones de la cadena de protección de los monumentos del patrimonio cultural de un país. Y, en efecto, muy a menudo, la salvaguarda de las colecciones, que es la razón de ser de un museo, se impone también al edificio que las alberga.

Además, de modo general se estima que los museólogos se cuentan entre los mejores administradores posibles de un edificio histórico. Nada más comprensible pues que la confianza que se les acuerda. Por vocación, por formación y profesión ¿no están acaso mucho más capacitados que otros para juzgar acerca del valor de un monumento? Sin embargo, la instalación de un museo es más que un acto puramente administrativo; exige transformaciones estructurales, y, por lo tanto, compromisos.

Así sucedió en Toruń. En este caso, sin embargo, la elección de los edificios que se podían adaptar se veía subordinada a una noción más general de rehabilitación de todo un conjunto, una de cuyas ideas rectoras consistía en permitir al público la visita de los edificios de valor excepcional. Fuera de los edificios religiosos, cuyo papel ha seguido siendo el mismo a lo largo de los siglos, los demás monumentos han conocido funciones diferentes de aquellas para las que fueron construidos. Para que reaparezca el destino primero de una casa burguesa —a la vez morada familiar y domicilio comercial del dueño de casa—

44
ANTIGUO AYUNTAMIENTO DE TORUŃ. Único museo pluridisciplinario hace veinte años, sigue siendo la sede del Museo Regional, pero sus colecciones se han fragmentado en una docena de otros monumentos históricos.

es preciso efectuar importantes obras, y tanto más si, con el paso de los siglos, hubiera sido objeto de profundas modificaciones. Ocurre que, para poner de relieve el carácter antiguo de un edificio, nada será mejor que el museo, en la medida, claro está, en que se lo integre al marco arquitectónico que su especificidad y su riqueza denotan. Es por ello que en Toruń se han escogido los ejemplos más convincentes de los diversos tipos de monumentos para instalar museos que, en la medida de lo posible, pongan de relieve el pasado histórico de la región y de la ciudad. Esta regla cuenta con una sola excepción: el Museo de Historia Natural, en el centro universitario, de neta concepción moderna.

Del Ayuntamiento al Arsenal

El Ayuntamiento alberga las colecciones del Museo Regional (FIG. *44*). Del monumento original, que data del siglo XIII, sólo subsiste una parte. Ampliado por primera vez en el siglo XIV, por segunda vez en el siglo XVI, destruido por un incendio en 1703, reconstruido entre 1722 y 1727 con una sobriedad mayor que al principio, fue finalmente restaurado durante el siglo XIX. Posteriormente, de 1958 a 1964, se emprendieron obras de conservación, mediante el refuerzo de la estructura y la adaptación del edificio a las necesidades de un museo. Era preciso pues no sólo instalar salas de exposición (FIGS. *45* a *47*), sino también locales administrativos, talleres y laboratorios para la restauración, locales para depósito, una biblioteca, salas de estudio y de proyección, instalaciones para los servicios de seguridad, de vigilancia, y sanitarios. Todo ello imponía la división del espacio disponible en dos partes distintas: la parte accesible al público y la parte reservada a los servicios, cada una con su sistema de circulación independiente. La existencia de tres escaleras apuntaba justamente a facilitar la circulación de los visitantes, sin introducir un cambio profundo en la arquitectura interior.

En lo que respecta a la estructura básica del edificio, se debieron reemplazar todas las vigas macizas y el armazón de madera. Ello permitió modernizar la instalación eléctrica, la instalación sanitaria y la calefacción. Para la parte restante, nos dedicamos a la restauración de las salas en su forma y decorado primitivos; se suprimieron numerosos tabiques levantados con anterioridad, sobre todo en el curso de obras efectuadas en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX. En los sótanos y en la planta baja, esta liberación del espacio permitió hacer resaltar las bellas sucesiones de bóvedas góticas.

El segundo piso y las piezas que se hallan bajo los desvanes no ofrecían gran interés arquitectónico; de ahí que en este lugar se reagrupara lo esencial de los servicios, a excepción de los depósitos y calderas para calefacción central que ocuparon una parte de los sótanos abovedados.

La elección y la presentación de las colecciones, los muebles y objetos de arte integrados al decorado respetan plenamente el valor arquitectónico, así como el carácter histórico y artístico de la sala; además y en la medida de lo posible, evocan su función original. Es así como en la sala del tribunal, se ha podido reunir una parte del mobiliario y de la decoración adecuada, se ha organizado una presentación de monedas de Toruń, de los sellos de la ciudad, y de instrumentos de medida y control utilizados por las corporaciones mercantiles.

La única sala donde se ocultó el carácter medioeval de la arquitectura es la que se creó en la antigua armería de la ciudad, consagrada a la pintura polaca.

El Museo Etnográfico ha encontrado su marco en el antiguo Arsenal, construido en 1825. Prácticamente no se tocó la estructura del edificio, caracterizada por enormes vigas de madera que descansan sobre pilares macizos de mampostería. Tampoco se abrieron nuevas puertas o ventanas, sino que sólo se construyó un pasaje subterráneo que conduce a un anexo hecho ex profeso para alojar los servicios del museo e instalar la calefacción central. Tanto la calefacción, como los equipos eléctricos y sanitarios hacían sentir su ausencia en el Arsenal. Las obras, pues, estuvieron esencialmente centradas en estas tres áreas, así como en los trabajos de ignifugación de las vigas, la construcción de dos escaleras de madera —también ignifugadas— y la de algunos tabiques livianos que separan las zonas de servicio. En cambio, se respetaron todos los



45



46

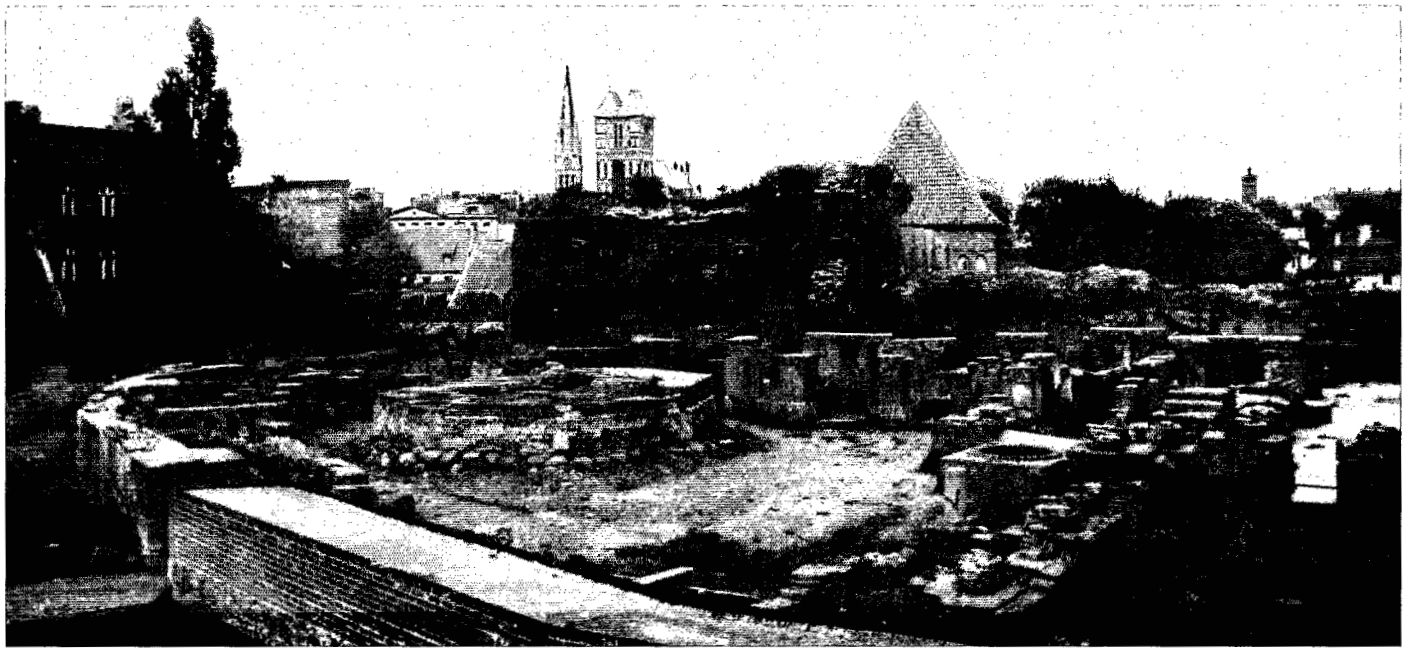


47

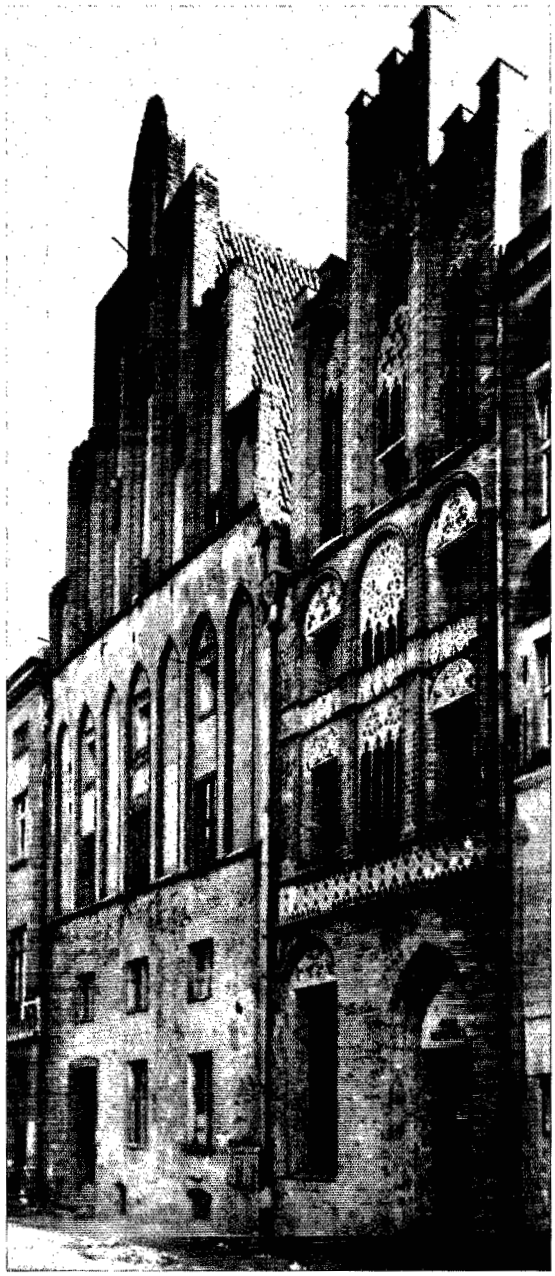
45
ANTIGUO AYUNTAMIENTO DE TORUŃ. Exposición de artesanía artística bajo las hermosas bóvedas de la planta baja del Museo Regional, en el antiguo Ayuntamiento.

46
ANTIGUO AYUNTAMIENTO DE TORUŃ. Sala de vitrales y de esculturas góticas.

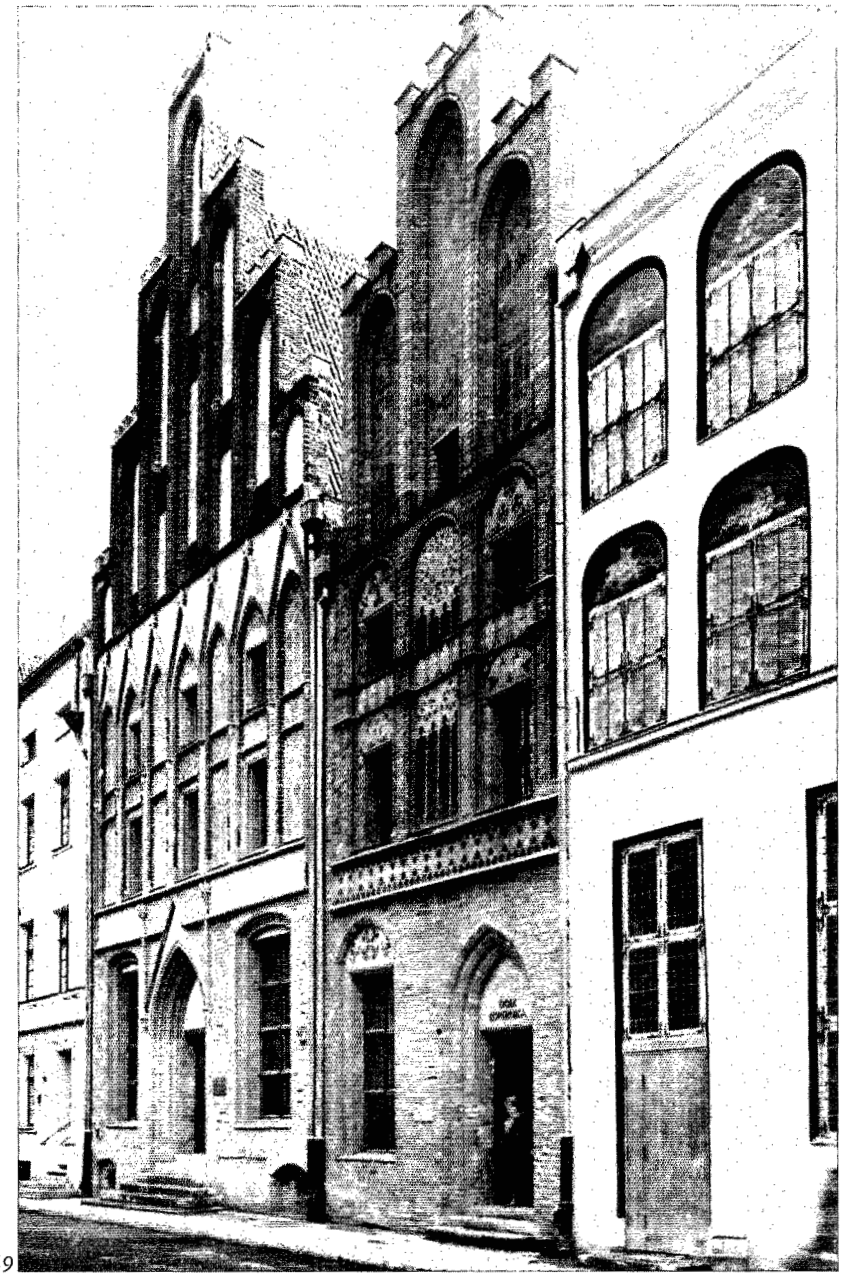
47
El Museo Regional ha instalado sus colecciones de cerámica en los sótanos del Ayuntamiento.



48



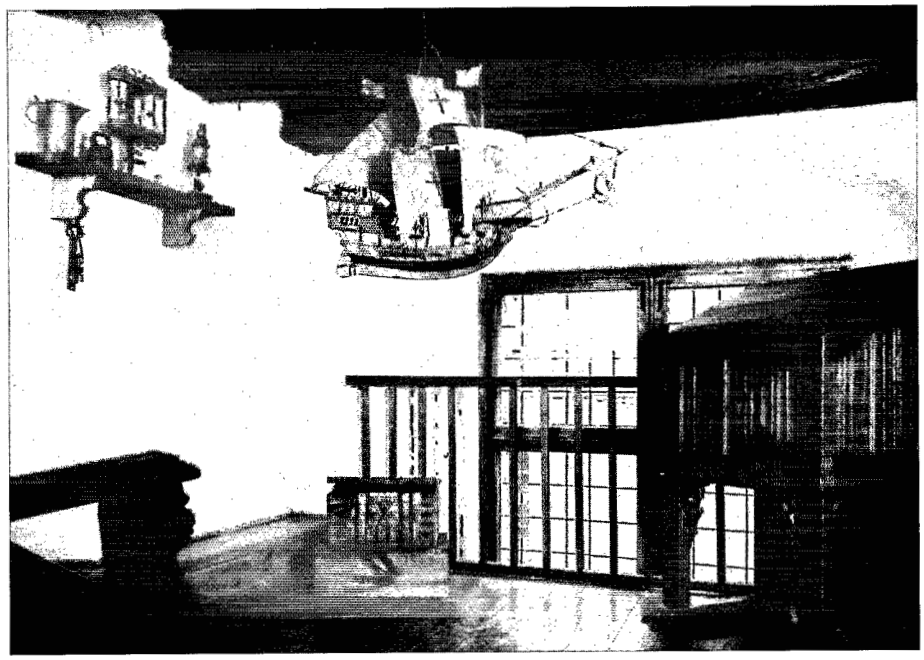
49



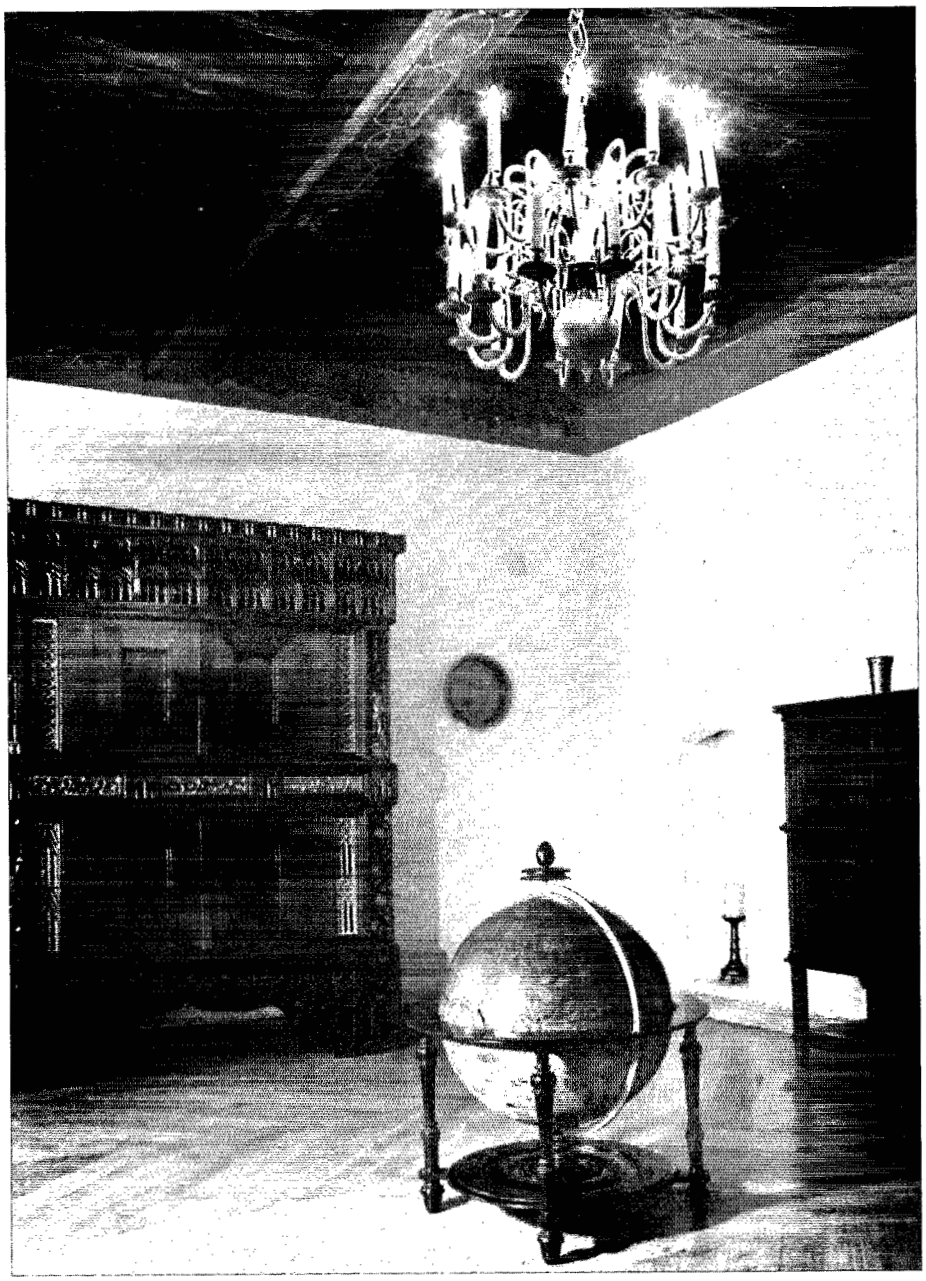
50

48
Ruinas del castillo construido por los caballeros teutónicos en 1230 y que había sido demolido por los burgueses sublevados en 1454.

49 y 50
Museo Nicolás Copérnico. Toruń. Dos moradas contiguas de la calle Copérnico: la casa natal del astrónomo, en el número 17, y otra, en el número 15, de la misma época, cuyo interior ha sufrido menos modificaciones en el curso de los siglos. Ambas han sido restauradas; la importancia de las obras —sólo la fachada del número 15 ha sido objeto de arreglos— muestra la amplitud de las modificaciones aportadas a los edificios por generaciones de ocupantes.



51



52

51
Museo Nicolás Copérnico. Toruń. En la casa contigua, en el número 15, reconstitución del establecimiento de un comerciante.

52
Museo Nicolás Copérnico. Toruń. La sala de atrás en la casa natal de Copérnico.

elementos originales del edificio: sus pesadas puertas, las puertas abatibles y las rampas que facilitaban el desplazamiento de las pesadas piezas de artillería.

El taller de restauración se instaló en una casamata que data de 1880 y formaba parte del sistema de fortificaciones que defendía la ciudad en el siglo XIX.

La fortaleza y las casas

Hacia 1230, la Orden de los Caballeros Teutónicos levantó aquí uno de sus primeros castillos en tierra polaca, fortaleza que fue desmantelada por orden del Ayuntamiento en 1454 después de la insurrección victoriosa de los burgueses de Toruń (FIG. *48*). Entre 1958 y 1966 se realizaron algunas excavaciones gracias a las cuales salieron a luz las ruinas enterradas bajo varios metros de tierra y de escombros, y el conjunto se convirtió en una sección del Museo Regional. En los sótanos, debidamente adaptados, se reúnen testimonios que ilustran la historia del castillo así como del poblado que dio origen a la ciudad de Toruń. Durante la época turística se puede asistir a espectáculos de luz y sonido desde la terraza de un café recién construido, no lejos del torreón. Pero, la gran fortuna de la ciudad consiste en haber conservado más de trescientas casas que, en su mayor parte, datan de la época medioeval. Un cierto número de estos edificios históricos han sido convertidos en museos, según un programa cuya finalidad principal es la de poner de relieve la economía antigua de la construcción y su decoración primigenia.

Dos de estas moradas burguesas, las de los números 15 y 17 de la calle Copérnico, forman, con los negocios y los talleres artesanales lindantes, un importante conjunto. En el n.º 17 nació Nicolás Copérnico en 1473. Desgraciadamente, como resultado de las numerosas refacciones de que ha sido objeto desde el siglo XV, el interior del edificio ha perdido su carácter original. Por el contrario, el edificio medianero, en el n.º 15, con el rico decorado que ha conservado, constituye un notable testimonio arquitectónico de la época y del medio en el que naciera el teórico del heliocentrismo que abrió el camino a Kepler y a Galileo (FIGS. *49* a *52*).

Se decidió pues consagrar todo este conjunto al museo Copérnico. En el n.º 15, las obras de rehabilitación sacaron a luz antiguas pinturas y se abrió un pasaje por el cual se accede directamente a la casa natal del astrónomo, cuya vida y obra se ilustran con una exposición permanente. Esta exposición se completa, en la tienda contigua, con una maqueta de Toruń del siglo XV, animada por un montaje audiovisual. Por último, en el sótano se exponen *in situ* elementos de madera, vestigios del caserío que diera origen a la ciudad.

Otra casa de gran carácter es la "casa bajo la estrella", en el n.º 35 de la plaza del Mercado Antiguo (FIG. *53 a* y *b*). Fue construida en el medioevo, pero su opulenta decoración data de los siglos XVII y XVIII. El Museo Regional ha instalado allí su colección de arte del Lejano Oriente. Esta colección, donada por un coleccionista privado, atestigua la tradición de aficionados ilustrados que cultivaban los burgueses del norte de Polonia.

Hemos visto hasta aquí que la adaptación del monumento a la función museológica se equilibra, si podemos decir, con la subordinación del museo al carácter de la obra arquitectónica. No siempre es el caso.

Cerca de la calle del Espíritu Santo, el arte moderno puede, sin desentonar, encontrar abrigo en un grupo de antiguas moradas, a tal punto es grande su sencillez. Del mismo modo, la modestia del antiguo albergue de la plaza del mercado, en el barrio llamado de la Ciudad Nueva, permitió integrar sin tropiezos una galería de arte infantil. El Museo Arqueológico ocupa el mercado de granos del siglo XVII, en la calle Ciasna. En este caso, las obras de restauración/reemplazo de las enormas vigas de la estructura y supresión de tabiques —lo que permitió reconstituir grandes salas de una superficie próxima a las de antaño— debieron ser completadas con la creación de otros espacios y la construcción de una nueva escalera.

En estos ejemplos, el equilibrio se ha roto totalmente en favor del museo. Ya no se trata de evocar la función primigenia del monumento. Ésta se borra ante la nueva función. Pero la obra sigue estando al servicio del conocimiento de un pasado que nutre el presente y prepara el porvenir.

Bibliografía

LEON, A. *Monuments historiques, conservation, restauration.* París. 1917.

RYMASZEWSKI, B., *Principes de la réanimation du Vieux Quartier de Toruń.* Monumentum IV, 1969.

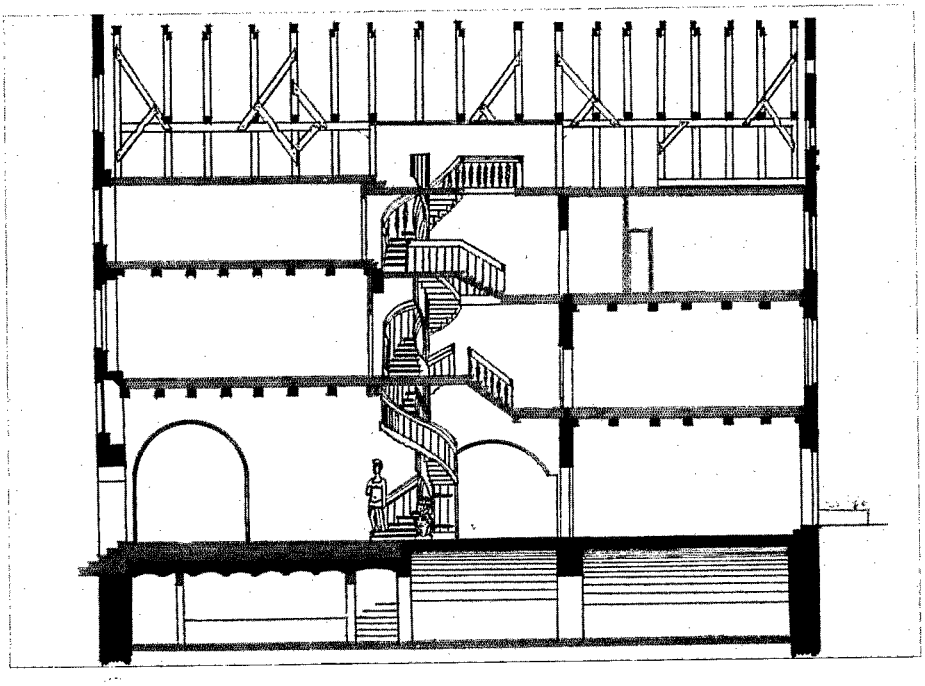
—. *Problematyka konserwatorska tourńskich kamienic. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu M. Kopernika w Toruniu 16* [Problemas que plantea la preservación de las casas de Toruń], Toruń, 1966.

—. Problematyka konserwatorska Zamku Krzyzackiego w Toruniu. [Problemas que plantea la conservación del castillo de la Orden de los Caballeros Teutónicos en Toruń]. *Ochrona Zabytków,* n.º 3, p. 184-192.

[*Traducido del francés*]



a



b

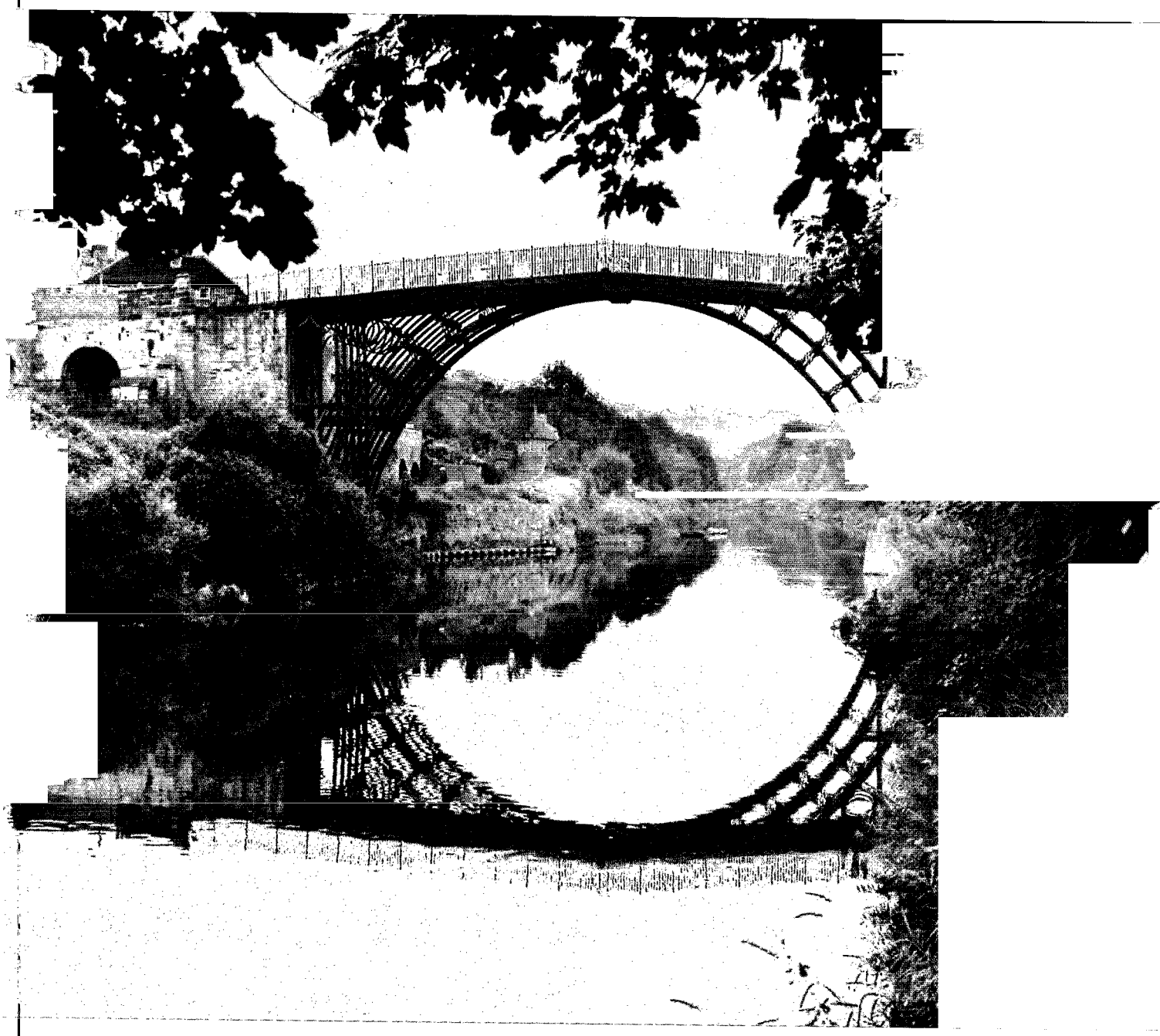
Estructura básica
Modernización

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10m

53 a y b
a) Casa bajo la estrella, plaza del Mercado Antiguo, número 35, Toruń. Se singulariza por su fachada barroca de comienzos de siglo XVIII; alberga la colección de arte del Lejano Oriente del Museo Regional. *b)* Sección de la "casa bajo la estrella".

Ironbridge Gorge: el museo en el valle

Neil Cossons



Cuna de la revolución industrial

En 1979 se celebró el bicentenario del primer puente de hierro del mundo. Además de constituir uno de los símbolos más célebres de la industrialización en la Inglaterra del siglo XVIII, es uno de los centros de interés más importantes de Ironbridge Gorge que se extiende a lo largo de cinco kilómetros, entre Coalbrookdale y Coalport en Telford, condado de Shropshire. Durante los últimos diez años, el Ironbridge Gorge Museum Trust se ha dedicado a conservar e interpretar los restos de esta "cuna de la revolución industrial", zona de considerable importancia en el desarrollo de la industrialización en todo el mundo. En 1978, el museo recibió la distinción "museo europeo del año" (FIG. 54).

Entre los lugares que podrían aspirar al honor de ser considerados como cuna de la moderna tecnología industrial, el valle del río Severn en Shropshire (Inglaterra), cuyos centros son Coalbrookdale e Ironbridge, sería el más indicado para recibir este título. En los primeros decenios del siglo XVIII, tuvieron lugar en esta zona acontecimientos fundamentales en la evolución de la industrialización, no solamente en Gran Bretaña, sino, en última instancia, en todo el mundo. Aquí abundan testimonios duraderos de la primera sociedad industrial, origen de la primera nación industrial.

En Coalbrookdale, en 1709, el cuáquero Abraham Darby, maestro forjador, perfeccionó la técnica de fundición del mineral de hierro con coque, en lugar del carbón tradicional, y este adelanto produjo un enorme desarrollo de la fundición del hierro en toda la región. En el siglo siguiente, Coalbrookdale se convirtió en el centro de una nueva tecnología basada en el hierro fácilmente obtenible; allí, y en los alrededores, se fundieron los primeros cilindros de hierro para las máquinas de vapor Newcomen; se fabricaron los primeros rieles de hierro, se construyó por primera vez un puente de hierro, un barco de hierro, un acueducto de hierro, un edificio con armazón de hierro, y todo gracias a una técnica nueva y única en su género. En 1802, Richard Trevithick, el célebre ingeniero natural de Cornualles, vino a Coalbrookdale para utilizar esta técnica en la construcción de la primera locomotora del mundo.

Después de 1810, la industria del hierro de Shropshire entró en relativa decadencia frente a la rápida e intensa producción de otras zonas tales como el sur de Gales y el País Negro (Black Country) y, en especial, se vio severamente afectada por la depresión que tuvo lugar en 1815. La actividad de la fundición del hierro se desplazó hacia el norte, lejos de Severn, y aquí siguieron existiendo industrias que utilizaban el hierro, especialmente en Coalbrookdale, que en 1851 se consideraba la mayor fábrica del Reino Unido. Para entonces, sus actividades se concentraban principalmente en la fundición arquitectónica y decorativa, lo cual le hacía merecer fama mundial y un vasto mercado de exportación. En la década de 1850 se iniciaron igualmente nuevas actividades industriales en Severn Gorge, compensando hasta cierto punto la decadencia de la fundición del hierro. Las más importantes fueron las industrias de azulejos decorativos y, en efecto, las fábricas de azulejos de Craven Dunnill y Maw, establecidas en la orilla sur del río, aguas arriba del sitio en que ya se encontraban establecidas las fábricas de porcelana de Coalport, fueron muy prósperas hasta el decenio de 1960, época en que también tuvieron que cerrar.

Actualmente el único interés de Coalbrookdale e Ironbridge reside en los monumentos que han quedado de este primer brote explosivo de la industria. El horno de Abraham Darby sigue funcionando, a la par que, muy cerca, la actual Coalbrookdale Company, que ahora forma parte del Glynwed Foundry Group, sigue trabajando el hierro, y es la más antigua fundición del mundo que continúa funcionando en su lugar de origen. El primer puente de hierro, construido en 1779, ha dado su nombre al pueblo que creció a su lado, y cerca, en Longdon-upon-Tern, se encuentra el primer acueducto de hierro, construido por Telford en 1796, prototipo del gran acueducto de Pontcysyllte, construido por él en 1805. Sin embargo, Ironbridge Gorge representa mucho más que obras en sí mismas. La temprana decadencia de la zona, de la que sobreviven vestigios en los alrededores industriales —las viviendas de los maes-

54
Puente de Ironbridge, primera obra metálica de ingeniería del mundo. Construido en 1779 señala el nacimiento de la era industrial. Desde que el Ironbridge Gorge Museum Trust tiene la responsabilidad de su conservación, se han emprendido importantes obras de consolidación. En 1972, se reforzó el estribo norte debilitado por las socavaciones ocasionadas por el agua. La rampa de acceso sobre la cual se apoya el estribo estaba constituida por un terraplén con muros de sostén de piedra de sillería. Este terraplén fue reemplazado por muros en pantalla delgada. Para disponer mejor las cargas, un tablero de hormigón armado sostiene la calzada. En una segunda etapa, en 1973, se reunieron los estribos norte y sur por medio de un arco invertido bajo el agua. Para ello fue necesario montar diques provisionales de tablestacas. De este modo se pudieron colar las vigas de hormigón armado en el lecho del río.

tros forjadores, de los trabajadores, las iglesias, capillas, escuelas, instituciones y tabernas—, ha proporcionado una excelente ocasión para conservar en su lugar de origen esta cuna de la revolución industrial. El paisaje, cuyas características originales se han mantenido durante doscientos cincuenta años, inalterado por la actividad industrial a gran escala del siglo XIX o por el crecimiento urbano, ofrece un marco ideal para la salvaguarda de este ejemplo del patrimonio industrial. El paisaje urbano tan peculiar extendido hacia el sur, frente a las laderas del valle, los bosques de Benthall que bajan abruptamente del otro lado del río, la amalgama de pueblo y campo, el aspecto sencillo y familiar, constituyen un decorado admirablemente bien adaptado a los elementos estrictamente industriales. El Ironbridge Gorge Museum Trust se fundó en 1968 con el preciso objetivo de conservar la mayor parte posible de esta zona.

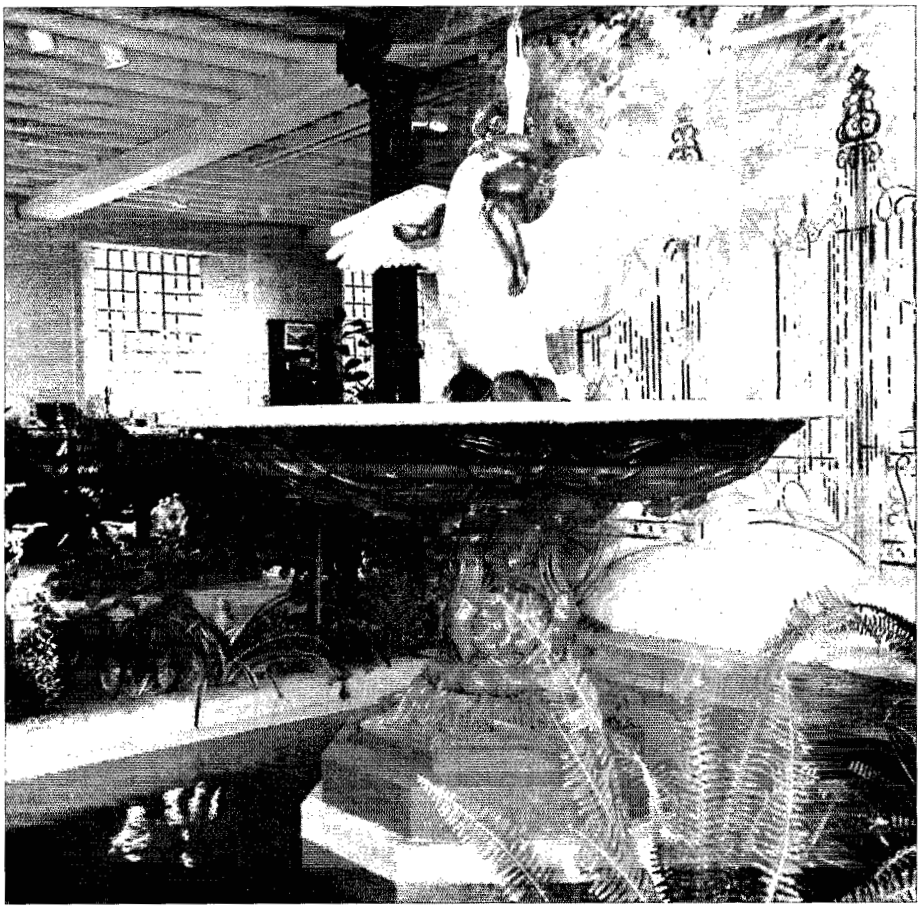
Origen del museo

Las primeras medidas que se tomaron para conservar el patrimonio del valle datan de antes de 1968. En 1959, Allied Ironfounders, propietarios entonces de Coalbrookdale Ironworks, celebraron el 250° aniversario de la existencia del procedimiento que inventara Abraham Darby para fundir con coque, abriendo al público el antiguo horno recientemente restaurado, junto con un museo de la fundición que, con sus exposiciones, representó en aquel momento un paso considerable dentro de la concepción de los museos. Dos hombres, el doctor Raistrick, historiador y escritor cuáquero, y el doctor G. F. Williams, director gerente de la fábrica, fueron los principales responsables de llevar a cabo ese proyecto instructivo y perspicaz. Ambos tenían largas relaciones con la zona: la labor de Raistrick durante muchos años se tradujo en la publicación de *Dynasty of ironfounders* [Dinastía de fundidores de hierro] en 1953, mientras que, por azar, casi treinta años antes, Williams había sido responsable del desmantelamiento de la máquina de balancín de Coalbrookdale para su conservación en el museo Henry Ford de Detroit. En los años 1930 se clausuró el puente de hierro al tráfico de vehículos y se lo declaró monumento antiguo. Fue éste el primer ejemplo de protección de una estructura de este género. Con los años 1950 y 1960 llegó el rápido aumento del interés por la arqueología industrial, e Ironbridge Gorge en su totalidad fue reconocido como zona de gran importancia, no sólo en vista de la significación de su historia industrial, sino por los muchos vestigios que han perdurado intactos sobre el terreno. El célebre artículo de Michael Rix en 1955, en el que el término "arqueología industrial" apareció por primera vez, y que será significativamente publicado en *The amateur historian*[1] (El historiador aficionado), se refería extensamente al Gorge, a la par que en el tercer número del *Journal of industrial archaeology*, de noviembre de 1964, el mismo autor hacía un alegato apasionado en favor de la creación de "parques nacionales" de arqueología industrial al declarar que "Ironbridge Gorge es un candidato de primera categoría para ocupar este lugar"[2]. Pero, paradójicamente, fue la fundación de un nuevo pueblo, Dawley (que al ampliarse más tarde recibió el nuevo nombre de Telford), lo que constituyó el primer paso hacia el establecimiento de un plan de acción coherente para conservar los monumentos industriales del valle.

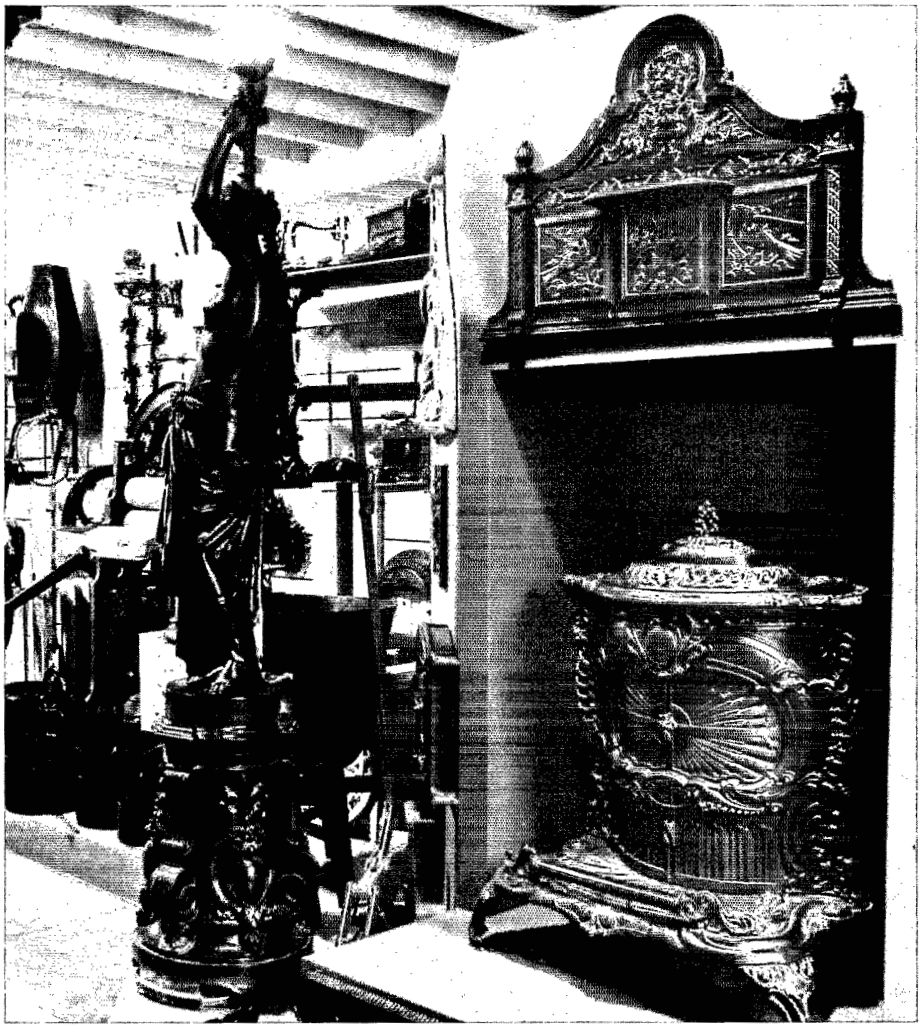
La propuesta consistía en revitalizar la economía de la zona empobrecida de los yacimientos de carbón en East Shropshire utilizando las estipulaciones de la New Towns Act (ley de nuevos pueblos) de 1946 para fundar un nuevo pueblo con nuevas áreas residenciales y fábricas, construidas muchas de ellas sobre terrenos industriales abandonados que se habían rehabilitado. El objetivo era albergar el excedente de población que procedía de los distritos urbanos densamente poblados del West Midlands. Este concepto prosperó durante una década y media, para sucumbir a su vez ante una nueva distribución de los fondos gubernamentales en respuesta a los problemas creados por la decadencia de las ciudades del interior, por un desarrollo económico insuficiente y por una población estática. Ironbridge Gorge estaba específicamente comprendido dentro de la zona atribuida al nuevo pueblo, en reconocimiento de su importancia histórica y de su potencial recreativo, y fue la Dawley Development Corpora-

1. M. Rix, "Industrial archaeology", *The amateur historian*, vol. II, n.° 8, 1955, p. 225–229.

2.—, "A proposal to establish national parks of industrial archaeology", *Journal of industrial archaeology*, vol. I, n.° 3, 1964, p. 184–192.



55
MUSEO DEL HIERRO. Coalbrookdale. En el vestíbulo de entrada del Museo del Hierro de Coalbrookdale, el visitante es recibido por esta fuente, fundida en 1851, y presentada ese mismo año en la primera exposición internacional del mundo, la Exposición Universal de Londres. Para esta ocasión se construyó también el Crystal Palace, primer monumento de hierro y de vidrio.



56
MUSEO DEL HIERRO. Coalbrookdale. La compañía Coalbrookdale se especializaba en la fundición de elementos decorativos y para uso doméstico, lo que cimentó la fama de las fundiciones de la región en el siglo pasado.



57
MUSEO DEL HIERRO. Coalbrookdale. Depósito de la compañía Coalbrookdale construido hacia 1840 y muelle de embarque de la mercadería a orillas del Severn. Por medio de chalanas y de barcas chatas, la producción de las fundiciones llegaba a Bristol, de donde se la expedía a todo el mundo. En la actualidad, este depósito se ha convertido en un centro de información para visitantes.

tion quien contribuyó a crear el Ironbridge Gorge Museum Trust. El Trust fue instituido como una sociedad limitada por garantías, de carácter fiduciario, registrada como una institución de benficencia[3] y regida por una junta ejecutiva de quince miembros, nombrados por los consejos del condado, del distrito y la sociedad de desarrollo del nuevo pueblo, a razón de dos cada uno. El presidente fue E. Bruce Ball, quien acababa de jubilarse del cargo de director administrativo de una empresa de ingeniería de los alrededores, y que estaba profundamente interesado en la historia de la tecnología y en la conservación de las máquinas David y Sampson pertenecientes a su compañía.

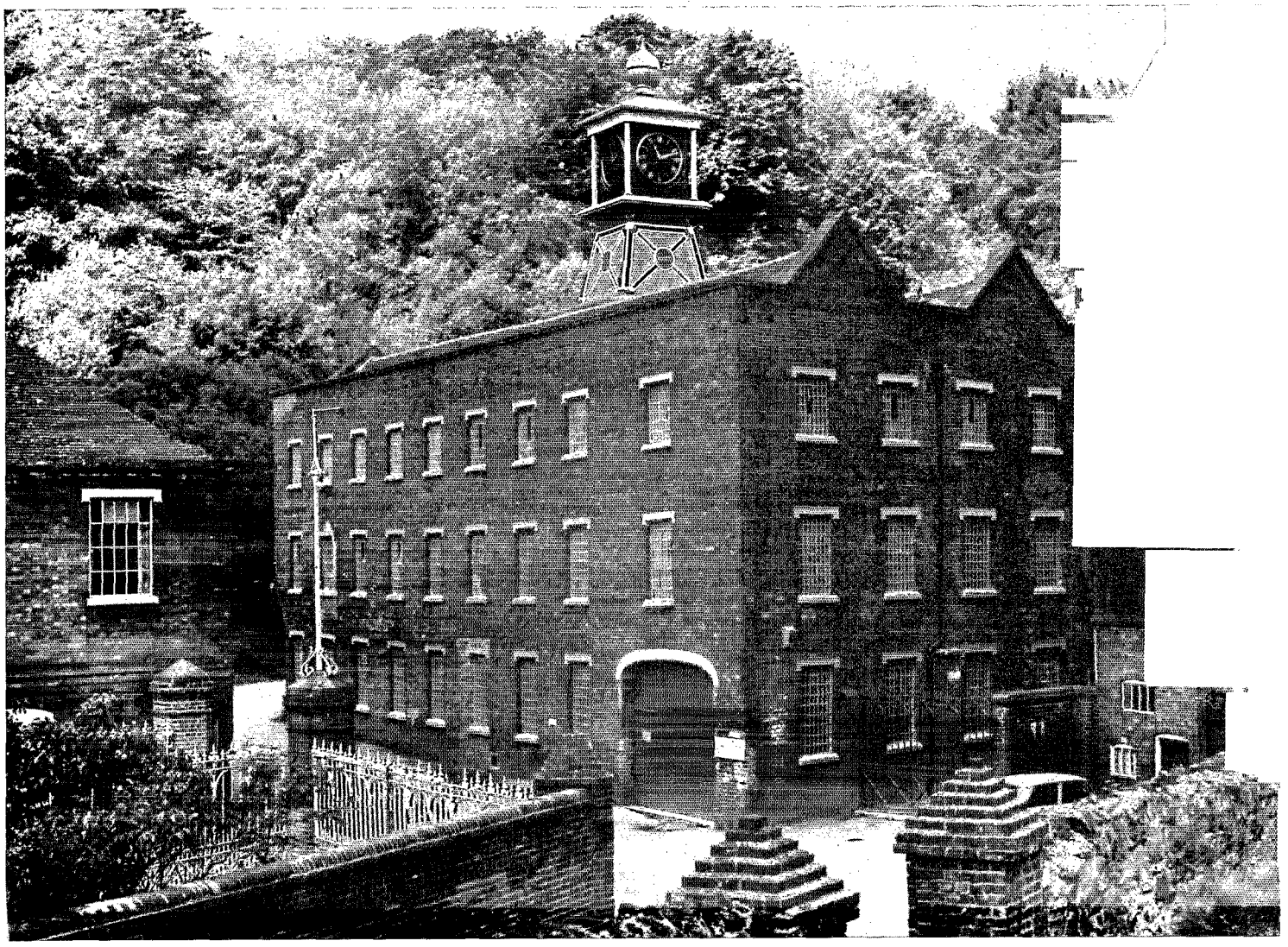
Se creó una organización de Amigos del Museo para estimular y canalizar el apoyo que podía prestar la comunidad al nuevo proyecto de museo, sus miembros trabajaron largas horas para despejar las malezas, desmantelar, transportar y reparar la maquinaria y volverla a montar sobre el terreno. Contribuyeron considerablemente a esta tarea los jóvenes delincuentes internados en una institución local[4], así como los colegiales en excursión, los grupos de voluntarios de los días feriados y de los fines de semana y el ejército.

La concepción del museo

El concepto general del museo consistía en que los principales lugares de importancia histórica y arqueológica del valle —zona de unos cinco kilómetros de longitud por un kilómetro de ancho— deberían ser administrados por una sociedad para su conservación e interpretación. Además se establecería un museo al aire libre de tipo más tradicional en Blists Hill, en el extremo oriental de la zona. El principio fundamental del Museum Trust consiste en preservar los vestigios *in situ*, siempre que sea posible. Sólo cuando ello no puede hacerse, debido a una renovación urbana, a una modernización industrial o a

3. El Museum Trust es una "compañía limitada por garantías sin inversión de capital" e inscrita como institución de beneficencia. Constituye así una organización no lucrativa que goza de algunos privilegios respecto a los impuestos, especialmente la exoneración del impuesto a la propiedad (tasas) y la capacidad de recuperar impuestos personales y de sociedad de los donantes que contribuyen con fondos.

4. El uso de los servicios de delincuentes se amparó en la Criminal Justice Act [ley de justicia criminal] (de 1972), según la cual determinadas categorías de delincuentes (habitualmente los que habían delinquido por primera vez), en vez de ir a la cárcel podían trabajar en el museo como parte de un plan de rehabilitación.



58
MUSEO DEL HIERRO. Coalbrookdale. El museo del hierro está instalado en un gran depósito de la compañía Coalbrookdale, hermoso edificio de tres plantas construido en 1838. La linternilla donde está colocado el reloj, los dinteles, soportes y bastidores de ventanas, de fundición, fueron agregados en 1849.

desarrollos viales, por ejemplo, se toma en consideración su traslado y su restablecimiento en el Museo al Aire Libre de Blists Hill. Al obedecer a este principio, el proyecto de Ironbridge posee una serie de ventajas intrínsecas, entre las cuales, sin duda, la más importante consiste en poder reagrupar un conjunto de elementos museográficos en una zona relativamente poco vasta. Esto hace que la conservación en el lugar de origen sea más realista en términos del consumidor aunque no hay duda de que, con una buena presentación y una buena publicidad, la misma técnica podría aplicarse en forma razonable, eficaz y a bajo costo en una región de tamaño considerable.

Desde entonces, este concepto de administración integrada de los lugares de interés histórico del valle con una autoridad única ha inspirado el proyecto de Ironbridge. Por primera vez, una organización de cometido específico y además no prevista por la ley, ha tenido la oportunidad de planear, coordinar y administrar la conservación e interpretación de una zona que no sólo está ricamente dotada de restos considerables sino, lo que es igualmente importante, posee una coherencia histórica y geográfica y tenía apremiante necesidad de atención y cuidado. El plan fue concebido, con razón y de manera significativa, como museo —no podía ser abordado como un parque nacional puesto que no respondía a los criterios necesarios para la administración de los parques. La fórmula que se adoptó presenta ventajas prácticas, y gracias a la libertad que le confiere su estatuto de obra de beneficencia, toda la empresa se hacía posible.

Si se acepta que la función primordial del museo es la conservación/preservación, y, sólo en segundo lugar, la utilización, entonces la concepción fundamental del museo debe surgir de los medios más satisfactorios para conservar intactas sus riquezas. Durante el último decenio, en la esfera de la arqueología industrial en Gran Bretaña, se ha demostrado que la conservación *in situ* es el único medio factible y aceptable en términos arqueológicos de conservar algu-

nos tipos de lugares que sean del mayor interés para todos. Se han iniciado ciento cincuenta proyectos de conservación, que en su inmensa mayoría se encuentran fuera de la órbita de las organizaciones tradicionales existentes que se ocupan de museos. Desde el punto de vista del consumidor, la fascinación inherente a un edificio que sigue en su lugar de origen constituye una extensión lógica del adagio tan citado de que la magia de un museo reside en sus objetos originales. Un mayor interés por la arqueología industrial, un mayor ocio, una mayor movilidad de las personas y la aparición de nuevas organizaciones turísticas regionales interesadas en la promoción que tratan de que la atención no quede completamente acaparada por la atracciones "tradicionales", contribuyen todos a la viabilidad económica de la conservación en el lugar de origen. Los costos iniciales del capital son, por supuesto, considerablemente más reducidos.

El Museo al Aire Libre de Blists Hill en Ironbridge constituye así una reserva de objetos exhibidos por ahora en forma temporaria, y, aunque para el visitante configuren una totalidad coherente, en términos de conservación deben considerarse dentro del contexto de los otros lugares del Museum Trust. No se trata simplemente de una zona de depósito de excedentes ni tampoco de un orfelinato de edificios indeseables; un plan maestro y una política de adquisición constituyen la base de su desarrollo, y los objetos de las exposiciones individuales están incorporados al paisaje del lugar para crear progresivamente una ambientación total del pasado. A este respecto, el museo al aire libre refleja en su tarea de reconstrucción más bien lo que podría llamarse lineamientos norteamericanos en lugar del tipo de enfoque tradicional de los museos folklóricos escandinavos o de Europa central. Se asignan zonas específicas a las diversas industrias, ya que la topografía y la naturaleza boscosa del lugar permiten un margen considerable dentro del marco del plan maestro para que se puedan absorber los nuevos objetos de exhibición a medida que se obtengan. Otra ventaja consiste en que el museo de Blists Hill intenta reflejar de la manera más fiel posible el paisaje industrial de East Shropshire, caracterizado por una mezcla fortuita de viviendas, industria y agricultura, sin plan preconcebido. Sin embargo, la creación de este carácter fortuito del museo tiene que ser calculado de manera deliberada y consciente.

Administración y finanzas

La nueva sociedad carecía de dinero y personal y los tres primeros años se dedicaron principalmente a obtener ambas cosas. En su comienzo, se recurrió principalmente a las industrias locales, obteniendo 73 000 libras esterlinas, lo que permitió que se nombrara a los primeros miembros del personal. En 1970 el lugar y el museo del horno de Coalbrookdale fueron entregados al Trust por quienes eran entonces sus propietarios, las Glynwed Foundries, con un contrato de arriendo de 99 años. Al año siguiente el Trust nombró un director. Las necesidades a largo plazo de dinero en efectivo del Museum Trust eran considerables y se reconoció rápidamente que de no aumentarse considerablemente los ingresos de capital —el costo de la primera fase de desarrollo se estimaba en medio millón de libras—, el plan jamás podría ponerse en marcha. Por consiguiente, se contrató a una empresa de consultores recaudadores de impuestos para que asesorara al Trust sobre un programa de recaudación de impuestos, y como resultado de su recomendación, en 1971 quedó constituido el Ironbridge Gorge Museum Development Trust. Los objetivos de esta sociedad eran sencillos: recaudar capital para el museo y hacerlo ingresar "horizontalmente" en el Museum Trust. De este modo, según se pensó, la administración de la operación de recaudación de fondos podría estar bien separada del trabajo cotidiano de desarrollar el museo propiamente dicho, evitando así la transferencia de los problemas de una tarea hacia la otra. Se estimó que los donadores deberían participar en la operación como miembros del órgano de recaudación de fondos, permitiéndoles así utilizar su influencia y su peso con mayor eficacia. La existencia de una sociedad independiente permitió que esto fuera posible. Se nombró a una persona a tiempo completo para administrar los asuntos del

Development Trust y establecer un vínculo con la administración del museo. No hay duda de que el éxito considerable de esta campaña de recaudación de fondos se debió en gran parte a su separación formal de las actividades del Museum Trust, excesivamente preocupado con la organización de su propio programa de desarrollo. Se alcanzó en menos de seis años el objetivo inicial del millón de libras, que provenían en gran parte de donaciones de empresas y de fundaciones, completadas por organismos oficiales. El Development Trust está dedicado ahora a su "campaña del segundo millón", habiendo reunido en menos de un año la mitad de dicha suma.

Con ingresos de capital anuales previsibles y razonablemente elevados, procedentes del Development Trust, le fue posible al museo planificar con confianza su propio programa. El proyecto ya había funcionado durante más de tres años y era esencial que se hicieran rápidos progresos hacia la inauguración, para demostrar tanto al público como a los donantes de fondos que el museo era un riesgo que había valido la pena correr. Se concentraron los esfuerzos en el museo de Blists Hill, donde se excavó el canal, y se reconstruyeron la máquina excavadora de vapor y la cabina de peaje de Telford a tiempo para la inauguración oficial en marzo de 1973.

Para poder seguir con ese ritmo de desarrollo, se creó en 1972 una estructura administrativa que reflejara lo más fielmente posible los requerimientos operacionales y presupuestarios del museo, con capacidad de ampliación y, de ser necesario, con posibilidad de modificarse sin mayores esfuerzos; esencialmente, esta estructura administrativa sigue funcionando hoy. Se nombraron tres jefes de sección que conformaron, con el director, el equipo de programa y de administración, y cada uno asumió responsabilidades específicas coincidiendo con el respectivo sector del presupuesto. El primero era un conservador de tecnología, encargado de todas las obras principales, colecciones, conservación y documentación, con un pequeño equipo de artesanos a su servicio. Un jefe de interpretación se encargó del funcionamiento cotidiano del museo, de la interpretación de los lugares, de los servicios a los visitantes, del personal de demostradores, del programa de publicaciones, del control editorial y de la seguridad. Un gerente de los servicios de visitantes, junto con personal del lugar, demostradores y personal de seguridad, se encontraban bajo sus órdenes. El tercer nombramiento fue el de un gerente comercial, encargado de todas las actividades comerciales, la gestión y funcionamiento de las ventas del museo, los envíos por correspondencia y la venta al por mayor de los productos del museo a los minoristas.

Dos sectores que la estructura funcional del equipo administrativo no abarcaba verdaderamente exigieron atención especial desde el comienzo: la imagen visual y la promoción del museo ante el público. La concepción sobre la que se basa el programa de diseño visual del museo es muy sencilla. Para el público, un museo constituye primordialmente una experiencia visual, y para que éste cumpla con sus objetivos, necesita alcanzar los niveles más altos de interpretación y presentación visuales. En el caso de Ironbridge esto es de la mayor importancia ya que los diversos elementos del museo se encuentran dispersos en pequeños centros dentro de una zona de tamaño considerable, de modo que el diseño de carteles indicadores de exposiciones, elementos gráficos y publicaciones tiene que desempeñar la función adicional de integrar las partes para conformar una totalidad inteligible. La elección cuidadosa de un asesor de diseño del exterior probablemente garantizará mejor la calidad que una oficina de diseño que dependa del museo. Este sistema ofrece la oportunidad de escoger a una persona distinta para cada trabajo específico, y es además considerablemente menos costoso. Finalmente, si se quieren obtener resultados de primer orden, tiene que haber un vínculo entre el cliente y el diseñador. Estos factores indujeron a la elección de la firma Robin Wade Design Associates, que ya había trabajado para la sociedad del museo durante siete años, ocupándose del diseño gráfico, de las exposiciones y desempeñando un papel fundamental en el desarrollo del programa interpretativo.

Mantener el nivel de la calidad del diseño ha sido una de las tareas más difíciles del personal del museo, ya que muy pocas personas aprecian su valor.



59
MUSEO DE PORCELANA. Coalport. En este horno se exponen actualmente los productos de la fábrica de porcelana.

Pero es indudable que todos los éxitos que se han obtenido desde su inauguración en 1973 han sido en gran medida el resultado de una decisión de integrar conscientemente la calidad y el estilo del diseño, y esto ha tenido esencial importancia para el disfrute y la comprensión de quienes visitan el valle. La revista *Design* resumió admirablemente esta situación en su reseña sobre el museo[5]: "Se necesita un poderoso elemento de identificación y un plan de acción editorial igualmente poderoso para reunir las partes en un todo. Ironbridge ha resuelto el primer problema con gran sencillez, utilizando un excelente diseño gráfico y presentando su documentación de modo tan asequible que el visitante tendría que hacer realmente un esfuerzo para no llevársela a su casa. El estilo del diseño gráfico del museo es lo bastante discreto como para corresponder a una zona de conservación, y también lo bastante peculiar como para causar asombro [...] Como proyecto de diseño, el Museo de Ironbridge es en general tan sencillo y discreto que uno se pregunta si no se hizo solo. Pero cuando pensamos que el proyecto entero ha sido realizado estrictamente por quienes obedecen al concepto de preservación, se reconoce la magnitud del esfuerzo." La promoción del museo se ha realizado desde un comienzo utilizando un pequeño presupuesto de publicidad vinculado con una concepción muy clara. Primero, el lugar es único en su género y de suma importancia; segundo, la labor del Museum Trust es nueva e interesante; tercero, el museo está cambiando constantemente, y cuarto, la publicidad no debe comprometer la integridad. Por lo tanto, se han concentrado los esfuerzos en la presentación editorial, en los medios de comunicación social, iniciada en febrero de 1973, con una recepción en el London Press Club que desembocó directamente en un suplemento de seis páginas en *The Times,* seguido por una amplia cobertura internacional en periódicos y revistas. Con energía y persistencia se ha recurrido a la radio y a la televisión y la respuesta ha sido admirable. En 1978, unas 220 000 personas visitaron el museo, siendo la mitad niños o estudiantes en visitas pedagógicas, y aproximadamente un doce por ciento procedentes del extranjero.

60
MUSEO DE PORCELANA. Coalport. Instalado en una antigua fábrica de porcelana. El patio y uno de los hornos con su forma característica.

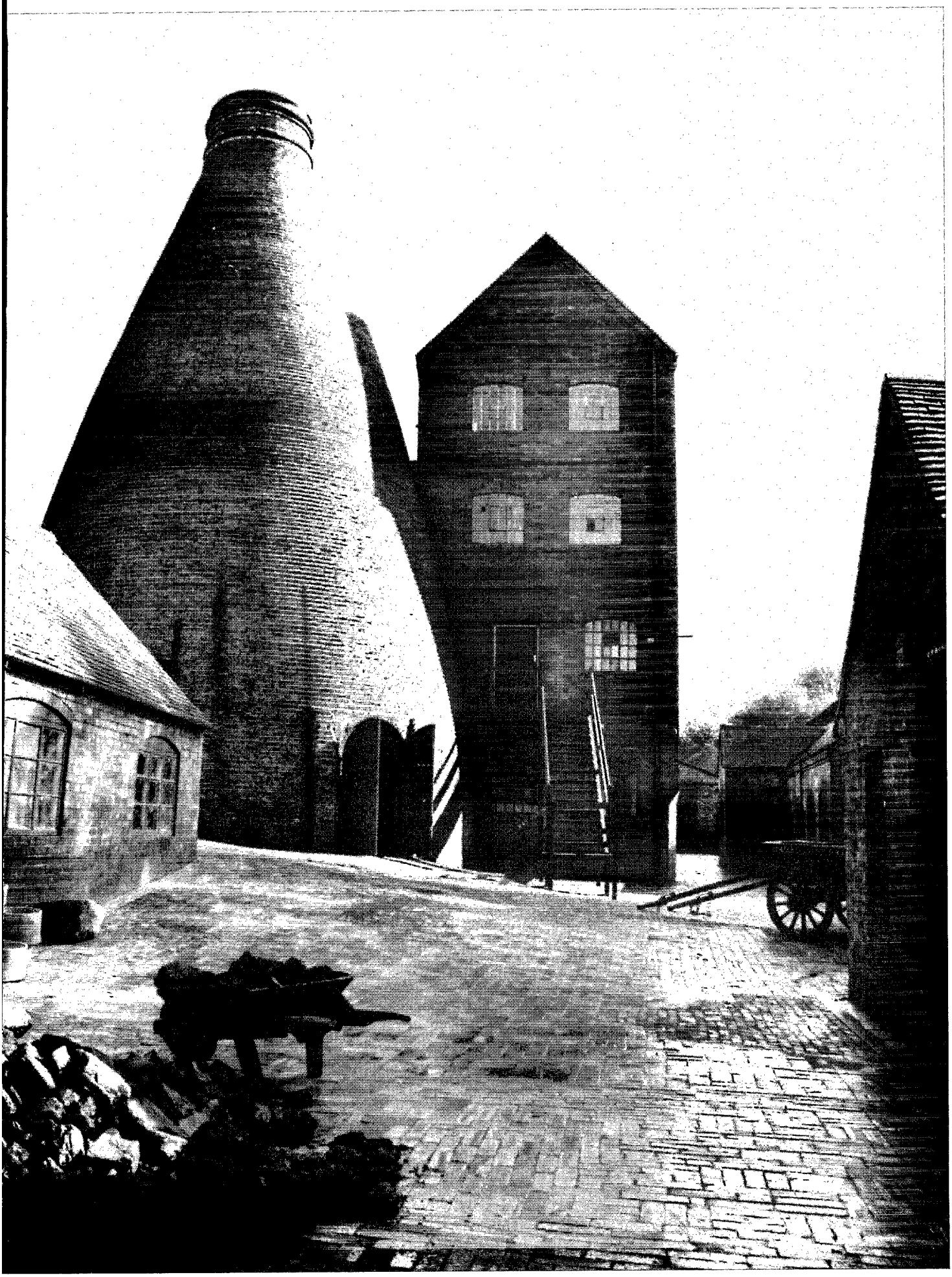
Por todo esto debería quedar claro que Ironbridge no es únicamente un ejercicio de conservación destinado a satisfacer los intereses de una minoría entusiasta, ni tampoco un parque de safaris de carácter arqueológico industrial. La naturaleza del lugar y las circunstancias geográficas y políticas del valle determinaron en gran medida el modo en que se originó el Museum Trust, y las actitudes posteriores hacia la conservación y hacia la arqueología industrial, junto con los hechos económicos de la vida, han ejercido una influencia fundamental no sólo en cuanto al modo de desarrollarse sino también en cuanto al orden en que se han ejecutado los diversos proyectos. Por lo tanto, es esencial reconocer que el museo no sólo es el producto parcial de su propia concepción y dinámica, sino que es igualmente producto de las actitudes y circunstancias contemporáneas.

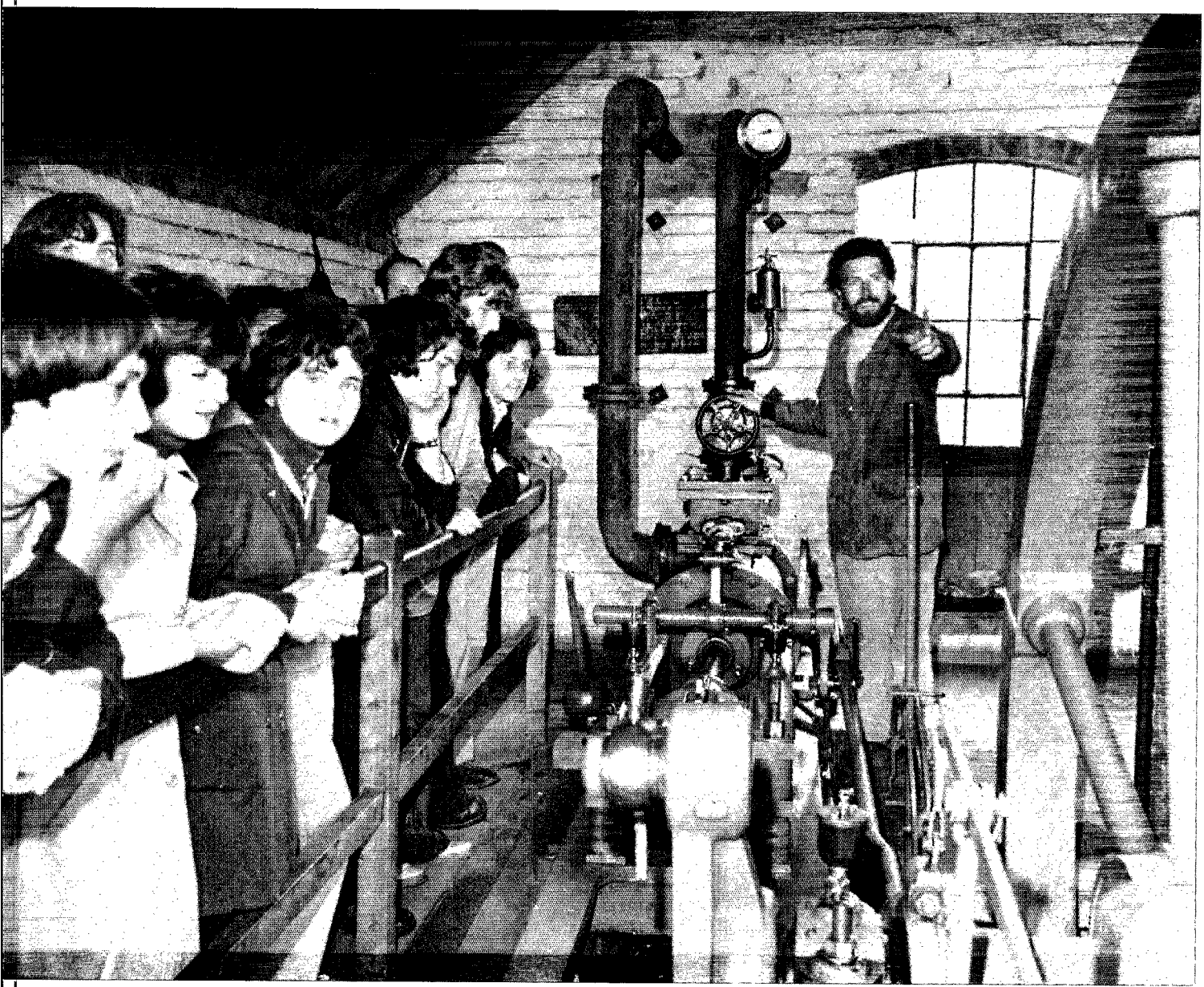
Asimismo es menester destacar que su programa primordial de desarrollo se ha realizado sólo en parte, y acaso no se alcance durante varios años la forma definitiva del museo; Blists Hill, por ejemplo, debería desarrollarse activamente por lo menos hasta fines de siglo. Los planes futuros de acción se proponen lograr tanto la consolidación como el desarrollo, colmando las lagunas del espectro general de las actividades del Trust como parte de una iniciativa más amplia destinada a situar al museo en una posición más fuerte para determinar su propio futuro local y nacional y asegurar que Ironbridge Gorge reciba constantemente el debido cuidado y administración.

Los lugares de interés del museo

Coalbrookdale, valle lateral del río Severn, es el lugar donde tuvo su origen la significación histórica de la zona. Aquí, en la entrada del valle, el Museum Trust administra el viejo horno donde Abraham Darby fundió por primera vez hierro con coque en 1709. El Museo del Hierro fue inaugurado por el Príncipe de Gales en julio de 1979. El museo ocupa el gran almacén, hermoso edificio de tres pisos construido por la Coalbrookdale Company en 1838 y que ha permanecido desocupado durante muchos años antes de su transformación

5. "Hardly what you'd call museums", *Design,* n.º 349, 1978, p. 46–51.





61
MUSEO AL AIRE LIBRE DE BLISTS HILL. Un grupo de escolares observa el funcionamiento de la máquina de extracción a vapor de la mina.

(FIGS. *55* a *58*). El museo narra la historia del hierro desde la primera utilización del metal que hiciera el hombre hasta el periodo Coalbrookdale del siglo XVIII y comienzos del XIX, culminando con la introducción de una producción de acero a gran escala basada en los procedimientos Bessemer y Siemens-Martin. El piso superior está dedicado a la comunidad de Coalbrookdale, a los Darby, a la compañía y a las personas de cuya destreza e iniciativa dependió esta zona.

Igualmente en la entrada del valle, el Museum Trust administra: el cementerio cuáquero donde han recibido sepultura la mayoría de los Darby y sus colegas cuáqueros; Carpenters Row, construido por la compañía en 1783 para sus empleados y restaurado en la actualidad para ejemplificar las condiciones de vida de las familias trabajadoras en el valle, y Rosehill House, la residencia de los Darby, que da sobre el área del horno y que se está restaurando como la casa amueblada de un maestro herrero. Se ha transformado la cochera de Rosehill House en una pequeña galería y allí se exponen ilustraciones de la colección de Elton, un conjunto importante de libros e imágenes de la época de la revolución industrial. Más allá de Coalbrookdale se han restaurado cuatro cabañas de madera, construidas en 1636. En algún momento, probablemente a comienzos del siglo XIX, una de las cabañas se convirtió en una herrería y en la actualidad la ocupa un grupo de herreros que trabajan el hierro forjado de diseño moderno pero utilizando técnicas tradicionales. La otra cabaña, al igual que una serie de otras pequeñas propiedades residenciales que pertenecen al Trust, ofrece alojamiento a las personas que trabajan en el museo —personal, voluntarios o estudiantes que se dedican a la investigación.



62
MUSEO AL AIRE LIBRE DE BLISTS HILL. Se ha reconstruido un tramo de la antigua carretera de Telford así como una de las cabinas de peaje que datan de los años 1820.

Uno de los objetivos principales del Museum Trust consistió en garantizar la supervivencia del Ironbridge, punto central de toda la zona de Ironbridge Gorge y del conjunto del museo. El puente, fundido en 1779, la primera obra de ingeniería civil en que el metal desempeñó un papel estructural, es fundamental en la historia de la tecnología y su importancia arqueológica como monumento del hombre moderno industrial se reconoce en todo el mundo. Actualmente el puente da testimonio de años de descuido y padece los efectos de un grave movimiento de ambas márgenes del Severn, pero las obras de restauración iniciadas en abril de 1972 deberían impedir el futuro deterioro. Como resultado de los esfuerzos que ha hecho el Museum Trust, se recaudaron las 180 000 libras necesarias para realizar la obra de restauración. La primera etapa de los trabajos consistió fundamentalmente en reforzar el estribo norte del puente. Posteriormente se iniciaron los trabajos de restauración de toda la estructura. Como ampliación de esta segunda fase, se restauró la cabina de peaje en el lado sur del puente, que ahora se utiliza como centro de información de los visitantes y zona de exposición y ventas.

A menos de un kilómetro del puente, río abajo, se encuentran los restos de los altos hornos de Bedlam de 1757, únicos hornos del gran periodo de expansión de la industria del hierro de Shropshire, a mediados del siglo XVIII, de los que no ha subsistido nada esencial. Una asignación del Ministerio del Medio Ambiente ha permitido completar la primera etapa de excavación y restauración, y una asociación de beneficencia ha provisto fondos para acondicionar toda la zona circundante. En Coalport se ha restaurado la fábrica de

porcelana, que había cerrado en 1926, y la sección adyacente del canal de Shropshire. Este conjunto conforma la base del Museo de Porcelana de Coalport, donde se ejemplifican las técnicas de la industria de la porcelana en talleres reconstruidos, junto con la historia de las personas que formaron parte de la compañía y de los productos durante ciento cincuenta años (FIGS. 59 y 60).

El Museo al Aire Libre de Blists Hill ocupa una ladera muy boscosa que da sobre Coalport y es de por sí rica en restos de una actividad industrial anterior. Aquí se han restaurado el nivel superior del canal de Shropshire y el plano inclinado que lo conectaba con Coalport y se han excavado y consolidado tres altos hornos de comienzos del siglo XIX, junto con los locales donde funcionaban sus motores.

Se ha reexcavado el pozo de una mina de carbón cuya máquina de extracción a vapor también se ha vuelto a poner en funcionamiento (FIG. 61). Otros edificios reconstruidos comprenden una cabina de peaje diseñada por Thomas Telford como parte de la ampliación de la ruta de Holyhead (FIG. 62), la cabaña de un minero y una iglesia de misiones de los años 1880, construida para una comunidad minera de los alrededores, una imprenta (FIG. 63), una carnicería, el taller de un zapatero remendón y un aserradero. El objeto de exposición más atrayente que se encuentra en Blists Hill es una fundición, que se está reconstruyendo actualmente, donde se forjará el hierro según el tradicional proceso de pudelaje, y las barras de hierro laminadas producidas serán vendidas a través de una compañía local.

En calidad de aditamento interpretativo del resto del valle, Blists Hill se está convirtiendo en un punto esencial, y aunque, como todos los museos al aire libre de tipo tradicional, se juzgue críticamente desde el punto de vista de la conservación, su inmensa capacidad de comunicar vívidamente imágenes e ideas es más que una justificación de su existencia. Aquí puede aplicarse plenamente el concepto de "museo vivo" con numerosos objetos de exposición en funcionamiento, que comprende desde la manufactura de hierro forjado y varios procedimientos de artesanía, vehículos arrastrados por caballos y barcas en el canal, hasta casas y cabañas amuebladas. Los demostradores y guías de las exposiciones, los puestos de información electrónicos y la literatura del museo constituyen los medios interpretativos de comunicación a la vez que se aplica rigurosamente la consigna de evitar el uso de etiquetas explicativas, ya que contaminan los objetos expuestos y el paisaje y destruyen cualquier ilusión de tiempo y lugar en la mente del visitante.

Investigación y educación

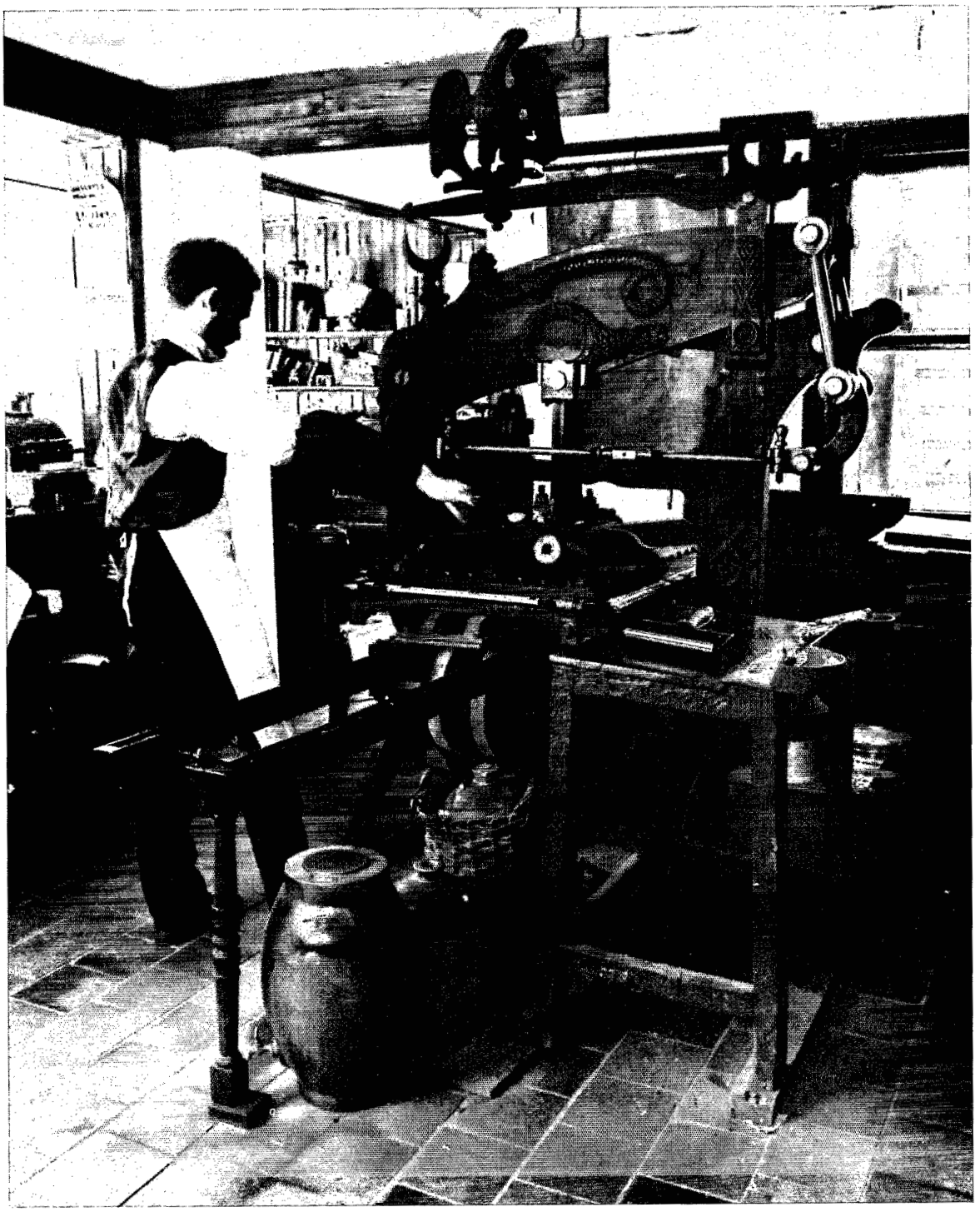
Examinemos ahora brevemente la situación actual y los futuros planes de acción del museo. Gran parte de la investigación histórica ha sido realizada por el historiador honorario del museo, Barris Trinder, y por una red de grupos voluntarios de consulta que se han ocupado de los sectores especializados. Además, el museo ha estimulado activamente el uso de sus colecciones para investigación, mientras que una serie de estudiantes dedicados a la investigación a nivel de postgrado, muchos de ellos procedentes del extranjero, han trabajado en Ironbridge sobre temas que se refieren a la labor del museo. Éstos han abarcado desde la investigación francamente histórica y arqueológica, por ejemplo la arquitectura vernácula y la historia de la cerámica y de la fabricación de azulejos, hasta las políticas administrativas de recreo aplicadas en el valle y la interpretación de las obras de ingeniería que se exponen. Las medidas adoptadas en este ámbito han resultado excelentes ya que la investigación se inserta en un programa y se obtienen los resultados con un mínimo de gastos para el museo mismo. Pocos museos establecen una base firme para la investigación especializada, pero en Ironbridge se ha estimado esencial cooordinar y controlar la investigación para garantizar que haya una sólida base académica en todos los aspectos de la labor del museo. La rápida expansión de la biblioteca de investigación del museo ha sido de gran ayuda y el nombramiento reciente de un bibliotecario y de un ayudante documentalista a tiempo completo para que administren la biblioteca existente y la colección Elton han colocado al museo en una situación favorable para ampliar sus actividades de investigación.

En noviembre de 1978 se creó el Instituto de Arqueología Industrial, como culminación de muchos meses de planeamiento del grupo de trabajo constituido por Jennifer Tann, John Harris, Gordon Tucker, Barrie Trinder, Stuart Smith y Neil Cossons. El Instituto se encargará del programa de investigaciones a nivel de postgrado en el museo; actualmente hay seis alumnos de Ironbridge que estudian para obtener diplomas superiores en la Universidad de Aston en Birmingham. Además, se pretende ofrecer en breve un diploma de postgraduado en arqueología industrial que combinará los estudios académicos de historia económica y social y la historia de la tecnología con la arqueología práctica y la conservación, la legislación, las finanzas y la administración, para satisfacer parcialmente, tal como se espera, el pequeño pero creciente mercado de trabajo en Gran Bretaña y en el extranjero para arqueólogos industriales.

En términos de la utilización pedagógica que hacen de Ironbridge Gorge las escuelas y colegios, el museo tiene un largo camino que recorrer antes de cumplir sus cometidos. Se prestan sin embargo buenos servicios a los grupos de educación de adultos. Por el hecho de que sólo se recibe apoyo económico para determinadas actividades pedagógicas, la mayor responsabilidad en lo que se refiere a guiar y a preparar los materiales de cursos le ha incumbido a los profesores y conferencistas mismos, aunque desde 1972, el museo organiza una serie de seminarios muy concurridos destinados a familiarizar a los profesores con sus servicios. Es intensa la presión que ejerce este tipo de usuarios en los recursos del museo y las visitas a Ironbridge figuran en los planes de estudio de las escuelas primarias y secundarias en toda Gran Bretaña. A medida que el museo va adquiriendo mayor experiencia en organizar los grupos de estudiantes es más posible orientarlos en la utilización adecuada de sus servicios, que comienzan a considerarse como los de una biblioteca, un lugar donde, tras una selección cuidadosa, es posible estudiar gran variedad de temas que se refieren a muchas disciplinas académicas. Se espera que la afluencia de visitantes escolares del futuro no sólo sea una experiencia cuidadosamente preparada y altamente selectiva, sino que ponga en juego los lugares históricos del museo y las otras numerosas características históricas y ambientales del valle.

Para actualizar las plenas posibilidades de la enseñanza sobre el terreno, el museo presta varios servicios educativos. En 1978, en el Museo de Porcelana de Coalport se instaló una sala de estudio y otra para seminarios, y en abril de 1979 se inauguró la primera etapa de un ambicioso centro residencial de estudios sobre el terreno en Coalbrookdale. Basándose en el Coalbrookdale Literary and Scientific Institute, se proporcionan servicios de alojamiento a unos sesenta y cinco estudiantes en un albergue cuya sección residencial es administrada conjuntamente con la Asociación de Albergues de la Juventud. El anexo del Instituto se ha convertido en el Walker Study Centre, subvencionado generosamente por el Walker Trust, y que ahora proporciona servicios pedagógicos a los grupos de estudiantes que visitan el lugar. Con la inauguración en 1980 de los servicios de alojamiento es posible satisfacer la demanda creciente, principalmente de los grupos que proceden de las escuelas secundarias de segundo ciclo y de las instituciones de enseñanza superior, quienes desean pasar varios días estudiando en el valle.

La organización administrativa de base sigue siendo la de 1972, aunque ha habido algunos cambios notables. El más evidente es el aumento del control económico del museo, cuyas funciones de contabilidad y administración son ahora supervisadas por un contralor. Además, la ampliación de las actividades comerciales quedó sujeta al impuesto que afecta a las sociedades, del que no están exentas las instituciones de beneficencia, y por ello las actividades de ventas y de publicaciones del museo se encuentran ahora a cargo de una filial poseedora de todas las acciones, la Ironbridge Trading Company Limited, cuyos beneficios ingresan en el Museum Trust. El Trust, en calidad de institución de beneficencia, exige posteriormente la exoneración del impuesto. La compañía comercial tiene cuatro directores, el presidente del museo, el presidente adjunto, el director y el contralor, y emplea los servicios de un director gerente y de diez empleados. Sin embargo, se ha fundado otra sociedad, la Upper Severn Navigation Trust, para construir una copia de una barcaza de



63
MUSEO AL AIRE LIBRE DE BLISTS HILL. En las habitaciones reconstruidas según el original, reviven una vez más los oficios tradicionales. Aquí el impresor trabaja con una prensa de impresión a mano que data del siglo XIX.

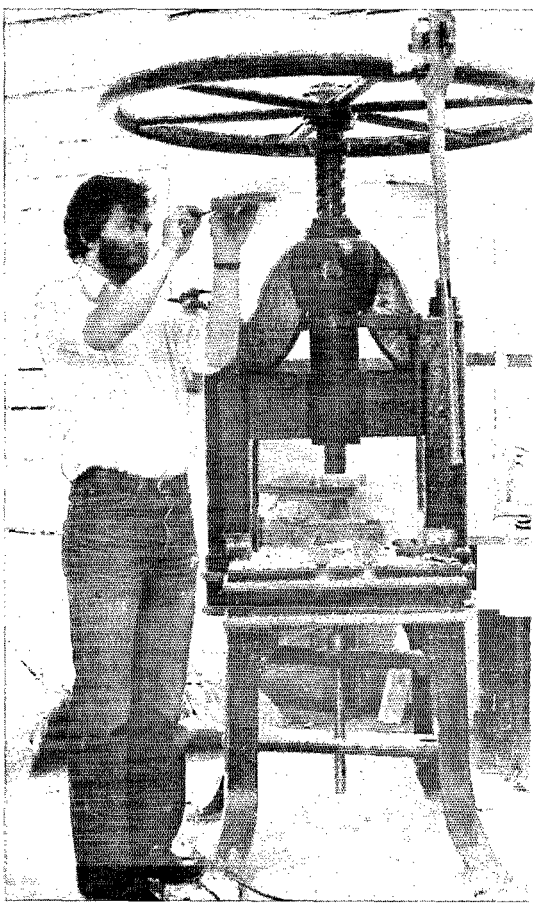
recreo en el Severn y conservar diversas características de la navegación por el río. En el actual ejercicio financiero, la ganancia bruta del Museum Trust y de su filial comercial excede por primera vez el millón de libras, sin contar la contribución considerable de la Government's Manpower Services Commission (Comisión gubernamental de servicios de personal) que subvenciona diversos planes gracias a los cuales el museo puede contratar a jóvenes desempleados cuyo número asciende actualmente a más de sesenta.

Una de las paradojas deplorables de muchas naciones industrializadas reside en el hecho de que está aumentando el desempleo entre la gente joven y a menudo muy competente. El museo ha proporcionado un marco dentro del cual, durante los tres últimos años, unas trescientas personas desempleadas han podido trabajar, haciendo una enorme contribución al museo mismo y, así lo esperamos, obteniendo alguna satisfacción y sentido de realización por lo que han logrado. A este respecto, como en otros muchos, el museo participativo se ha convertido en realidad en Ironbridge.

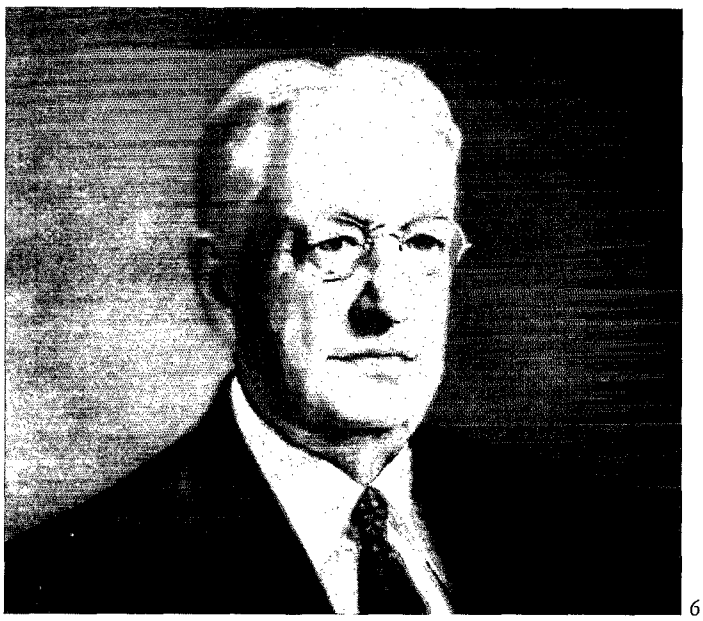
Una de las futuras secciones del museo, dedicada a los azulejos decorativos de cerámica para paredes y suelos, se está organizando en la actualidad con el apoyo de la Manpower Services Commission, y su primera etapa consiste en un pequeño taller industrial que vuelve a fabricar azulejos victorianos en los edificios originales donde se fabricaron hace un siglo (FIG. *64*).

El futuro de Ironbridge Gorge y del museo se encuentran inextricablemente vinculados entre sí. Hace diez años había pocas posibilidades para la zona: una decadencia continua acompañada por la demolición, o alguna forma de rehabilitación, relacionada ya sea con las actividades recreativas y de entretenimiento o con la historia y la arqueología. Aunque la elección de esta última alternativa no fue en modo alguno inevitable, una vez hecha, las obligaciones consistían en proteger a perpetuidad los monumentos industriales del valle como parte del patrimonio público. Durante los próximos años, el Museum Trust buscará alguna garantía de inalienabilidad de los lugares que están a su cuidado, de modo que la nación avale las responsabilidades de conservación y administración integrada que durante el último decenio han sido su razón de ser. Difícil es ver hasta qué punto pueda ser posible o incluso aconsejable acercarse más al modelo de "parque nacional" según el cual toda la zona del valle se administraría coherentemente, sobre todo si tenemos en cuenta el movimiento predominante hacia la atenuación de muchos de los ideales tradicionales de la ley de parques nacionales de 1949. No sólo es único en su género el paisaje industrial de Ironbridge Gorge, sino también la índole de sus exigencias de conservación. Ninguna legislación en vigor reúne adecuadamente los requisitos, cosa que constituye uno de los perpetuos problemas de la arqueología industrial. La revisión inminente de la administración de los parques nacionales que puede plausiblemente establecer el concepto de zonas inalienables de importancia decisiva, rodeadas por zonas periféricas controladas de modo menos estricto, y abarcar al mismo tiempo zonas de notable belleza natural, podría mostrar el camino, pero lo que realmente se necesita es una ley sobre el patrimonio nacional, que reúna todos los aspectos de conservación del medio, protección y control en un solo espectro legislativo. Por lo tanto, en un futuro previsible, el museo seguirá siendo una entidad de carácter "no-estatutario", que puede ser eventualmente garantizada por la nación y que tiene responsabilidades específicas para la arqueología del valle. Las voces del pasado deben reconciliarse con las necesidades cotidianas de una comunidad viva y en plena evolución. También es esencial respetar los conceptos de conservación que se han elaborado tan cuidadosamente durante los últimos años, aunque el problema, consistente en deslindar los vínculos entre la historia y la arqueología, por un lado y, por otro, entre el recreo y la valorización del lugar, ofrece cada vez más dificultades. En una zona tan sensible como ésta, su carácter esencial puede ser destruido por la "valorización", por la introducción de materiales ajenos y de conceptos de diseño, o por una falsa modificación del paisaje que no desempeñe una función social evidente, sino que, por el contrario, reduzca la integridad histórica y arqueológica del lugar. Existen oportunidades extraordinarias para ejercer un control equilibrado en el Ironbridge Gorge, y una de las pruebas de los programas de conservación ya aceptados para la zona será el grado en que puedan mantenerse tanto en su espíritu como en su letra. Paradójicamente, el problema reside no tanto en los individuos que desearían modificar sus propiedades, cortar sus árboles o destruir sus ladrillos, por más torpes que sean sus acciones, ni tampoco primordialmente en los visitantes, quienes acaso representen uno de los elementos más fácilmente controlables de la ecuación, fácilmente susceptibles a las técnicas de administración que pueden eliminar parcialmente los efectos nocivos para la comunidad y el paisaje, sino en gran medida en los organismos públicos, en cuyas manos está el futuro del paisaje. Para que el legado del área tenga un futuro se requiere una comprensión tan profunda como amplia, una apreciación detallada del carácter arqueológico, histórico y ecológico de por qué Ironbridge Gorge es como es, una capacidad para respetar los principios, un ejercicio consciente de moderación, pero, sobre todo, un sentido de la humildad.

[*Traducido del inglés*]



64
El Ironbridge Gorge Museum Trust ha recreado en Jackfield una empresa de cerámica decorativa, utilizando para ello el equipo y los métodos de fabricación de la época victoriana. Uno de los artesanos comprueba el espesor de un azulejo que sale de una de las prensas.



65

La Unesco y el ICOM:

65
Chauncey J. Hamlin, presidente de la Buffalo Society of Sciences y de la American Association of Museums, primer presidente del ICOM (1946–1953). Su actuación dio como resultado la fundación del Consejo Internacional de Museos cuya asamblea constitutiva se llevó a cabo en el Museo del Louvre en París, entre el 16 y el 20 de noviembre de 1946.

El Consejo Internacional de Museos, más conocido por la sigla ICOM, tiene treinta y cuatro años. Fue creado en noviembre de 1946 en París, a iniciativa de Chauncey J. Hamlin, entonces presidente de la American Association of Museums (FIG. 65). Un año después, en noviembre de 1947, al realizar su primera reunión en México, el ICOM inauguraba su ciclo de conferencias generales. También en México se llevará a cabo su 12.ª Conferencia General, del 25 de octubre al 4 de noviembre de 1980, en vísperas de su trigésimocuarto aniversario.

En ocasión de este doble acontecimiento, Museum *presenta a sus lectores una reseña del ICOM, organismo no gubernamental reconocido por la Unesco. Esta reseña de treinta y cuatro años de actividad es a la vez larga y sucinta. Larga, dado que no podemos condensar en pocas palabras tantos años de estrecha colaboración con la Unesco para lograr que los museos lleguen a tener la importancia que les corresponde en el mundo contemporáneo. Sucinta, porque en un artículo sólo se puede evocar el trabajo de las organizaciones regionales nacidas con la ayuda del ICOM; la tarea de sus comités internacionales que, con la finalidad de encontrar soluciones a los grandes problemas de la profesión, reúnen a expertos de cada disciplina relacionada con los museos; o el trabajo de sus comités nacionales, que incorporan a los museos de cada país en la obra común.*

Conservamos, sin embargo, la esperanza de que, pese a su aridez, esta cronología, que muestra las actividades más importantes del ICOM, servirá a nuestros lectores de panorama de la vida de esta organización. Pero, ante todo, recordemos lo que ésta es.

¿Qué es el ICOM?

El Consejo Internacional de Museos (ICOM) es una organización profesional dedicada al desarrollo de los museos en todo el mundo. En la actualidad, el ICOM agrupa a más de siete mil museólogos en ciento doce países. Está asociado a la Unesco en tanto que organización no gubernamental de categoría A y tiene su sede en París, en la casa de la Unesco. Es la organización que representa a la profesión museológica en el plano internacional así como el instrumento técnico para realizar los programas de la Unesco referentes al desarrollo de los museos. Esta cronología sólo representa una síntesis de las actividades más importantes de esta organización.

treinta y cuatro años de cooperación



66

66
Hubert Landais, director de museos de Francia, presidente del ICOM desde 1977.

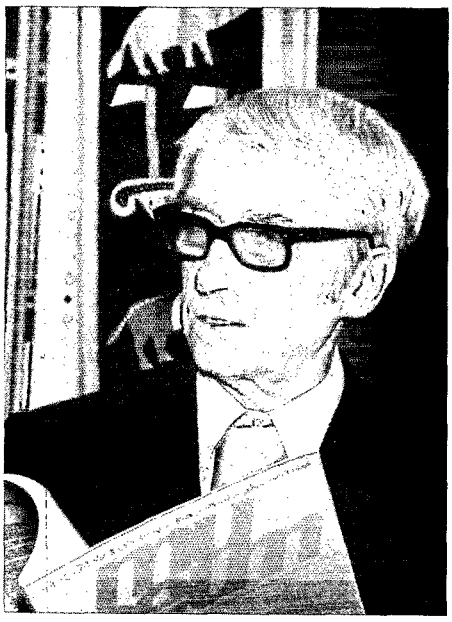
Cronología

1946 Fundación del Consejo Internacional de Museos (París, noviembre) a iniciativa de Chauncey J. Hamlin (Estados Unidos de América), que es nombrado primer presidente de la organización. ☐ La Unesco coloca bajo la responsabilidad del ICOM y la dirección de Yvonne Oddon el Centro de Documentación que será más tarde el Centro de Documentación Museográfica Unesco-ICOM. Único banco de datos para los museos de todo tipo de disciplina existentes en el mundo, el Centro presta servicios de información, de orientación y de investigación a los profesionales de los museos, a los investigadores, a la Unesco y a los Estados miembros (FIG. 68). ☐ Aparición del primer número del periódico *ICOM News/Nouvelles del ICOM.*

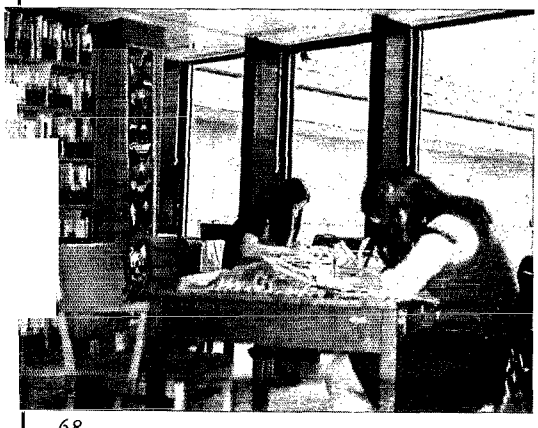
1947 Firma de un acuerdo entre la Unesco y el ICOM (2 de octubre) que establece las modalidades de cooperación entre ambos organismos. ☐ Primera Asamblea General del ICOM (ciudad de México, México, 7–14 de noviembre).

1948 Primera Conferencia General (París, Francia, 28 de junio–3 de julio). Participan en ella museólogos provenientes de cincuenta y tres países. Creación de doce comités especializados. Se nombra director del ICOM a Georges Henri Rivière (FIG. 67). ☐ Primera reunión de la Comisión internacional para la limpieza y la restauración de obras pictóricas (Londres, Reino Unido, 13–15 de diciembre). ☐ Se le solicita al profesor A. Leroi-Gourhan la redacción de un estudio jurídico y técnico sobre los intercambios y depósitos entre museos; este estudio constituye el punto de partida de diferentes trabajos preparatorios pedidos por la Unesco y que, en 1976, darán por resultado la adopción por la 19.ª sesión de la Conferencia General de la Unesco de la recomendación referente al intercambio internacional de bienes culturales.

1949 Segunda reunión de la Comisión internacional para la limpieza y la restauración de obras pictóricas (Roma, Italia, 12–15 de diciembre), bajo la presidencia de Cesare Brandi.



67



68

67
Georges Henri Rivière, primer director del ICOM (1946–1965). Consejero permanente de la Organización desde 1965.

68
Sala de lectura del Centro de Documentación Museográfica Unesco-ICOM, casa de la Unesco, París.

1950 Creación del Comité internacional del ICOM para las técnicas museográficas (Estocolmo, Suecia, 8–13 de mayo). ☐ Segunda Conferencia General (Londres, Reino Unido, 17–22 de julio) con la participación de treinta y un países de los cinco continentes. Principales temas tratados: intercambio de las colecciones y del personal de conservación; inventario de los instrumentos científicos; museos y educación; problemas de capacitación profesional. ☐ Creación de los comités internacionales para los laboratorios de conservación de museos y la documentación.

1951 Reunión de la Comisión para las cuestiones raciales, en el ámbito del Comité internacional de los museos de etnografía y de folklore (París, Francia, 9 de junio), bajo la presidencia de G. W. Locher. ☐ Primera campaña internacional de museos organizada por la Unesco y el ICOM; gracias a ella, los conservadores y los docentes comienzan a tomar conciencia, a escala mundial, del papel educativo de los museos. Actividades sucesivas darán por resultado, en 1977, la institución del Día Internacional de los Museos (18 de mayo), celebrado regularmente en numerosos países.

1952 Cursillo internacional en Brooklyn sobre el papel educativo de los museos (14 de septiembre–12 de octubre), organizado por la Unesco en colaboración con el ICOM. ☐ Publicación de *Musées et jeunesse,* por G. Cart, M. Harrison y C. Russell, bajo los auspicios de los comités del ICOM para la educación y para la juventud.

1953 Tercera Conferencia General (Génova, Milán, Bérgamo, Italia, 6–12 de julio). Se nombra segundo presidente del ICOM a Georges Salles (FIG. 69) quien sucede pues a Chauncey J. Hamlin. Están representados en la Conferencia veinticuatro países. Diez comités especializados examinarán, entre otros temas, los siguientes: la arquitectura de los museos y los museos en el urbanismo moderno; museos y progreso científico y técnico; museos de historia natural y protección de la naturaleza; museos y comprensión internacional; el museo de arte moderno al servicio del arte viviente. ☐ Conferencia sobre los museos de arqueología y de historia (Nápoles, Italia, julio). Temas principales: régimen internacional de las excavaciones arqueológicas; exposiciones temporarias que muestran la interdependencia de las civilizaciones.

1954 Conferencia internacional sobre los museos locales y el desarrollo cultural fuera de los grandes centros (Schaffhausen, Suiza, 7–9 de julio). ☐ Cursillo internacional de estudios sobre el papel educativo de los museos (Atenas, Grecia, 12 de septiembre–10 de octubre), organizado por la Unesco en colaboración con el ICOM.

1955 Publicación, con la ayuda de la Unesco, de *Spécimens-types en zoologie et botanique. Recommandations à l'usage des musées d'histoire naturelle et des musées mixtes,* por W. E. Swinton.

1956 Cuarta Conferencia General (Basilea, Berna, Zurich, Schaffhausen, Neuchâtel, Ginebra, Suiza, 2–9 de julio), con participantes de treinta y cinco países. Principales temas tratados: el museo de historia natural en el mundo moderno; el problema de los museos históricos en nuestra época; instalaciones modernas de museos técnicos. ☐ Conferencia acerca de los problemas de los museos en Cercano Oriente (Damasco, República Árabe Siria, 23–27 de octubre), primer encuentro destinado a promover la cooperación entre los museos de esta región. ☐ Primera campaña internacional de museos.

1957 Reunión de la Comisión del ICOM para las exposiciones artísticas internacionales (2 de julio, Museo del Louvre). Para facilitar los intercambios de exposiciones, la comisión decide la creación de una etiqueta aduanera para las obras de arte. Esta medida está comprendida en el ámbito del Acuerdo de Florencia (adoptado por la 5.ª sesión de la Conferencia General de la Unesco, julio de 1950). Los servicios aduaneros de los Estados miembros del Consejo de Cooperación Aduanera reconocen la validez de esta etiqueta. ☐ Reunión del ICOM sobre los museos al aire libre (Dinamarca y Suecia, 5–9 de julio); los participantes de veinticuatro países adoptan directivas sobre los objetivos y la organización de esta categoría de museos.

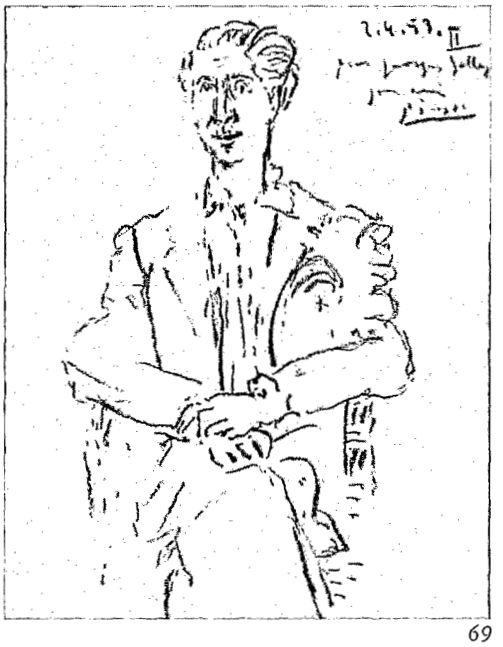
1958 Simposio sobre los museos, el film y la televisión, organizado con el auspicio de la Unesco (Bruselas, Bélgica, 8–11 de julio). Publicación de un manual sobre este tema. ☐ Cursillo internacional de estudios sobre el papel educativo de los museos (Río de Janeiro, Brasil, 7–30 de septiembre), organizado por la Unesco en cooperación con el ICOM. Luego de una encuesta, y a pedido de la Unesco, el ICOM prepara la "Reglamentación internacional de las medidas más eficaces para lograr que los museos sean accesibles a todos". Éste constituye uno de los primeros esfuerzos para que la Unesco adopte medidas en favor de una democratización de la cultura en su sentido más amplio (Recomendación referente a la participación y a la contribución de las masas populares en la vida cultural, adoptada por la Conferencia General de la Unesco, en ocasión de su 19.ª sesión, 1976.)

1959 Quinta Conferencia General (Estocolmo, Suecia, 1–8 de julio). Al ser nombrado tercer presidente del ICOM, Philip Hendy, Reino Unido (FIG. 70), sucede a Georges Salles. Están representados treinta países. Nueve comités internacionales llevan a cabo reuniones de trabajo. Principales temas examinados: intercambios entre museos y exposiciones artísticas internacionales; encuesta sobre la profesión museológica; consejos para el establecimiento de museos de ciencias y técnicas; papel de los museos de etnografía en tanto que instrumentos de investigación. ☐ Creación (1.º de marzo de 1959), a iniciativa de la Unesco y del ICOM, del Centro internacional de estudios para la conservación y la restauración de bienes culturales (ICCROM en la actualidad) en Roma, institución intergubernamental que llegará a ser en este dominio uno de los principales asociados de la Unesco y del ICOM. ☐ Creación de la Asociación de Museos del África Tropical (AMAT/MATA), afiliada al ICOM.

1960 El ICOM coopera en el lanzamiento de la campaña internacional de la Unesco para la salvaguarda de los monumentos de Nubia. ☐ Cursillo regional de estudios sobre el museo como centro cultural y su papel en el desarrollo de la comunidad (Tokio, Japón, 4–30 de septiembre), organizado por la Unesco en cooperación con el ICOM. ☐ Reunión internacional sobre los museos regionales y los museos especializados (Belgrado, Yugoslavia, 18–30 de septiembre).

1961 Reunión internacional del ICOM sobre museos y arquitectura (Turín, Génova y Milán, Italia, 23–27 de mayo).

1962 Coloquio sobre los problemas que afrontan los museos en los países en desarrollo rápido (Neuchâtel, Suiza, 17–25 de junio). Publicación de las actas en forma de manual. ☐ Sexta Conferencia General (La Haya, Holanda, 2–11 de julio) con participantes de veintidós países. Principales temas estudiados: dispositivos contra los robos de objetos de arte; problemas específicos vinculados a la conservación de bienes culturales en



69



70

69
Georges Salles, director de museos de Francia, sucesor de C. J. Hamlin en la presidencia del ICOM (1953–1959). Dibujo de Picasso, Cabinet des dessins, Museo del Louvre.

70
Philip Hendy, director de la National Gallery de Londres. Tercer presidente del ICOM (1959–1965).



71



72



73

los países tropicales y subtropicales; el papel de los museos de folklore en un mundo en evolución; finalidad de los museos: ¿centros de investigación o lugares de exposición?

1963 Reunión de un comité internacional de expertos para estudiar las medidas que deben tomarse para promover los intercambios bilaterales de bienes culturales (3 de julio, Musée des Arts et Traditions Populaires, París). ☐ Reunión mixta de los comités para el tratamiento de obras pictóricas y para los laboratorios de museos (Leningrado y Moscú, 16–23 de septiembre).

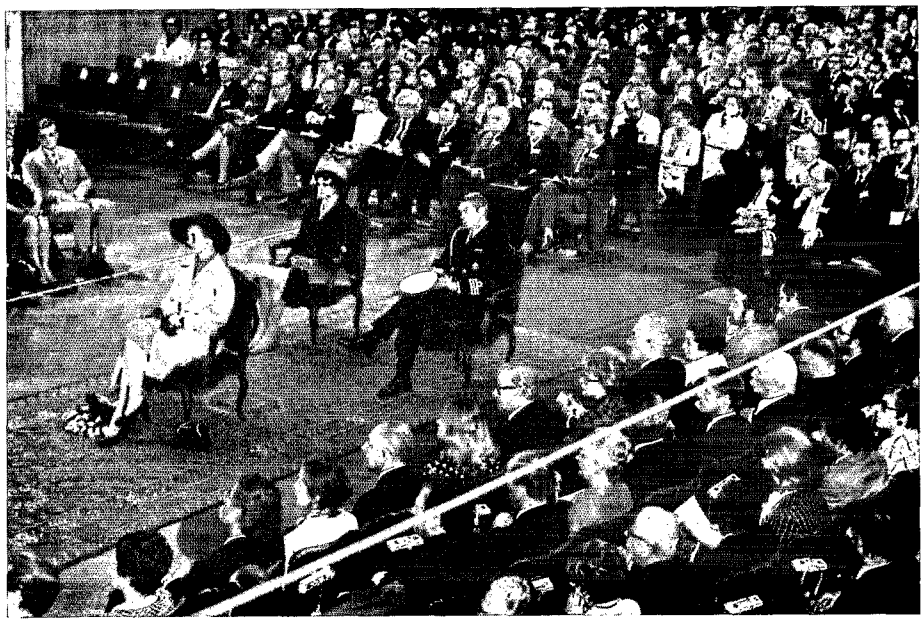
1964 Cursillo de estudios sobre el papel de los museos en el África contemporánea (Jos y Lagos, Nigeria, 24 de agosto–18 de septiembre), organizado por la Unesco en cooperación con el ICOM. El cursillo de Jos tuvo como origen el deseo de precisar, a nivel del África, las soluciones a los problemas planteados en ocasión del coloquio de Neuchâtel (véase año 1962). ☐ Participación en la campaña mundial contra el hambre. Los comités nacionales del ICOM organizan exposiciones consagradas a la lucha contra el hambre. Coloquio internacional sobre el papel educativo y cultural de los museos (París 23–27 de noviembre).

1965 Creación de la Fundación ICOM para dotar a la organización de medios financieros para ampliar las actividades de sus miembros (15 de junio). ☐ Séptima Conferencia General (Washington, Filadelfia y Nueva York, Estados Unidos de América, 16 de septiembre–3 de octubre). Por primera vez se adopta un tema general de trabajo: la formación del personal de museos. Al ser nombrado cuarto presidente del ICOM, Arthur van Schendel (FIG. *71*), director del Rijksmuseum de Amsterdam, Holanda, sucede a Philip Hendy. Georges Henri Rivière abandona la dirección y es nombrado consejero permanente; Hugues de Varine-Bohan (FIG. *72*), Francia, subdirector desde el año 1962 es nombrado director del ICOM.

1966 Séptimo cursillo regional de estudios sobre el papel de los museos en la comunidad (Nueva Delhi, India, 31 de enero–28 de ferero), organizado por la Unesco en cooperación con el ICOM. Se considera la creación de una agencia regional del ICOM en Asia. ☐ Coloquio sobre la conservación de los objetos de madera en los museos (18–23 de abril) organizado en Dakar, Senegal por la AMAT/MATA y el ICOM.

1967 Reunión de expertos sobre etnología de salvamento, desarrollo coordinado de los museos y de la investigación científica (Bagdad, Irak, 1–6 de abril), organizado por el Comité del ICOM para los museos de etnografía. ☐ Creación de la Agencia Regional del ICOM en Asia del sud y del sudeste. Se confía su dirección a Grace Morley. ☐ Los comités para los laboratorios de museos y para el tratamiento de las obras pictóricas se unifican y toman el nombre de Comité internacional del ICOM para la conservación (Bruselas, Bélgica, 6–13 de septiembre). ☐ Lanzamiento de la tercera campaña internacional de museos (1.º de octubre). ☐ Reunión de un grupo de expertos sobre el tema de la formación del personal de museos en Europa (Brno, Checoslovaquia, 20–21 de octubre); primera tentativa para lograr que se reconozca a la museología como una disciplina de nivel universitario.

1968 Reunión del Comité para la educación y la acción cultural sobre el tema del papel de los museos en la educación y en la acción cultural (Leningrado y Moscú, URSS, 14–21 de mayo). ☐ Octava Conferencia General (Colonia y Munich, República Federal de Alemania, 29 de



74



75

julio–9 de agosto), con participantes de sesenta y cinco países, sobre el tema: museo e investigación. ☐ Coloquio internacional sobre el museo y el nuevo público (Cracovia, Polonia, 18–24 de septiembre). Principal objetivo: la definición del concepto de nuevo público de los museos en diversos sistemas sociales y en diferentes esferas culturales. ☐ Coloquio sobre la arquitectura de los museos, organizado por el ICOM con la participación de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) en la ciudad de México, México (8–14 de diciembre).

1969 Cursillo piloto organizado por el ICOM, destinado a jóvenes conservadores y ayudantes de museo de tres países de habla francesa: Francia, Bélgica y Suiza (Bruselas, París y Neuchâtel, enero-febrero-noviembre). ☐ Aparición del primer número de *Annales —musée, éducation, action culturelle,* que con el tiempo será *ICOM Education.* ☐ Aparición del primer volumen de la *Bibliographie muséologique internationale.* ☐ Coloquio internacional sobre los museos en el mundo contemporáneo, organizado por la Unesco en cooperación con el ICOM (París, 24–28 de diciembre).

1970 Reunión de un comité de expertos nombrados por el Consejo Ejecutivo del ICOM para el estudio de reglas éticas en las adquisiciones de museos (París, Francia, 8–10 de abril). El comité decide adoptar un código de ética profesional en lo que a las adquisiciones se refiere. En octubre del mismo año, la Conferencia General de la Unesco, en ocasión de su 16.ª sesión, adopta el texto de la Convención internacional sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales.

1971 Novena Conferencia General (París y Grenoble, Francia, 29 de agosto–10 de septiembre), sobre el tema: el museo al servicio del hombre hoy y mañana; el papel educativo y cultural de los museos. Están representados cincuenta países. Al ser nombrado quinto presidente del ICOM, Jan Jelinek (FIG. 73) sucede en el cargo a A. van Schendel.

1972 Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo, organizada por la Unesco en cooperación con el ICOM (Santiago, Chile, 20–31 de mayo). ☐ Coloquio internacional sobre los problemas de la seguridad en los museos (Saint Maximin, Francia, 28 de mayo –1.º de junio). El ICOM decide publicar

74
S.M. la Reina Margreth II de Dinamarca inaugura la décima Conferencia General en Copenhague (5–14 de junio de 1974). Durante esta reunión se modifican los estatutos, lo que da por resultado el reemplazo del cargo de director por el de secretario general, para el cual se solicita la colaboración del señor Luis Monreal.

75
Irina Antonova, conservadora del Museo Pushkin de Moscú. Presidenta del Comité Nacional Soviético del ICOM. Vicepresidenta del ICOM (1971–1977). En nombre del Comité Nacional Soviético del ICOM, la señora Antonova organizó la undécima Conferencia General, que tuvo lugar en Moscú y en Leningrado, del 18 al 29 de mayo de 1977, y de la que fuera electa presidenta.

71
Arthur van Schendel, director del Rijksmuseum de Amsterdam. Presidente del ICOM (1965–1971).

72
Hugues de Varine-Bohan, subdirector del ICOM de 1962 a 1965; director de 1965 a 1974.

73
Jan Jelinek, director del Anthropos Museum de Brno, Checoslovaquia. Quinto presidente del ICOM (1971–1977).



76
De izquierda a derecha: Luis Monreal, secretario general del ICOM; Percy Stulz, director de la División del Patrimonio Cultural de la Unesco, representa a Amadou-Mahtar M'Bow, director general de la Unesco; Taaitta Toweett, ministro de educación nacional de Kenya; Julia Ojiambo, viceministra del hábitat y de asuntos sociales de Kenya. Reunión en la oficina de la OMMSA en ocasión de la asamblea constitutiva de esta organización en Nairobi. Kenya, enero de 1978.

un manual sobre los problemas planteados por la seguridad en los museos. ☐ Ciento cuarenta y cinco sociedades de amigos de museos asisten al primer Congreso de amigos de los museos del mundo (Barcelona, España, 19–23 de junio). ☐ Coloquio internacional sobre museos y medio ambiente, reunido a iniciativa del Ministerio del Medio Ambiente de Francia y del Comité Nacional francés del ICOM (Burdeos, Istres y Lourmarin, Francia, 25–30 de septiembre). El museo debe propender a una total simbiosis con la comunidad a cuyo servicio está. Se define un nuevo tipo de museo, específico a su medio ambiente, y que tomará el nombre de ecomuseo. ☐ En el ámbito de su campaña por una ética en las adquisiciones, el ICOM reúne a especialistas de la protección del patrimonio cultural del sudeste asiático (Malaca, Malasia, 12–13 de diciembre). ☐ Simposio sobre el papel de los museos en la educación de adultos para el desarrollo del sudeste asiático (Malaca, Malasia, 14–17 de diciembre).

1973 El grupo de trabajo sobre seguros, creado en 1971, establece las "Directivas para la redacción de un contrato de préstamo". Estas directivas serán adoptadas en 1974 por el comité de expertos convocado por la Unesco para estudiar los seguros y otras formas de cobertura de riesgos a que se exponen las obras de arte.

1974 Publicación de un libro sobre las diferentes legislaciones nacionales referentes a la protección del patrimonio cultural, como resultado de los esfuerzos llevados a cabo por el ICOM desde 1970 para denunciar el tráfico ilícito de bienes culturales, y para estimular a los museos a que se opongan a ello mediante una amplia difusión de los textos nacionales que reglamentan la protección del patrimonio. ☐ El ICOM elabora para la Unesco un estudio sobre los aspectos técnicos, jurídicos y administrativos del intercambio de objetos y especímenes originales entre instituciones de varios países (15 de marzo). Este estudio será una base de discusión para los expertos gubernamentales encargados de elaborar en 1976 una recomendación sobre el intercambio internacional de bienes culturales. ☐ Décima Conferencia General (Copenhague, Dinamarca, 5–14 de junio). Tema: el museo y el mundo moderno. Están representados sesenta y dos países. Nombramiento de Luis Monreal (España) en el puesto de secretario general del ICOM (FIG. 74), en reemplazo de Hugues de Varine-Bohan. La Asamblea General adopta nuevos estatutos para el ICOM. Más democrática, esta estructura permite una mayor participación de los miembros de la organización en sus actividades. Consecuencia inmediata: se registra un notable aumento del número de miembros.



77



78

77
Kwasi Myles (Ghana), secretario general de la OMMSA.

78
Segunda asamblea regional de los comités nacionales asiáticos del ICOM en Bangkok, Tailandia, en diciembre de 1979. Visita a un museo entre dos sesiones de trabajo. De izquierda a derecha: R. Thapa, presidente del Comité Nacional Nepalés; T. Iwasaki, secretario del Comité Nacional Japonés; E. Haque, presidente del Comité Nacional de Bengladesh; N. Ivanof, vicepresidente del Comité Nacional Soviético; J. C. Yaldwyn, presidente del Comité Nacional Neozelandés; S. Roy, secretario del Comité Nacional Indio; Nilima Roy, National Museum, Nueva Delhi; S. Sharma, Agencia Regional del ICOM de Asia; Chira Chongkol, presidente del Comité Nacional Tailandés; S. Fukuda, presidente del Comité Nacional Japonés.

1975 Cuarta conferencia trienal del Comité para la conservación (Venecia, Italia, 13–17 de octubre), que reúne a unos cuatrocientos participantes. Las ponencias presentadas en esta reunión aparecen publicadas por primera vez en tres volúmenes. ☐ Seminario sobre la formación del personal técnico de los museos (Barcelona, España, 20–24 de octubre).

1976 Creación del Comité internacional del ICOM para las relaciones públicas en los museos (25 de junio). Dos comités internacionales estudian la necesidad de una descentralización cultural: en Bolonia, Italia (7–11 de junio), el Comité internacional para los museos y colecciones de arte moderno debate sobre la centralización/descentralización de los museos de arte moderno; en Umeå, Skelefteå y Vilhelmina, Suecia (11–19 de septiembre), el Comité internacional para la educación y la acción cultural, estudia el papel del museo dentro de una política cultural de descentralización. ☐ Reunión sobre los métodos modernos para establecer el inventario de bienes culturales mobiliarios, organizada por la Unesco en cooperación con el ICOM (Barcelona, España, 4–8 de octubre). ☐ La Unesco, en ocasión de la 19.ª sesión de su Conferencia General (Nairobi, Kenia, octubre) propone la creación de un centro internacional de documentación mediante una coordinación entre los centros de documentación Unesco/ICOM y Unesco/ICOMOS. El ICOM pide a dos expertos que estudien y realicen este proyecto. ☐ Primera asamblea regional de los comités nacionales asiáticos del ICOM (Teherán, Irán, 13–18 de noviembre). ☐ Conferencia internacional de expertos encargados de estudiar los problemas de las reservas de los museos, organizada por el ICOM y la Unesco bajo los auspicios del Comité Nacional Norteamericano del ICOM y el Comité ICOM de la Asociación Norteamericana de Museos (AAM/ICOM) (Washington, Estados Unidos de América, 14–16 de diciembre).

1977 Undécima Conferencia General (Leningrado y Moscú, URSS, 8–29 de mayo) sobre el tema: museos e intercambios culturales (FIG. 75). Asisten más de mil quinientos participantes llegados de ochenta y nueve países. Al ser nombrado sexto presidente del ICOM, Hubert Landais (FIG. 66), Francia, sucede en el cargo a Jan Jelinek. Se crean dos comités internacionales: el Comité para la museología y el Comité para los museos de literatura. Entre las resoluciones adoptadas podemos citar la instauración, el 18 de mayo de cada año, del Día Internacional de los Museos, la creación de un comité *ad hoc* para la restitución o el retorno de bienes culturales a su país de origen y la decisión de elaborar un tratado de museología. Numerosos comités internacionales publican los resultados de sus actividades: *Répertoire internatio-*

nal des collections d'instruments de musique (Comité internacional de colecciones de instrumentos de música); *Résultats de l'enquête sur les relations publiques dans les musées; Manuel de la sécurité dans les musées* (Comité internacional sobre la seguridad en los museos). ☐ A pedido de la Unesco, el comité *ad hoc* del ICOM prepara un estudio relativo a los principios, condiciones y medios para la restitución o el retorno de bienes culturales con la finalidad de reconstituir los patrimonios dispersos (agosto). ☐ Organización de la 12.ª exposición itinerante de la Unesco: "Les arts de l'Amérique latine". ☐ Simposio regional sobre las culturas tradicionales, rurales y tribales de Asia (Colombo, Sri Lanka, 10–20 de diciembre), organizado por el Departamento de museos nacionales de Sri Lanka con la colaboración de la Unesco y del ICOM. ☐ A partir de 1977, el ICOM pone en marcha, a pedido de la Unesco, proyectos de asistencia técnica y colabora en el establecimiento o renovación de numerosos museos en diversos países.

1978 Aparición del primer número de *ICOM Presse* (enero). ☐ Asamblea constitutiva de la Organización de Museos, Monumentos y Lugares Históricos de África (OMMSA) que, entre otras instituciones, el ICOM ha contribuido a crear (Nairobi, Kenia, 8–14 de enero) (FIGS. 76 y 77). En el marco de su política de promoción de intercambios entre museos, el ICOM crea el Programa de intercambios entre museos (MUSEP). ☐ Nombramiento de Jeanine Schotsmans (Bélgica), que reemplaza a Grace Morley en el puesto de jefe de la Agencia Regional del ICOM en Asia. ☐ Reunión de expertos para estudiar los principales criterios que hay que respetar en el establecimiento de museos de ciencias y técnicas en los países en desarrollo (Manila, Filipinas, 11–15 de diciembre), organizada por la Unesco en cooperación con el ICOM.

1979 Aparición del primer número de *Newsletter*, publicada por la Agencia Regional del ICOM en Asia del sud y del sudeste (mayo). ☐ Como consecuencia de la recomendación adoptada por la 11.ª Conferencia General del ICOM, los museos toman diversas iniciativas para celebrar el Año Internacional del Niño (Bruselas, Bélgica, 17–18 de febrero y Washington, Estados Unidos de América, 28–31 de octubre). ☐ Participación en la elaboración de varias publicaciones de la Unesco, entre las cuales algunos números de *Museum*. ☐ A pedido de la Unesco, el ICOM realiza en varios países numerosos proyectos de ayuda técnica a museos. ☐ Segunda asamblea regional de los comités nacionales asiáticos del ICOM (Bangkok, Tailandia, 10–15 de diciembre) (FIG. 78).

1980 Publicación de la edición española del *Manual sobre la seguridad en los museos*. ☐ Duodécima Conferencia General (ciudad de México, México, 25 de octubre-4 de noviembre) sobre el tema: "La herencia mundial. Responsabilidades de los museos."

Publicaciones recientes de la Unesco



Les musées et les enfants, redactora Ulla Keding Olofsson. París, Unesco, 1979, 215 p., ilustraciones, bibliografía. (Monographies sur l'éducation, 10.)

Nadie se asombrará de que la Unesco haya publicado este pequeño libro en 1979, en ocasión del Año Internacional del Niño, ni tampoco el tema causará sorpresa. Desde 1970, ocho conferencias organizadas bajo los auspicios de la Unesco a través del mundo han estudiado el papel que el museo desempeña, puede y debe desempeñar, en la educación, junto y conjuntamente con la escuela, por otra parte, el museo, como "instrumento pedagógico", es objeto constante de la actividad del Comité internacional del ICOM para la educación y la acción cultural (CECA). Es pues natural que se haya confiado la dirección de esta publicación a Ulla Keding Olofsson, miembro del Consejo Ejecutivo del ICOM y del CECA, y una de las responsables del servicio sueco de exposiciones itinerantes.

La introducción de U. K. Olofsson constituye, por sí misma, un panorama crítico de la acción actual del museo en la pedagogía en las diversas regiones del mundo. Esta introducción registra los progresos de esta acción, sin pasar por alto los obstáculos encontrados. Sus intenciones se apoyan en las contribuciones de los coautores del libro, en su experiencia personal y en una abundante literatura consagrada al tema. Se presenta asimismo una importante y selectiva bibliografía.

Dieciocho especialistas de catorce Estados Miembros de la Unesco[1] redactaron las contribuciones que constituyen lo esencial de esta obra colectiva. Estas monografías describen experiencias vividas en diversas latitudes y en condiciones muy disímiles, pero todas ellas son ricas en enseñanzas para la comunidad internacional en su conjunto.

Este libro serio y que trata con propiedad de un tema grave, aclarado como por una sonrisa con las ilustraciones plenas de humor de Gérard Teichert, merece la más amplia difusión tanto en la esfera de los museos como en la de las escuelas.

La protection du patrimoine culturel mobilier. Recueil de textes législatifs. París, Unesco, 1979, 362 p.

He aquí un libro que llega a tiempo. Encontrará su lugar en las bibliotecas de todos los museos, en la mesa de trabajo de los museólogos así como de los responsables políticos, de los juristas y de los agentes de la autoridad que necesitan tener conocimientos acerca de la protección del patrimonio cultural en su país. Está llamado a convertirse en una obra de referencia obligatoria para todos aquellos que, a títulos diversos —coleccionistas, aficionados de arte, anticuarios, negociantes—, tienen que ver con los bienes culturales mobiliarios.

El presente volumen es el primero de una serie que comprenderá varios, pues la tarea es inmensa. Hanna Saba, antiguo consejero jurídico de la Unesco quien, con la colaboración de Nabil G. Salamé, preparó esta recopilación, ha reagrupado en las 362 páginas de este libro las convenciones y recomendaciones internacionales referentes a la salvaguarda de bienes culturales, en especial aquellas relativas a la importación, a la exportación y a la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales y las que se relacionan con excavaciones arqueológicas. Estos textos se dan *in extenso.* Se han reunido también las disposiciones legislativas adoptadas en la materia por veintitrés Estados[2]. La totalidad de estos textos está precedida por un análisis que pone de relieve las características comunes de estos instrumentos jurídicos y que al mismo tiempo subraya las diferencias de tendencia o de sistemas que derivan necesariamente de las estructuras constitucionales (estados centralizados o confederaciones), de las tradiciones jurídicas de estos países, de sus riquezas artísticas e históricas así como de su experiencia en materia de conservación.

1. Argelia, Bélgica, Botswana, Canadá, Estados Unidos de América, Irán, Malí, México, Nigeria, Portugal, Reino Unido, República Democrática Alemana, Tailandia, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

2. Las legislaciones estudiadas en este primer volumen son las de los veintitrés Estados siguientes: Argelia, República Federal de Alemania, Austria, Bélgica, Bulgaria, Chile, China, Emiratos Árabes Unidos, Francia, India, Indonesia, Jamahiriya Árabe Libia, Líbano, Madagascar, Polonia, República Árabe Siria, República Democrática Alemana, Senegal, Checoslovaquia, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, Venezuela, Yugoslavia, Zaire.

Notas sobre los autores

NEIL COSSONS

Ex director adjunto de los museos de Liverpool; desde 1971, director del Ironbridge Gorge Museum Trust. Presidente de la Association for Industrial Archeology y de la Association of Independent Museums. Autor o coautor de libros e informes sobre la conservación arqueológica de las instalaciones industriales, cuya existencia ha defendido en numerosas ocasiones por radio y televisión en el Reino Unido.

SERGIO GONZÁLEZ DE LA MORA

Arquitecto; estudios de gestión. Profesor de utilización racional y conservación de la energía. Consejero y coordinador general del Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad. Representante del Comité internacional del ICOM de museos de ciencia y tecnología (CIMUSET), en México. Miembro de la Asociación de centros de ciencia y tecnología (ASTEC).

YANI HERREMAN

Arquitecta; maestría de historia del arte. Jefe del servicio de museografía en el Museo Nacional de las Culturas, México. Coordinadora de proyectos en el Departamento de planeamiento de los museos del INAH. Profesora de diseño museográfico (OEA). Subdirectora museógrafa en el Museo de Historia Natural de México. Miembro del Consejo de Administración del Comité internacional del ICOM de arquitectura y museografía (ICAMT).

BOHDAN RYMASZEWSKI

Diplomado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Copérnico (Toruń); doctor en ciencias históricas. Titular de la cátedra de conservación y de restauración en la Universidad Copérnico. Desde 1957, conservador de monumentos históricos de la ciudad de Toruń. Director de los talleres de conservación (división de Toruń), desde 1967 a 1971; director del Museo Regional de Toruń (1971–1972); luego es nombrado director del Departamento de museos y de la protección de monumentos en el Ministerio de Cultura y de Bellas Artes; luego, conservador general de monumentos. En la actualidad ocupa el puesto de director del Departamento de museos y de la protección de monumentos. Miembro de los comités polacos del ICOM y del ICOMOS.

GUILLERMO SCHMIDHUBER

Ingeniero químico; maestría de gestión de empresas; maestría de estudios sobre el comportamiento humano. Profesor de ambas disciplinas a nivel de postgrado. Director del Centro Cultural Alfa, Monterrey, México. Consultor en organización del desarrollo.

MAGDALINA STANTCHEVA

Estudios superiores de filología clásica y de historia en la Universidad de Sofía. Ayudante conservadora y luego encargada de investigación en el Museo de Historia de Sofía. Desde 1954, directora de las excavaciones arqueológicas de Sofía. Miembro del comité de redacción de la revista *Musées et monuments de la culture,* desde 1960. Profesora de museología en la Academia de Bellas Artes, desde 1979, y de historia de la cultura medioeval búlgara en la Universidad de Sofía, desde 1975. Autora de numerosas publicaciones de arqueología. Miembro del Comité Nacional Búlgaro del ICOM y del Comité internacional de los museos de arqueología y de historia (ICMAH).

ALASSANE THIAM

Estudios en el Conservatorio Nacional de Artes y Oficios, París (1965–1968); de arquitectura en Río de Janeiro, Brasil, y periodo de práctica con O. Niemeyer (1968–1970). Funcionario del Ministerio de Obras Públicas de Senegal (1971–1973). Consejero técnico del Ministerio de Cultura de Senegal; profesor de la Escuela de Arquitectura de Dakar; jefe del Departamento de investigaciones sobre arquitectura tradicional; jefe de la Oficina de arquitectura de monumentos históricos del Ministerio de Urbanismo, del Hábitat y del Medio Ambiente de Senegal; responsable del proyecto de salvaguarda de la isla de Gorea; consultor de la Unesco para la restauración de la Citadelle y del Palacio Sans-Souci, en Haití. Tesis y publicaciones diversas sobre arquitectura africana.

GUY THILMANS

Doctor en ciencias de la Universidad de Lovaina, Bélgica. Jefe del Departamento de antropología y de arqueología protohistórica del IFAN (Universidad de Dakar). Autor de varias publicaciones sobre la protohistoria de Senegal y la historia de este país durante el siglo XVII. Organizador de varias exposiciones con temas históricos en el Museo de Arte Francés de Dakar (1966), en el Museo Dinámico de Dakar (1966 y 1967), y en el Museo Histórico de Gorea (1971). Secretario general de la Asociación de Amigos del Museo Histórico de Senegal.

Reproducción del dibujo de Gérard Teichert publicado en la sobrecubierta de *"Les musées et les enfants".*

Fotógrafos

1, Maurice Hefti; *10*, Pat Crook; *2–3*, *16*, *66*, *67*, *75*, *77*, *78*, ICOM; *4*, INBA, México D.F.; *5–9*, INAH México D.F.; *17*, Museo de Monterrey, Monterrey; *11*, *12*, *13*, Centro Cultural Alfa, Monterrey; *14*, *15*, Museo Tecnológico, México D.F.; *18*, Oficina de Turismo, Haití; *19*, ISPAN y G. Hyvert; *25*, *31*, *32*, Museo de Historia de la Ciudad de Sofía; *20*, *22*, *27*, Correo de la Unesco/Gérard Dufre. *36–41*, *42*, *43*, IFAN, Dakar; *34*, Newcommer; *38*, Unesco/Dominique Roger; *44–48*, Muzeum Okregone w Toruniu/Pracownia Fotograficzna, Toruń; *49–53*, *a*, *b*, Jerzy Wardak AFIAP Toruń; *50–51*, Czeslaw Kuchta AFIAP/Jerzy Wardak AFIAP Toruń; *54–64*, Ironbridge George Museum Trust, Telford; *67*, J. Guillot, *Connaissance des arts,* París; *69*, Documentation photographique, Réunion des musées nationaux, París; *70*, National Gallery, Londres; *71–73*, Comité national francés del ICOM, Museo del Louvre, París/Actualités Mondial Photo; *74*, A. . Bache, Copenhague; *76*, Nation Photo, Nairobi.