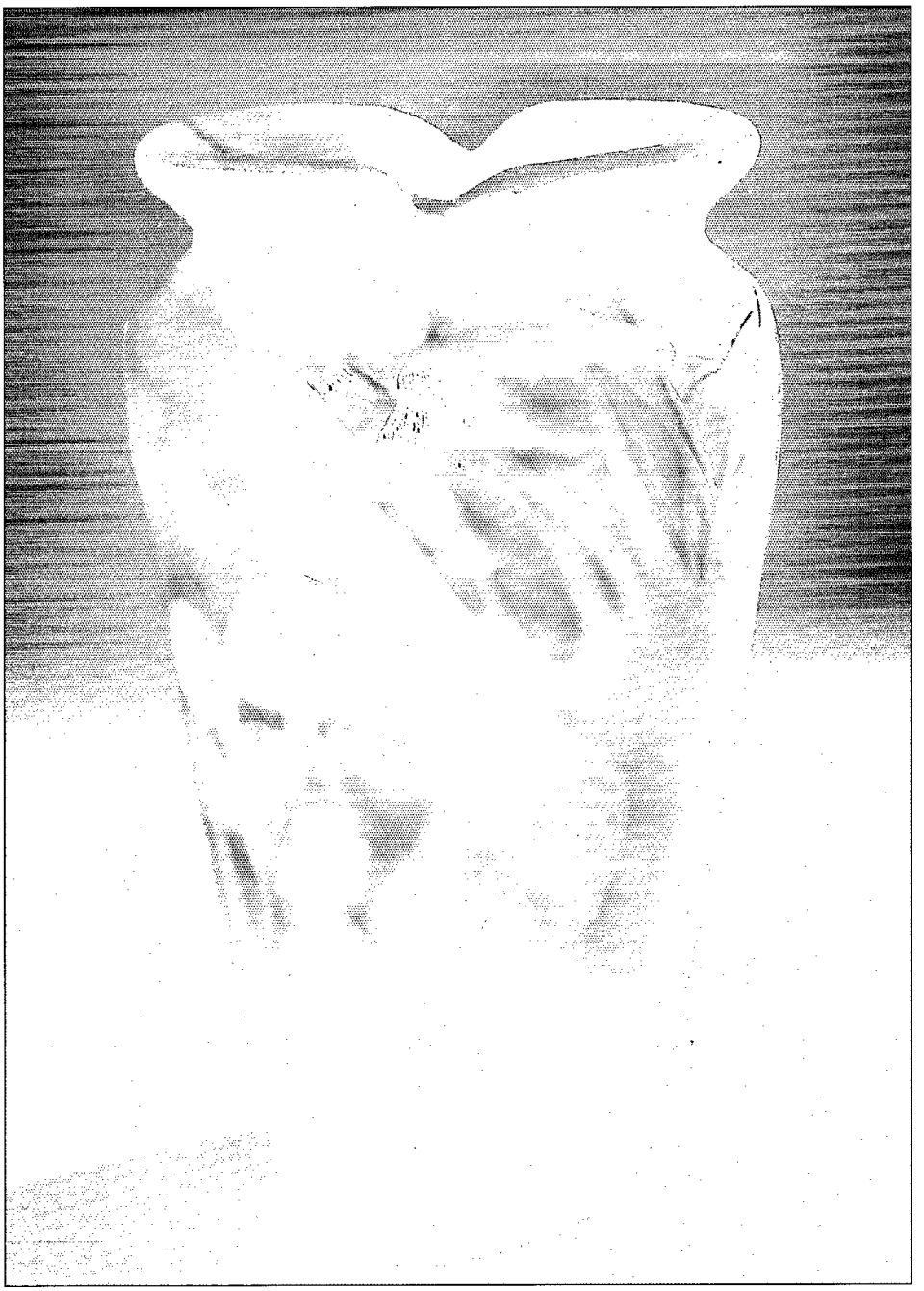
Museum Internacional

No 182 (Vol XLVI, n° 2, 1994)

Museos del lejano norte



OBJETOS ROBADOS

Vaso de vidrio (1898-1900) por Emile Gallé, con tonalidades grises, amarillas y naranja, decorado con setas, perteneciente a la colección del Düsseldorf Glasmuseum, Alemania. Robado de un museo en Roma (Italia), en enero de 1993. (Interpol Roma-Referencia 123/C1/SEZ1/717376/1993).

Foto: cortesía del Düsseldorf Glasmuseum y el OICP-Secretariado General de la Interpol, Lyon (Francia)

N.º 2, 1994

SUMARIO

Editorial 3

Documento especial: Museos del lejano norte

4 La naturaleza de los museos del norte *Charles D. Arnold*

6 El Museo Estatal de Alaska: vínculo con el pueblo *Steve Henrikson*

11 Pequeños museos de los pueblos del norte de Rusia *Mijail Danilov*

15 El Museo Esquimal: una escultura de la tierra *Lorraine Brandson*

18 Las artes del Ártico: tema de exposiciones recientes

21 El Prince of Wales Northern Heritage Centre: más que un museo *Boris Atamanenko, Barb Cameron e Ian Moir*

26 Recuperando el pasado: el Museo y Archivo Nacional de Groenlandia *Joel Berglund*

30 El Museo Provincial de Laponia: manejando el cambio *Raili Huopainen*

33 El Museo de Tromsø: un escaparate de la naturaleza *Brynhild Mørkved y Rob Barrett*

37 El Museo de Svalbard: el museo más septentrional del mundo *Ellen Marie Hagevik*

ISSN 0250-4979, *Museum Internacional* (París, UNESCO), n.º 182 (vol. 46, n.º 2, 1994) © UNESCO 1994

Punto de vista 41 Tiempos de supervivencia: los museos en los años noventa *Barry H. Rosen*

Restauración 45 Peterhof: enfrentando desafíos incesantes Una entrevista de *Museum Internacional*

Perfil 51 Apetito de historia *Nancy Frazier*

Innovación 55 Aquarius, el museo del agua *Gerd Müller*

Secciones 58 Libros en el estante

62 Noticias de la profesión

64 Crónica de la FMAM

Editorial

«Cuando la humanidad era todavía muy joven, ya se había dado cuenta de que algunas fuerzas elementales dominaban las entrañas de la tierra. Incrustados en las playas de su cálido mar, los griegos las definieron como el fuego, la tierra, el aire y el agua... Unos trescientos treinta años antes de nuestra era, un matemático peripatético griego llamado Piteas hizo un fantástico viaje a tierras del norte, hasta Islandia y el mar de Groenlandia. Allí encontró el quinto elemento en toda su blanca y frígida majestad, y cuando volvió al cálido y azul Mediterráneo describió lo mejor que pudo lo que había visto. Sus compatriotas llegaron a la conclusión de que mentía, ya que incluso sus fértiles imaginaciones no podían concebir el esplendor y poder de la blanca sustancia que a veces cubría ligeramente las montañas en cuyas alturas vivían sus dioses.»[1]

La «blanca y frígida majestad» del norte remoto continúa fascinando y obsesionando la imaginación, y muy frecuentemente oculta otra realidad más viva: la de pueblos desarraigados y separados de su historia e idiomas, desposeídos de los objetos y reliquias que dan significado a su pasado; la de culturas que se han hecho vulnerables ante la invasión de civilizaciones ajenas —y con frecuencia hostiles—, que se desvanecen bajo la presión de cambios sociales rápidos y destructores. Los propios museos se convierten en una de las muchas instituciones no indígenas trasplantadas al territorio de una población aborigen que controla poco o nada su propio destino.

No obstante, este sombrío panorama ha empezado a cambiar. Los pueblos del norte cada vez son más conscientes de la unidad del mundo circumpolar y forjan vínculos que les permiten afirmar sus valores e intereses comunes. Hoy en día, se considera que los museos constituyen una fuerza fundamental para recuperar los aspectos tangibles e intangibles de la memoria colectiva, redefiniéndose a sí mismos como una institución más amplia que la suma de sus partes, mediante la participación activa en la recuperación de lo que se podría denominar el «espíritu del norte».

Que esta recuperación se está produciendo a escala internacional queda ampliamente demostrado por los artículos que constituyen este número temático. De América del norte a Groenlandia, Escandinavia y Rusia, los museos del norte están ampliando su función tradicional, creando nuevos públicos y programas, poniéndose a la vanguardia de la repatriación de obras de arte y objetos culturales; en pocas palabras, recuperando un patrimonio cultural que se temió haber perdido para siempre. Por consiguiente, es conveniente que después del Año Internacional de las Poblaciones Indígenas (Naciones Unidas, 1993), *Museum Internacional* ponga de relieve esta experiencia ejemplar. Expresamos nuestra más profunda gratitud a Charles D. Arnold, director de la División de Cultura y Patrimonio del Prince of Wales Northern Heritage Centre de Yellowknife, Territorios del Noroeste (Canadá), por su ayuda en la preparación de este número.

M. L.

1. Mowat, Farley, *The snow walker*, Toronto, Seal Books, 1977.

La naturaleza de los museos del norte

Charles D. Arnold

En esta época de inseguridad económica, los museos enfrentan por doquier el problema de la financiación, del que depende no sólo su funcionamiento sino incluso su propia existencia. Al mismo tiempo, muchos museos están luchando por establecer nuevos paradigmas para responder a las crecientes presiones derivadas de los cambiantes intereses y necesidades de las comunidades a las que sirven. Los museos situados en el lejano norte no están libres de estas preocupaciones; en efecto, para la mayoría de ellos, su ubicación geográfica y, en muchas regiones, su reciente historia colonial, hacen que tales problemas se sitúen en primera línea.

En la mayoría de los países del norte, la población es muy reducida, está dispersa y es a menudo heterogénea desde el punto de vista cultural. No todas las comunidades poseen los recursos humanos o financieros que necesitan los museos. Resulta caro construir y mantener un edificio que ha de soportar los rigores del medio ambiente septentrional y, al mismo tiempo, proteger los frágiles objetos de su colección. Con frecuencia, es necesario contratar personal extranjero especializado en museología y los voluntarios, que constituyen la médula en muchos museos de otras regiones, suelen ser muy difíciles de atraer y retener en las comunidades pequeñas. Incluso allí donde los museos ya existen, el público no suele reconocer su utilidad. Con razón o sin ella, a menudo los museos son considerados como depósitos de cosas que «fueron». Las poblaciones aborígenes, en particular, suelen preocuparse más por la conservación de lenguas y modos de vida que aún existen, y que están amenazados constantemente por las culturas extranjeras. Es comprensible que ese sentimiento de inutilidad de los museos aumente si las exposiciones que se presentan al público nativo constituyen interpretaciones de su cultura realizadas por «forasteros». Agrava este alejamiento la falta de posibilidades de conseguir empleo debido a las competencias y conocimientos especializados que se requieren para ocupar muchos puestos en los museos. En estas condiciones, ¿cómo pueden los museos convertirse en algo significativo para las poblaciones locales?

En la comunidad museística se usa cada vez más del término «colaboración». Pero el peligro de abusar de ese término no disminuye la necesidad que tienen los museos de fomentar la participación del público en cuestiones que van desde decidir qué objetos conviene o no exponer hasta cómo administrar las colecciones. Una de las formas de lograr estos objetivos es buscar e incorporar los conocimientos atesorados gracias a la observación y la experiencia directa que se han transmitido de generación en generación. A menudo, las poblaciones nativas son los guardianes de esa información. La obtención del conocimiento tradicional sobre los objetos de la historia natural y cultural puede conducir a los conservadores y al público a comprender mejor las colecciones del museo, lo que no es posible lograr gracias únicamente al conocimiento académico. Los museos del norte, situados en regiones donde viven poblaciones nativas que mantienen fuertes vínculos con la tierra y con su pasado, se hallan en una posición privilegiada para obtener esa información y muchos están aprovechando la ocasión que se les ofrece. Sin embargo, debemos tener presente que los museos tienen la obligación de devolver por lo menos tanto como lo que reciben.

Una forma de devolver, en el sentido literal del término, es repatriar. En los Territorios del Noroeste de Canadá se han hecho grandes esfuerzos para dar solución a las reclamaciones de tierras formuladas por los nativos. Las peticiones que hasta ahora se han negociado suelen implicar una obligación de repatriar objetos culturales e históricos. Uno de los principios básicos de esas reivindicaciones territoriales en los Territorios del Noroeste es la necesidad de establecer un equilibrio entre autoridad y responsabilidad. Se ha convenido en que la repatriación de objetos y materiales de archivo se realizará solamente cuando se hayan construido las instalaciones adecuadas y elaborado los programas necesarios para que esos objetos puedan recibir la atención que requieren. Como para el logro de ese objetivo se necesita evidentemente mucho

tiempo, varios grupos nativos han pedido al gobierno de los Territorios del Noroeste que los ayude, identificando los objetos de interés disponibles y determinando en qué condiciones esos objetos pueden ser devueltos al norte. Se prevé que un museo administrado por el gobierno, el Prince of Wales Northern Heritage Centre, servirá de depósito temporal de los objetos que puedan obtenerse antes de que se construyan instalaciones museísticas en las nuevas zonas de asentamiento. Ya se han firmado acuerdos relativos a esa custodia temporal con diversas organizaciones nativas y, en virtud de ellos, el Northern Heritage Centre se ocupa profesionalmente de los objetos y materiales de archivo que se han almacenado y se exponen a menudo en nombre de las organizaciones culturales nativas que actualmente carecen de las instalaciones necesarias para su conservación. El Northern Heritage Centre se encarga también de prestar asistencia a las organizaciones nativas en la planificación y el fomento de la obtención de fondos para sus propios museos, aunque la palabra «museo» tal vez no designe de manera precisa las instituciones que las organizaciones nativas puedan llegar a crear para satisfacer sus propias necesidades en lo que atañe a su cultura y patrimonio.

Como no es posible crear museos en todas las comunidades del norte, ni siquiera en muchas de ellas, los museos que ya existen tienen la obligación especial de salir de sus propios muros para llegar a un público regional más amplio. Con tal fin, se pueden organizar exposiciones itinerantes y distribuir los programas del museo en las demás comunidades. Algunos museos del norte tienen incluso por misión prestar apoyo a los proyectos relativos a la cultura y al patrimonio emprendidos por las comunidades. Hemos observado en los Territorios del Noroeste que la asistencia a estos proyectos de carácter comunitario va casi siempre más allá de las tareas normales de los museos. Para muchos pueblos nativos en particular, la cultura y el patrimonio están interrelacionados con el lenguaje, y se hace bastante hincapié en los programas que contribuyen a preservar y desarrollar las lenguas aborígenes. Hoy son muchas las comunidades que organizan campamentos de carácter cultural donde los mayores transmiten a los más jóvenes los conocimientos tradicionales en los idiomas nativos. La cultura brinda un contexto para la lengua, y viceversa, respaldándose así mutuamente. Algunas comunidades están realizando investigaciones sobre los nombres tradicionales de los accidentes geográficos, estudiando también los hechos históricos que van asociados con esos accidentes. Mejor que cualquier mapa bidimensional, esta información permite comprender la manera en que la tierra ha sido utilizada y concebida por los habitantes que la ocupan desde tiempos antiguos. Nuestra participación en este tipo de programas se limita a veces a suministrar fondos para apoyar las actividades, pero también se nos suele pedir asistencia técnica para, por ejemplo, obtener información en archivos e impartir formación en materias tales como la realización y grabación de entrevistas.

La participación en este tipo de actividades, que no suelen ser típicas de los museos, es muy común en muchos museos del norte, sobre todo cuando el área de influencia del museo está constituida por una gran proporción de habitantes de ascendencia aborigen. Son precisamente estas actividades las que modelan y fortalecen a muchos museos del norte, confiriéndoles un carácter único en su género. ■

El Museo Estatal de Alaska: vínculo con el pueblo

Steve Henrikson

La noción misma de museo y la colección de artefactos son fundamentalmente ajenas a la cultura parcialmente nómada de los nativos de Alaska. En estas condiciones, ¿cómo un museo como el Museo Estatal de Alaska debe atender a su población? En este artículo, Steve Henrikson esboza algunas de las respuestas del museo a este desafío. ¿Cuál es la palabra clave?: ¡«comunicación»! El autor es conservador de colecciones del Museo Estatal de Alaska y especialista en el arte indígena de la costa noroccidental. Su nombre tlinguit (pronunciado «Chitk») significa «pequeño arán».

Para muchas personas, el nombre «Alaska» evoca imágenes de prístina naturaleza salvaje y abundante vida silvestre: tierra recientemente emergida de debajo del hielo glacial, por la cual pasaron los primeros habitantes humanos de América del Norte y del Sur en procedencia de Asia. Alaska también es conocido por sus culturas nativas y por el período en que el imperio ruso, al que sucedieron los Estados Unidos, desarrolló y aprovechó los abundantes recursos naturales de la tierra. En junio de 1900, sólo pocos años después de que la famosa fiebre del oro de Klondike llevara a millares de buscadores de fortuna al río Yukon, el Congreso de los Estados Unidos creó un museo para preservar las variadas y fascinantes historias y culturas de Alaska. Hoy en día, el Museo Estatal de Alaska alberga una importante colección de artefactos y obras de arte nativos de Alaska, Rusia y América del Norte en cantidad superior a las 20.000 piezas.

El Museo Estatal de Alaska, como otros museos del norte, se enfrenta a singulares desafíos en lo que se refiere a la recolección y preservación de artefactos y a su utilización para explicar a los visitantes la vida y la cultura de Alaska. La dureza del medio, en un país donde las temperaturas pueden fluctuar rápidamente y hasta valores extremos, y en el que son comunes los terremotos, las inundaciones y otros desastres naturales, dificulta mantener condiciones estables y seguras para los frágiles objetos de museo. Las grandes distancias entre las comunidades y el aislamiento del resto de América del Norte frecuentemente obstaculizan y encarecen los viajes con propósitos de formación, investigación, proyectos de conservación y de acceso a las colecciones. Pero estos desafíos también conllevan oportunidades únicas, entre las que se encuentra la posibilidad de una estrecha relación entre los nativos de Alaska y los museos.

Los 86.000 americanos nativos que residen en Alaska representan más del 15% de la población total del Estado. En el Museo Estatal de Alaska, aproximadamente la mitad de la colección y la mitad del espacio de exposición permanente están dedicados al arte y a los artefactos originarios de Alaska, que van desde figuras prehistóricas de marfil hasta cestería contemporánea. Los nativos tienen gran influencia en la organización y dirección de los programas del museo: la adecuación y fidelidad de las exposiciones, las visitas de los maestros, las actividades de los niños y las políticas de recolección, todas han sido formuladas bajo al mando de aleutas, esquimales, atabaskos y nativos procedentes de la costa noroccidental. Como representantes de las culturas representadas en la colección y los programas educativos del museo, los nativos de Alaska tienen muchísima autoridad moral y una gran influencia sobre los conocimientos en estos campos. Frecuentemente visitan el museo padres de familia que están enseñando a sus hijos la historia y las tradiciones, así como artistas que están estudiando las técnicas tradicionales y se inspiran en los objetos originales.

Si bien la colección incluye objetos de tribus de toda Alaska, son especialmente numerosos los de grupos de Alaska suroriental: los pueblos tlinguit, haida y tsimshian. Estas tribus han vivido en las islas y las playas de «Mango de sartén» (Alaska) durante siglos y su propia historia se remonta hasta antes del último período glacial. Las culturas de la costa nororiental se encuentran entre las más desarrolladas tecnológicamente del continente: el medio es favorable y posibilitó elaboradas estrategias de cacería y recolección, así como la utilización de instrumentos y técnicas bien concebidas para la cosecha y la preservación de los alimentos. Con la llegada de marineros europeos y america-

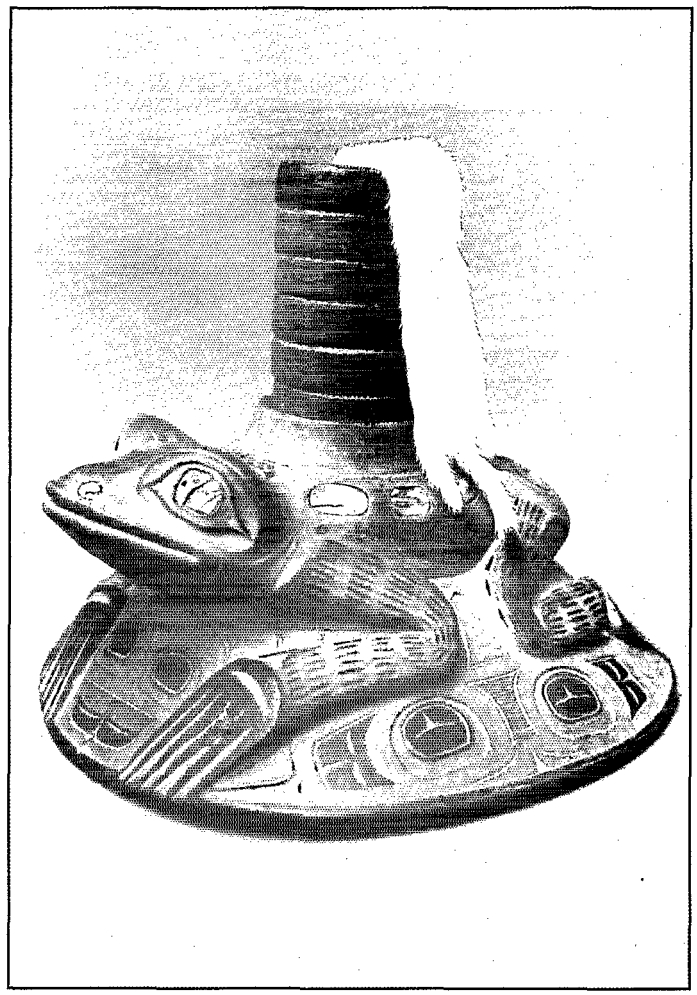


Foto: cortesía del autor

Sombrero de cimera de los tlinguit kiks-ádi de Sitka, Alaska.

nos a finales del siglo XVIII comenzó la colección de artefactos tlinguits y haidas, y cien años más tarde los museos de historia natural estaban acopiando vastas colecciones de objetos ceremoniales y de uso corriente. Los coleccionistas solían considerar sus actividades como una forma de preservar las culturas de los nativos que, a su modo de ver, estaban declinando debido a las presiones euroamericanas.

Hoy en día, las culturas nativas se mantienen vivas y muchas actividades tradicionales se siguen realizando a pesar de las presiones ejercidas por los nuevos órdenes económico, social y religioso. Sin embargo, la escasez de objetos originales en Alaska constituye un obstáculo para retener los conocimientos y competencias tradicionales. Los museos se consideran, generalmente, mausoleos hostiles, accesibles solamente a una pequeña élite, que guardan encerrados y alejados los tesoros espirituales y ceremoniales de los pueblos nativos. No obstante, los nativos de Alaska visitan frecuentemente los museos y participan activamente en las organizaciones museísticas y sus juntas directivas, e influyeron en su funcionamiento y políticas. El Museo Estatal de Alaska mantiene una relación especialmente estrecha con las tribus tlinguit y haida.

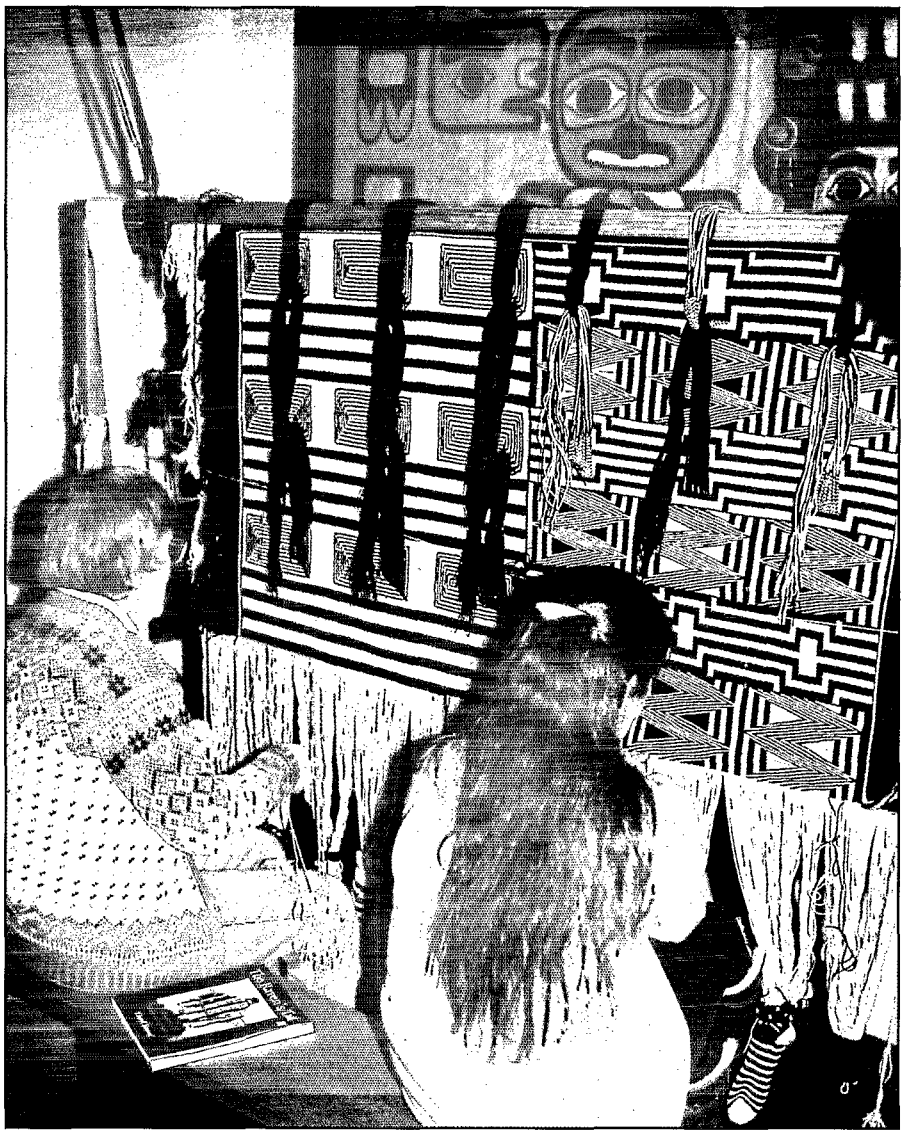
Las políticas de constitución de colecciones y el sombrero de cimera de rana de los kiks-ádi

En 1990, el Congreso de los Estados Unidos aprobó la Ley de Protección y Repatriación de Tumbas de Americanos Nativos, medida audaz que protegía contra la recolección inapropiada de restos humanos y objetos de nativos americanos. Esta ley presenta nuevos desafíos a los museos, ya que instituye un mecanismo formal para repatriar objetos funerarios y religiosos, y artefactos de propiedad comunal de nativos americanos procedentes de la colecciones de los museos. La ley comienza por plantear la preocupación sobre el hecho de que los museos poseen muchos artefactos recolectados en el pasado inmoralmente o sin autorización, y dispone que cambien las cosas en la recolección de los artefactos nativos americanos en el futuro. La ley constituye también una respuesta al sentimiento colectivo de que las actividades de recolección de los museos contribuían al sufrimiento y a las luchas de las culturas americanas nativas, porque a veces hacían imposible la práctica de actividades religiosas y ceremoniales importantes. Con un gran porcentaje de sus posesiones tradicionales en manos de museos y coleccionistas, varias generaciones de americanos nativos han vivido sin un pleno conocimiento de la amplitud y la belleza original de su arte, sus emblemas y su cultura material tradicionales.

Los objetivos de las colecciones del Museo Estatal de Alaska comprenden la adquisición de objetos nativos, prestando atención particular a la recuperación de artefactos que hubieran sido sacados de Alaska, en estrecha consulta con los grupos nativos. Un ejemplo destacado de esta colaboración fue la compra de un importante sombrero de cimera de los tlinguits kiks-ádi de Sitka (Alaska). En 1981, este sombrero de madera, labrado con la representación de una rana —cimera que es importante para el clan de los kiks-ádi—, fue comprado en una subasta por el Museo Estatal de Alaska con el Consejo Central de los Indios Tlinguits y Haidas de Alaska, y la Sealaska Heritage Foundation, dos organizaciones indígenas muy activas en la preservación de la cultura tradicional tlinguit y haida.

Se cree que el «sombrero de la rana» (*Xixchi S'aaxw*) data por lo menos de hace diez generaciones y que es una copia de

Fotp: cortesía del autor



En 1990-1991, un traje de «cola de cuervo» fue tejido por un grupo de tejedoras voluntarias en el Museo Estatal de Alaska. Estos trajes eran usados por los indios tlinguits, haidas y tsimshians hasta comienzos del siglo XIX.

un sombrero más viejo que ya no se podía usar por lo deteriorado que estaba. El casco de madera lleva encima seis aros de cestería apilados que representan los esclavos que fueron matados cuando el sombrero fue formalmente encargado y denominado. Los jefes más respetados del clan usan sombreros de cimera en ceremonias tradicionales (como el *potlach*, rito funerario) pero se consideran propiedad de todo el clan. En los años setenta del presente siglo, el sombrero fue vendido a un coleccionista sin permiso del clan; cuando el sombrero se subastó en Nueva York en 1981, el clan vio la oportunidad de reclamar su propiedad. El clan kiks-ádi pidió asistencia al Museo Estatal de Alaska y a las organizaciones nativas, y se elaboró un acuerdo que fijaba las responsabilidades de cada parte respecto a la compra y la preservación del sombrero. El sombrero es propiedad conjunta del museo y de las organizaciones nativas, y su utilización permanente en los ritos por parte del clan de los kiks-ádi queda autorizada, en tanto que el museo puede exponerlo y se hace responsable de su preservación y seguridad.

Postes totémicos, nasas y un traje de cola de cuervo

Alaska suroriental es famosa por los postes totémicos que existían en las poblaciones tradicionales tlinguits y haidas, y hoy día la preservación de estas esculturas monumentales resulta sumamente onerosa para los museos. A finales de los años sesenta, el Museo Estatal de Alaska, trabajando junto con la Alaska Native Brotherhood (ANB) y la Smithsonian Institution, hizo un inventario de las esculturas y los postes totémicos que todavía seguían sin protección, llegando a la conclusión de que 44 todavía podían salvarse tras haber estado expuestos durante ochenta años, como mínimo, a las inclemencias del medio. Se reunió a los ancianos tlinguits y haidas para decidir qué se debía hacer: ¿dejar los postes totémicos a la intemperie para que se pudrieran naturalmente o salvar los mejores y preservarlos como inspiración para los artistas nativos contemporáneos?. En 1970, los postes totémicos fueron cuidadosamente retirados de sus emplazamientos en los poblados y trasladados a Keitchikan, donde constituyeron la base del Totem Heritage Center (Centro del Patrimonio Totémico), institución dedicada a la perpetuación del arte tradicional de la costa noroccidental.

El retiro de los postes se completó tras muchas investigaciones y consultas con los ancianos. En la mayoría de los casos,

no se pudo determinar la propiedad original de los postes y se creó el Consejo de Arte Indio de Alaska Suroriental para actuar en representación de los clanes desconocidos que habían encargado los postes. El consejo, un grupo de ancianos con vastos conocimientos de las tradiciones, ayuda a asegurar que la recolección y la conservación de los postes se haga de manera culturalmente adecuada.

En 1989, un pescador de Juneau (Alaska) descubrió un gran artefacto nativo de otra clase: una nasa de cestería que emergía de la ribera del Montana Creek. La nasa, de 10 pies de longitud, estaba hecha de docenas de duelas de madera atadas con raíz de abeto a aros de madera, formando una cesta grande abierta en los extremos. La nasa estaba sepultada en barro y cascajo húmedos, condición que permite la preservación de la madera y las raíces a lo largo de siglos (la datación por radiocarbono sitúa el objeto entre 1370 y 1410). La nasa se encontró dentro del territorio tradicional de los tlinguits auk, titulares del derecho a usar el arroyo para pescar. El pueblo auk se sintió emocionado con el descubrimiento de la nasa, que comprobaba la antigüedad de sus derechos pesqueros en Montana Creek, y pensó que la nasa se podía utilizar como prueba en eventuales procesos legales para proteger dichos derechos.

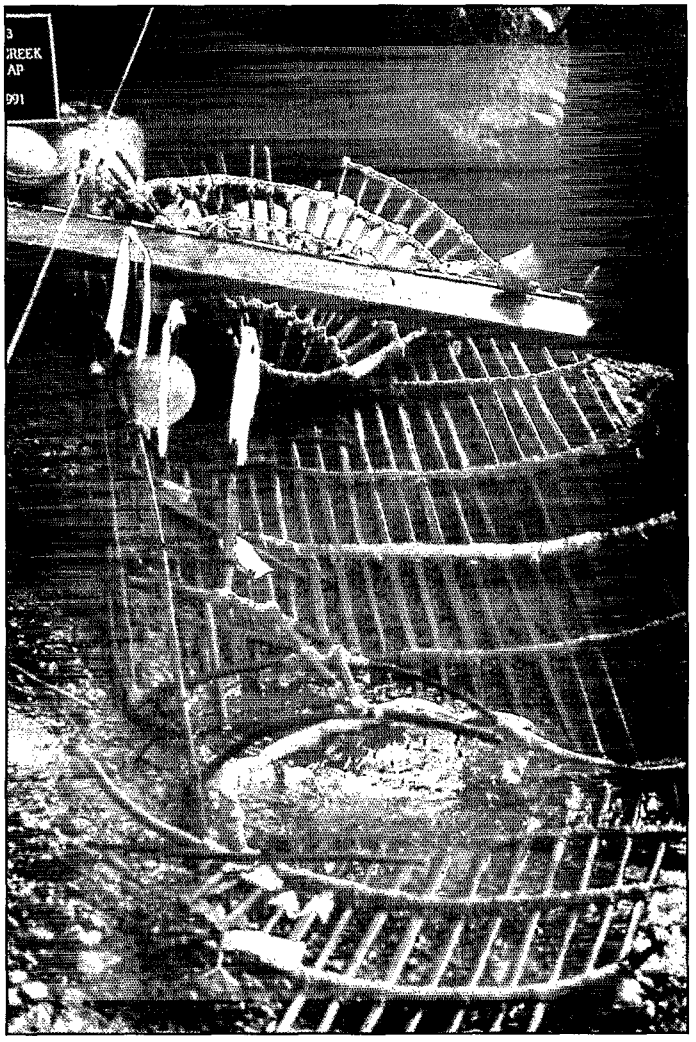
El rescate de la nasa fue otra oportunidad de esfuerzo de colaboración entre el museo y las organizaciones de nativos. El personal del museo se vio llamado a rescatar y preservar la nasa, y con la asistencia de la Sealaska Corporation —compañía propiedad de nativos— se contrató a arqueólogos para rescatarla. El plan de excavación se presentó a los ancianos y a los representantes de la tribu auk, quienes dieron permiso para que se procediera a la excavación. La delicada nasa fue trasladada al museo, donde actualmente está en tratamiento de conservación. Una vez que haya sido tratada, la tribu auk participará en la futura exposición y en los planes de réplica.

Además de recolectar y preservar artefactos originarios en Alaska, el museo recolecta información acerca de los objetos nativos que se hallan en otras instituciones y otras colecciones del mundo. Siglos de recolección han dado como resultado que artefactos procedentes de Alaska estén esparcidos por el mundo y por consiguiente perdidos para el pueblo que los creó. La documentación y las fotografías de estos objetos distantes son esenciales para los investigadores de Alaska que se esfuerzan por reconstruir y comprender el arte y la cultura material tradicionales.

Teniendo esto en cuenta, el Museo Estatal de Alaska emprendió en 1981 su propio Proyecto de Inventario Europeo, destinado a elaborar un archivo de información sobre los objetos originarios de Alaska que se encuentran en instituciones y colecciones de Europa. Un equipo de conservadores de museos viajó a los museos de Londres, San Petersburgo, Helsinki, Berlín, Hamburgo y Bremen, y regresó con 3.000 fotografías detalladas y documentación de una amplia variedad de tipos sobre material, técnicas y motivos de objetos tradicionales. El museo permite actualmente que esta información se utilice con fines de investigación y se propone ampliar su colección fotográfica, así como crear una base de datos «computarizada» de informaciones e imágenes que facilite la investigación.

La principal función del museo no es sólo preservar artefactos antiguos, sino también promover el arte nativo contemporáneo. En 1990-1991, un traje de «cola de cuervo» fue tejido por un grupo de tejedoras voluntarias en el Museo Estatal de Alaska. Estos trajes los usaban los indios

Foto: cortesía del autor



Nasa de cestería hallada dentro del territorio tlinguit auk, en la ribera del Montana Creek, cuya datación la sitúa entre 1370 y 1410 d. de C.

tlinguits, haidas y tsimshians hasta comienzos del siglo XIX y se caracterizan por el audaz diseño geométrico que decora los trajes blancos de ceremonia. Se sabe que sólo existen 11 trajes originales en el mundo y ninguno de ellos está en Alaska. Un libro reciente sobre estos vestuarios originales llamó la atención de tejedores nativos y la Universidad de Alaska comenzó a dar cursos de tejido tradicional. Hasta el momento, más de 150 estudiantes han aprendido la técnica y ahora están tejiendo —y usando— los primeros trajes de cola de cuervo hechos en Alaska en más de 150 años.

En el museo, el traje fue tejido en la sala de Exposición de los Indios de la Costa Noroccidental como una demostración pública. Cuando estuvo terminado, tras 1.800 horas de trabajo, fue donado al museo. De acuerdo a la usanza tradicional, se le dio el nombre de «Manos a través del tiempo», en reconocimiento del vínculo que los tejedores sentían con respecto a los tejedores de los siglos precedentes. Tanto los tejedores como los ancianos nativos que los aconsejaron deseaban que el traje fuera facilitado a bailarines y oradores nativos para ceremonias tradicionales, a condición de que se siguieran normas estrictas de seguridad y preservación. Desde su hechura, el traje ha sido usado en numerosas ceremonias y representaciones, y en el museo se va guardando anotación documental de cada utilización.

Los vínculos entre los museos y los nativos de Alaska son importantes, y gracias a la cooperación se adelantan y se expanden los programas y las preocupaciones de ambos grupos. La historia de la recolección ha dado mala fama a los museos, y crear una relación de confianza y buena voluntad entre los nativos de Alaska constituye un esfuerzo permanente. Con el transcurso del tiempo, a medida que esta colaboración vaya teniendo éxito en la preservación tanto de la información como de los objetos históricos importantes, hay esperanza de reparación. Dado que las tradiciones nativas se van transmitiendo oral y materialmente de una generación a la siguiente, el acceso a sus artefactos es esencial para la supervivencia de su cultura. En última instancia, el objetivo de los museos y de los nativos de Alaska es el mismo: preservar el pasado para las generaciones venideras. ■

Pequeños museos de los pueblos del norte de Rusia

Mijail Danilov

El autor del presente artículo, especialista en etnografía, es investigador principal en la División de Pueblos de Siberia y el Lejano Oriente adscrita al Museo Etnográfico de Rusia (San Petersburgo), conocido hasta 1992 como Museo Estatal de Etnografía de la URSS. Este museo posee colecciones de prácticamente todos los pueblos de la ex Unión Soviética. Su personal realiza una vasta actividad de investigación y de trabajo de campo, organizando periódicamente expediciones (incluyendo a las regiones septentrionales) para acopiar material in situ *y prestar asistencia a los museos locales.*

En el norte de la Federación Rusa, donde viven chukchos, koryakos, yukaguiros, evenkos, dolganos y otros pueblos aborígenes, existe toda una serie de museos etnográficos regionales, cuyos fondos están formados por colecciones de objetos que muestran la vida cotidiana y la cultura de las poblaciones autóctonas. También hay pequeños museos que realizan una labor modesta, pero muy valiosa. Se los encuentra con frecuencia en pequeñas aldeas situadas las más de las veces en lugares alejados y de difícil acceso. El simple hecho de que existan estas instituciones culturales repercute en las relaciones tanto dentro de un grupo de población determinado como entre diferentes grupos étnicos.

Las poblaciones autóctonas de la región septentrional tienen en mayor o menor grado una forma tradicional de vida, si bien se puede ver la influencia de la cultura urbana e industrial, sobre todo en las localidades más grandes. Esto hace posible la constitución de colecciones etnográficas. Dado que para elaborar los objetos se utilizan técnicas tradicionales, estamos en condiciones de reconstruir ciertos rasgos culturales de un pasado bastante remoto. Sin embargo, muchos objetos de la vida diaria ya no se utilizan o están a punto de desaparecer, y con ellos se pierde una parte de originalidad. El empeño de los museos por preservar el conocimiento de las tradiciones, si no las propias tradiciones, ha ganado la comprensión y el apoyo de la población autóctona.

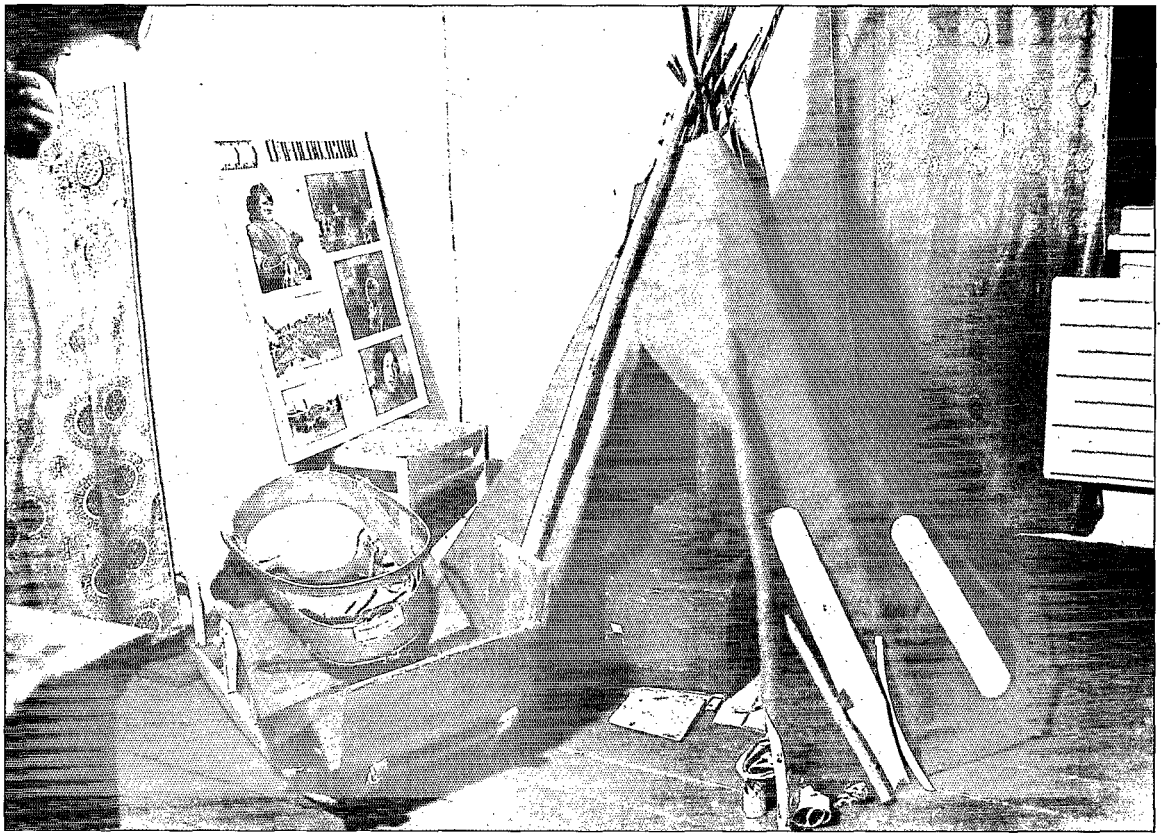
El museo de Lovozero

En el centro de la península de Kola se encuentra Lovozero, aldea en la que viven los samis (lapones), que constituyen la población aborigen, y rusos (que representan la mayoría), además de komis del grupo izhemets y nenets (samoedos). Los komis y nenets aparecieron en la península en una época relativamente reciente, durante el siglo XIX. Aunque los samis conocían la cría de renos, su sistema de pastos, la manera de cuidar los rebaños, así como su forma de vida eran diferentes a los de los inmigrantes procedentes del mar Blanco. Los komis y nenets llevaron a ese territorio inmensas manadas de renos, que se combinaron con una forma nómada de vida y el uso del *chum* (tienda desmontable de forma cónica).

En 1969, el profesor de un internado local, de nacionalidad sami, creó un círculo de estudios regionales. Este grupo constituyó la base sobre la que se formó más tarde el Museo de Cultura y Estilo de Vida de los Pueblos Minoritarios del Norte, que es una rama del Museo de Estudios Regionales de Murmansk. Sus fondos albergan una colección constituida por más de 1.000 piezas.

La superficie de exposición ocupa dos salas y consta de varias secciones. En la primera sala, que es la más pequeña, se exponen vestidos contemporáneos similares a los que utilizan los grupos tradicionales, así como manuales de lengua sami. Estantes, armarios y vitrinas dividen la segunda sala en dos partes, sin impedir por ello una visión panorámica. El período antiguo se ilustra mediante fotografías de los monumentos arqueológicos, la maqueta de una misteriosa espiral de piedra —o laberinto—, y artefactos originales, incluyendo algunas representaciones rupestres. También se exhiben objetos de la vida diaria y vestidos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Un diorama reconstituye la apariencia externa de una habitación permanente sami y también brinda una idea de la apariencia de su interior. Una serie de piezas, entre las que se incluyen algunos de los vestidos, ilustran la especificidad de la cultura komi-izhemets.

Foto: cortesía del autor



Parte de la colección del Museo Popular Regional Turovsk, aldea de Tarko-Sale, Tuymen oblast. Información sobre la «cría de renos» en un puesto. La exposición incluye un modelo de trineo, una cuna, un modelo de tienda (chum), *un calentador de nieve y equipo para el tratamiento de las pieles de la década de 1970.*

En una sala de exposición situada frente a la entrada se exhibe sobre un podio un atelaje de renos, medio de locomoción muy generalizado a comienzos de siglo y que aún se utiliza en la actualidad. Los trineos tienen los característicos travesaños-soporte dispuestos al sesgo. La población autóctona utiliza estos vehículos, tirados por dos a cinco renos, en gran parte del territorio del norte de Rusia hasta las riberas del Enise en el oriente. Los komi-izhemets tomaron de los nenets este tipo de trineo, además de la práctica de la cría de renos, la forma de cuidar los animales y la utilización de vestidos de piel. Los nenets, por su parte, comenzaron a confeccionar y utilizar, encima del vestido interior forrado en piel, una prenda de tela resistente, que en la variante ceremonial podía estar confeccionada en tela de colores vivos. Paulatinamente, la población aborigen —o samis— adoptó el transporte con renos y otros elementos. Por esta razón, se puede decir que esta sección de la exposición muestra algunos aspectos de la vida diaria de cada uno de los tres pueblos.

El Museo de Cultura y Estilo de Vida de los Pueblos Minoritarios del Norte, como muchos museos similares, da una idea de los importantísimos cambios que han ocurrido en el transcurso del siglo. Dichos museos desempeñan pues un papel esencial: albergan exposiciones que ilustran las tradiciones y los cambios que éstas han experimentado, en el curso de los cuales algunos procesos muy intensos de innovación ejercieron una influencia definitiva sobre la cultura de la vida tradicional y trazaron la dirección de su futuro desarrollo. En el museo de Lovozero existe una sección dedicada a los oficios tradicionales y buena parte del espacio destinado a la exposición está ocupado por regalos (sobre todo de los samis, que viven en Finlandia, Noruega y Suecia) que han influido sobre algunos aspectos artísticos de las artesanías de los samis de la localidad.

El museo de Lovozero no sólo presta apoyo a la cultura tradicional y a la reintroducción de características valiosas en la vida cotidiana, sino que también favorece la dinámica de desarrollo de esa cultura. A las personas mayores les brinda la esperanza de que se produzca un renaci-

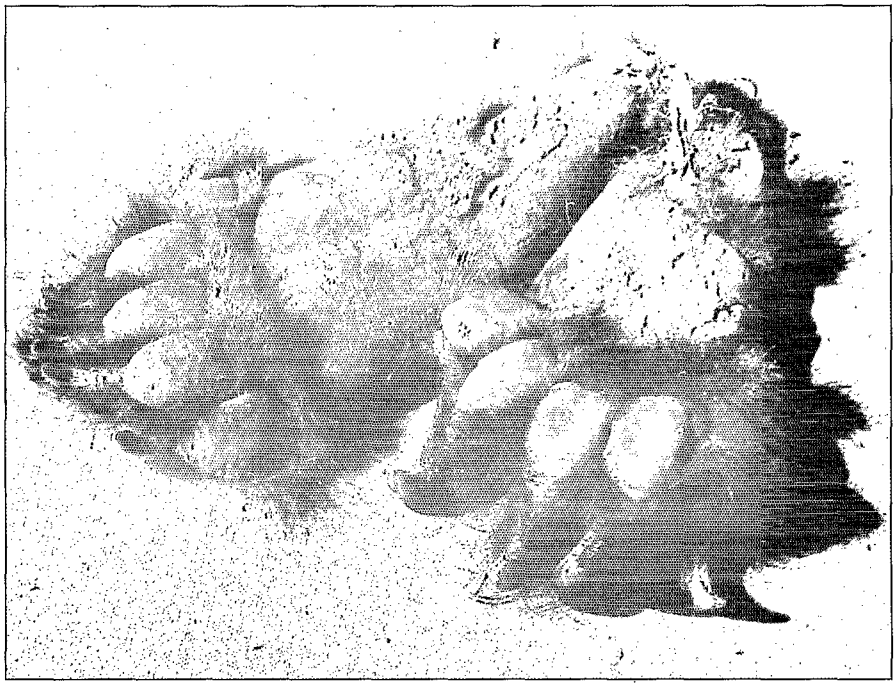
miento, mientras que permite a los jóvenes aprender las tradiciones de su pueblo y revalorizarlas. Este tipo de centro utiliza artefactos originales para revelar las raíces históricas de un estilo de vida que ha evolucionado en respuesta a condiciones geográficas específicas, y obliga así a otros grupos de la población a adoptar una actitud más atenta y sensible hacia las tradiciones locales de los samis, los komi-izhemets y los nenets.

El museo de Muzhi

El Museo de Estudios Regionales del distrito de Shuryshkar, en la Región Autónoma de Yamalo-Nenets, se encuentra localizado en Muzhi, aldea situada en la margen izquierda del río Gornaya Ob. La exposición está albergada en salas pequeñas e ilustra diversos aspectos de la vida diaria de la población autóctona, a saber, jantos (ostyakos) y nenets (yurakos), además de komis del grupo de los zyrenos. Estos grupos vivieron muy cerca y se influenciaron mutuamente, por lo que muchos utensilios y objetos, sobre todo aquéllos relacionados con la cría de renos, la pesca y la caza, llegaron a ser idénticos. Las piezas relacionadas con los diferentes temas están dispuestas en diferentes secciones y frecuentemente ilustran varias fases de desarrollo. Así, por ejemplo, se muestra toda una serie de candiles, desde los más antiguos de fabricación artesanal hasta los producidos industrialmente durante la primera mitad del siglo XX. La simplicidad y originalidad del diseño y el color de estas piezas las hacen aparecer como algo único.

El museo de Olenek

En 1979 se cerró, por razones aún oscuras, el Museo Escolar de Olenek, aldea situada en la margen izquierda del río del mismo nombre. Más de la mitad de la población (de unos 4.000 habitantes) pertenece a dos grupos étnicos aborígenes: los evenkos (tunguses) y los yakutos. El número de habitantes de otras nacionalidades (unas 20) asciende a unos 2.000. La clausura del museo provocó el descontento de los grupos aborígenes, pues los museos desempeñan un papel importante como canales de afirmación étnica. En 1988, se inauguró en Olenek el Museo Histórico-Etnográfico de los Pueblos de la Región Septentrional, acontecimiento que produjo gran entusiasmo. El museo se ha convertido en una rama del Museo Unido de Irkutsk.



© T. I. Sem

Garras de oso —amuleto para protegerse contra los malos espíritus. Utilizado por los cazadores y también como amuleto de los niños. Evenko (tungus). Exposición en el museo de Olenek, 1988.

Este museo ocupa un edificio de tipo residencial de una sola planta que consta de ocho salas, y alberga más de 500 piezas y 500 fotografías y documentos. La exposición abarca una sección introductoria y varias secciones principales. La primera brinda información sobre los habitantes que contribuyeron a crear el fondo del museo y efectuaron donaciones. La sección de arqueología y paleoetnografía presenta la historia del estudio de la región. Algunas de las piezas son similares a otras que existen en centros de investigación de Siberia.

Todas las salas están dispuestas según un plano único. En la parte superior de la exposición el visitante encuentra un friso de fotografías y dibujos relacionados con un tema específico. Desde el dibujo circular situado en el medio de una de las salas se puede leer fácilmente el tradicional calendario anual de la actividad doméstica. Anima la exposición un panel en el que está representada una escena típica:


© T. I. Sem

Cuna de niño «bivik», hecha de dos piezas de madera curvadas y unidas a una base oval mediante tiras de cuero de gamuza. Evenko (tungus). Exposición en el museo de Olenek, 1988.

un convoy de cazadores montados en renos recorren los bosques de la tundra. La pieza muestra la importancia vital que tenía hacia finales del siglo XIX la caza de renos y alces salvajes para la población local en cuya dieta tradicional prevalecían la carne y el pescado. El tema del cuidado del niño también recibe atención especial.

Asimismo, es significativa la presentación por separado de las ocupaciones del hombre y de la mujer. A los primeros les incumbía trabajar la madera, el hueso, los metales y hacer las cuerdas; a las segundas, tratar las pieles y elaborar los vestidos.

Los renos eran criados a nivel local, en particular por los evenkos, con fines de locomoción. En la exposición se presentan tanto albardas y sillas como alforjas y arneses de reno de silla y de carga.

Merece especial atención la sección de la exposición dedicada a las creencias religiosas. Si bien a finales del siglo XIX y comienzos del XX la población del valle del río Olenek había sido oficialmente bautizada, ocupaba un lugar importante el viejo culto de la caza, los ritos familiares y el chamanismo. Las piezas del museo relativas a estos temas son únicas y en la mayoría de los casos no tienen par en otros museos de Siberia oriental y otras regiones.

Una de las secciones de la exposición presenta la descripción de la construcción de Olenek, así como la vida económica, doméstica y cultural de la región entre 1930 y 1950.

La creación de museos para responder al interés de los pueblos por su respectiva región constituye un importante fenómeno que no sólo ocurre en Siberia. Los museos de Shuryshkar y Olenek, como muchos otros, se crearon en gran medida como respuesta a este tipo de interés. La existencia del primero está unida a la actividad de un especialista regional que empezó a acopiar objetos para el proyecto de exposición. El segundo se desarrolló a partir del Museo Escolar con la asistencia de un entusiasta del lugar, quien posteriormente se convirtió en director del Museo Histórico-Etnográfico de los Pueblos de la Región Septentrional.

Conclusión

Como es posible imaginar, estos museos tienen sus propios problemas. En primer lugar, presentan exposiciones que generalmente son visitadas una sola vez y atraen la atención de estudiantes y escolares. Ciertamente, estas exposiciones podrían utilizarse con mayor provecho, lo que probablemente sucederá en el futuro. El problema consiste en conjugar o diseñar una exposición que represente todos los aspectos de la cultura en el sentido moderno y que, al mismo tiempo, pueda utilizarse, con el mismo visitante o grupo de visitantes, en visitas repetidas. ¿Es concebible una exposición en esta perspectiva? ■

El Museo Esquimal: una escultura de la tierra

Lorraine Brandson

Los misioneros oblatos que se instalaron en el Ártico central y oriental del Canadá figuran entre los primeros que crearon museos de arte inuit. Lorraine Brandson, conservadora del Museo Esquimal de Churchill Hudson Bay, presenta aquí este museo y algunos de los objetos inuit de sus colecciones. En 1994, aparecerá una publicación suya titulada Carved from the land: The Eskimo Museum.

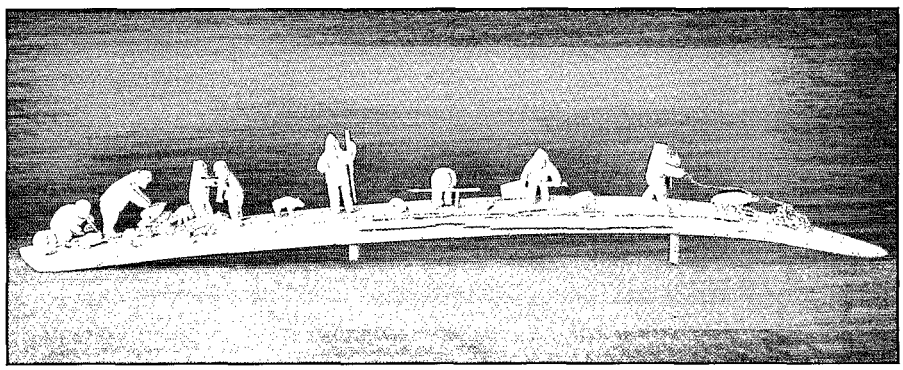
El mar me ha dejado a la deriva.
Me arrastra como a una pequeña planta
por las aguas que fluyen.
La tierra y la poderosa intemperie
me trasladan,
me atraviesan como una tormenta,
me han llevado lejos,
y tiemblo de alegría.
(Uvavnuk, Igloolik, Canadá)

En 1912 se creó en Chesterfield Inlet, en la orilla occidental de la bahía de Hudson, la primera misión católica del Ártico central y oriental del Canadá. El padre Arsène Turquetil, que tenía a su cargo esta misión, sentía gran admiración por la cultura inuit y por las muchas competencias de que este pueblo hacía gala en su lucha por sobrevivir en un país que los extraños consideraban inhospitalario. El padre Turquetil no deseaba guardar estos descubrimientos para sí mismo; así, en 1919 podía verse en el Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (Suiza) una serie de objetos inuit donados por él.

Veinticinco años después, en 1944, se fundaba un pequeño museo en el vicariato de Hudson Bay (que desde 1967 es la diócesis de Churchill Hudson Bay). El espacio necesario se encontró en la residencia del obispo en Churchill. El obispo Marc Lacroix y sus colegas misioneros estaban convencidos de que un museo con tallas realizadas por los mismos inuit y en las que se reflejara su cultura podía constituir un instrumento importante para fomentar el interés por esta cultura, sus valores y su visión del mundo.

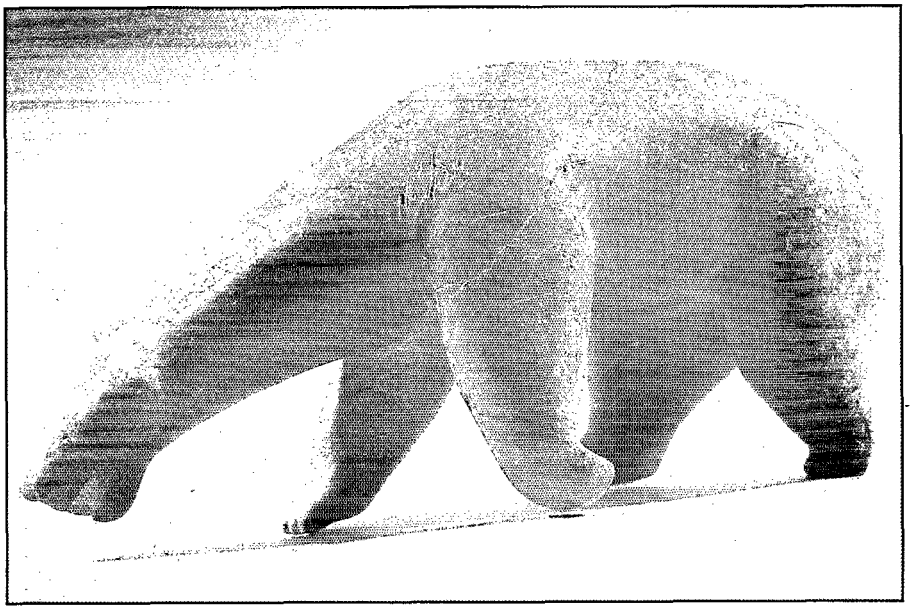
Este período suele considerarse como la época del descubrimiento del arte inuit, tras la visita de un joven artista canadiense, James Houston, a Port Harrison y Povungnituk, en la parte oriental de la bahía de Hudson. Sin embargo, tuvieron que transcurrir casi 25 años antes de que las galerías y los museos de arte públicos del sur del Canadá comenzaran a exponer y a promover más activamente el arte inuit.

A lo largo de los años, la acción de los misioneros ha sido muy útil para estimular la producción y la promoción de los objetos tallados inuit. Ya en el decenio de 1940, el padre Franz van de Velde trabajó en estrecho contacto con los habitantes de Pelly Bay para fomentar la creación de las pequeñas y bellas tallas por las que hoy es tan famosa esta comunidad. Otros misioneros oblatos se dedicaron a crear las cooperativas locales que iban a convertirse en eficaces promotoras y vendedoras de las artes y artesanías del norte. Creado en 1948, el pequeño museo de Hudson Bay tuvo como director a un misionero oblato, el hermano Jacques Volant, quien tenía 23 años de experiencia en las misiones del norte. Se interesó por el museo desde el



© Bernard Fransen

Caza de focas en un agujero para respirar. *Antonin Attark, 1909-1960. Pelly Bay, Territorios del Noroeste, ca. 1949. Marfil, 7,2 cm.*



© George Swinton

Oso andando. *John Kaunak, n. 1941. Repulse Bay, Territorios del Noroeste,* ca. *1962. Piedra, 10,1 cm.*

principio y durante los siguientes 38 años dedicó su vida a dirigirlo.

En el momento de fundarse, el museo estaba constituido fundamentalmente por una serie de tablillas de colmillo de morsa con escenas de la vida diaria, unos cuantos instrumentos y algunos especímenes de la flora y la fauna silvestres. Con los años, creció lenta pero ininterrumpidamente. Las adquisiciones se centraron esencialmente en esculturas inuit de piedra, hueso y marfil. En su mayor parte, las compraban directamente los misioneros a artistas o a cooperativas locales. Algunas fueron regalos hechos a misioneros, quienes posteriormente las donaron al museo, y otras proceden de donantes amigos del museo. El hermano Jacques Volant fue quien creó lo que se convertiría en la colección permanente. Actualmente se exponen permanentemente en el museo más de 800 piezas.

El Museo Esquimal, que ocupa el espacio principal de una instalación diocesana de multiservicios creada en 1962, permanece abierto todo el año y lo visitan anualmente 9.000 personas, entre ellas viajeros internacionales, hombres de negocios, pacientes externos del hospital inuit y gente de la región. A principios de 1980, la diócesis creó un pequeño archivo fotográfico, objeto de interés creciente para los residentes del norte.

El museo ha tenido siempre una política modesta, pero perspicaz, de adquisición de objetos. Su finalidad es más bien actuar conjuntamente con las instituciones más importantes del mismo tipo y no competir con ellas. La mayor parte de la colección procede del Ártico central y oriental de Canadá, incluido el norte de Quebec, siendo la principal atracción del área de exposición las esculturas posteriores a 1930. La diversidad y amplitud de la exposición permanente de esculturas abruma a los visitantes más habituados a visitar las exposiciones temporales de carácter temático que presentan las galerías de arte del sur. En su conjunto, la colección presenta un panorama de la historia del norte tal como la ven los inuit y la expresan en su arte. Las notas explicativas que no proceden de los artistas se reducen al mínimo para evitar el exceso de interpretaciones exteriores. Además, la colección muestra la diversidad del arte inuit, con estilos que van desde el detalle naturalista hasta las representaciones más abstractas y simbólicas.

Cada escultura pone de realce determinados aspectos de la vida inuit, como el ingenio y la paciencia del cazador, su miedo a los espíritus que tienen el poder de alejar la caza y el drama de la danza del tambor.

No es de extrañar que muchas de las esculturas representen temas relativos a la supervivencia y a la caza perpetua en busca de alimento. Gracias a la caza, los inuit mantienen un vínculo estrecho con «la tierra», mientras que el carácter comunitario de la caza, la distribución de las piezas cobradas y su consumo refuerzan la comunidad y los lazos de parentesco.

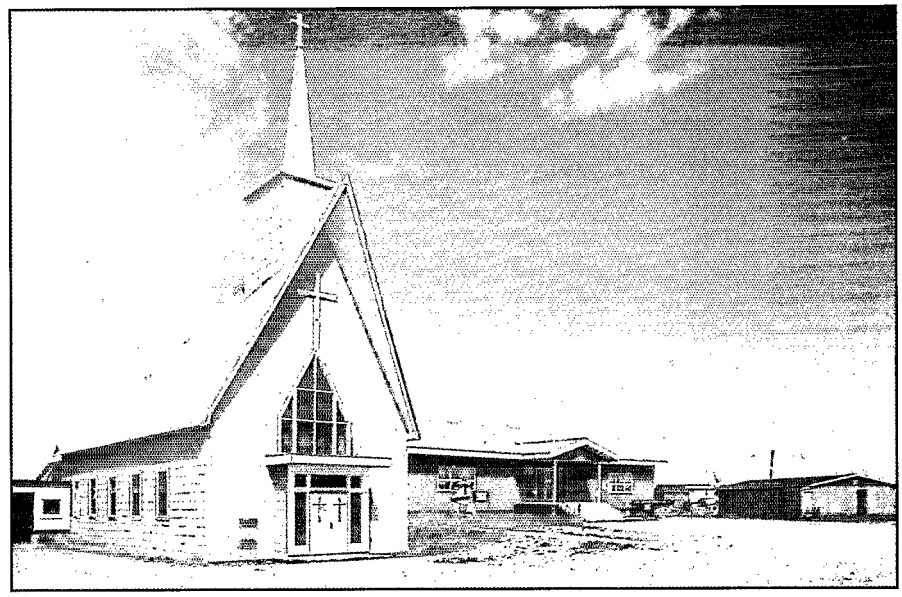
Esto es particularmente evidente en una escultura que representa la caza de focas en invierno. Cuando el mar se congela, las focas abren agujeros en el hielo para respirar, por donde las atrapan los cazadores. La escultura describe la caza en sus diversas fases: varios cazadores están de pie sobre el hielo rodeando los agujeros que utilizan

las focas para respirar, esperando que éstas aparezcan; otros aparecen capturando una foca y otros más arrastrándola por el hielo. Todas las figuras son independientes, si bien aparecen estrechamente relacionadas entre ellas.

El museo muestra también otro aspecto de la caza de focas: una pequeña exposición presenta una piel de foca y varios objetos artesanales contemporáneos hechos de la misma piel, junto a un cartel en que se explica la repercusión que tiene en la vida inuit la acción de los defensores de los derechos de los animales que protestan contra la caza de focas.

Otro grupo de esculturas ilustra temas de la mitología inuit. En tres de ellas se recrea la historia de Nuliajuk, una de las principales figuras mitológicas. Una muchacha inuit era cortejada por un ave marina; para que pudiera escapar, su padre y sus hermanos la conducen en un bote a una isla cercana. Súbitamente estalla una tormenta y para salvar el barco los hombres arrojan la joven al mar. Cuando trata de subir nuevamente al bote, le cortan los dedos y la muchacha se ahoga. Pero sus dedos se convierten en animales que se hunden hasta el fondo del mar para vivir junto a ella. En las simas del mar, la joven, quien se ha convertido en el espíritu Nuliajuk, reina sobre los animales. Los inuit le atribuían un gran poder; cualquier infracción de los numerosos tabúes podía despertar su ira: castigaba a los inuit alejando la caza, con lo cual pasaban hambre e incluso morían.

Conjurar los espíritus y comunicarse mediante canciones y danzas han sido actividades de gran importancia en la vida inuit que se reflejan frecuentemente en su escultura. Las canciones podían ser cantos mágicos o bien evocar la vida cotidiana: la alegría de una caza fructífera o la desilusión de una excursión fracasada, un arduo viaje, o la belleza y grandeza del paisaje.



© George Swinton

Holy Canadian Martyr's Church y Museo Esquimal, Churchill, Manitoba.

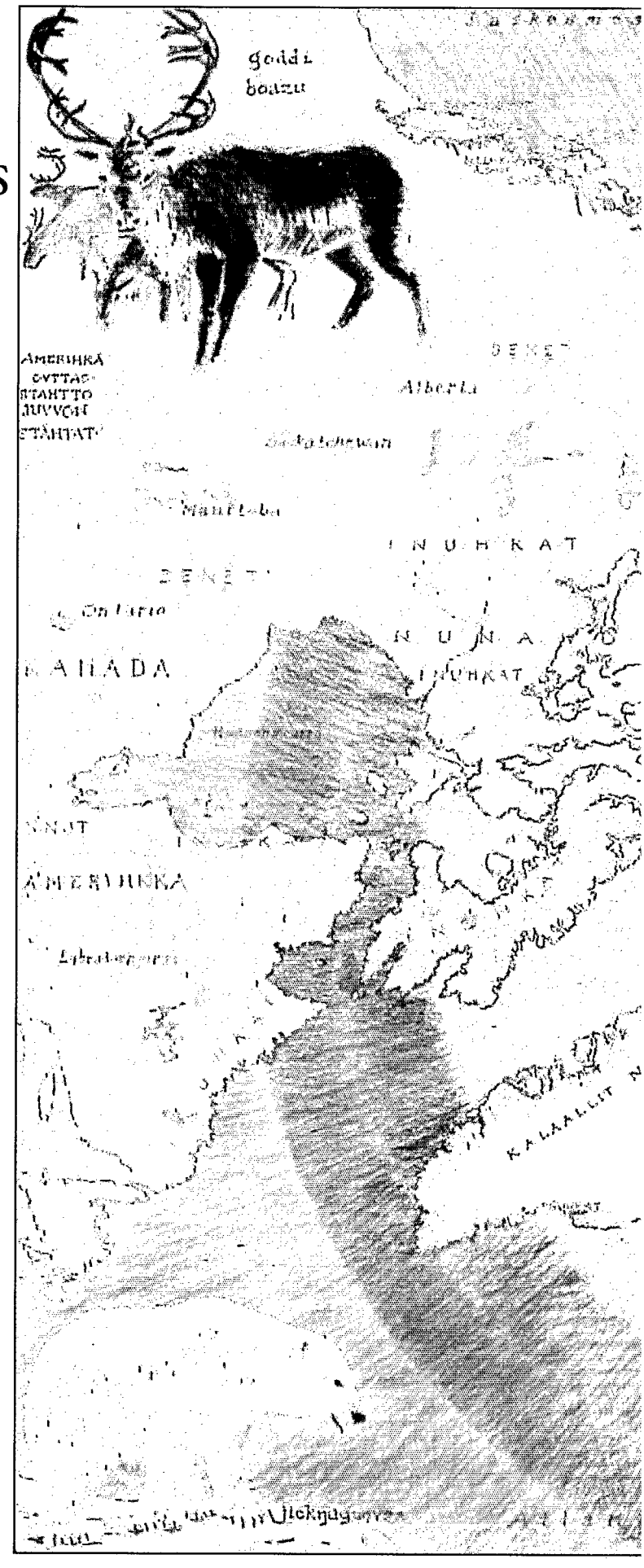
Estos cantos y danzas, así como sus representaciones escultóricas, son elementos que permiten comprender la visión del mundo que tienen los inuit. Una escultura de Antonin Attark, por ejemplo, presenta el drama de la danza del tambor. El cantor, que sostiene un gran tambor, está rodeado por un grupo de hombres de pie que forman un círculo. Balanceándose de un lado a otro y moviéndose a su propio ritmo, el cantor canta su propio canto. Tal vez se burla de sí mismo y habla de su incapacidad para conseguir suficiente alimento para la familia. También una esposa puede cantar la canción de su marido o un cazador narrar una historia —y cuanto más valeroso y hábil sea el cazador, más modesta será la historia. En la escultura de Antonin Attarle, el cantor aparece inclinándose hacia un lado, como arrastrado por el movimiento de balanceo. La figura del cantor es blanca, mientras que las de todos los hombres que lo rodean son negras y, al mismo tiempo, los cuerpos colocados en círculo se inclinan ligeramente hacia el cantor, con el rostro vuelto hacia él, creando así una fuerte relación espacial entre ellos. Ninguna de las caras se tocan, si bien dan la impresión de estar sólidamente ligadas entre sí.

El Museo Esquimal es un legado permanente creado por la diócesis de Churchill Hudson Bay en el que se refleja el vivo interés de los misioneros oblatos por la cultura inuit. ■

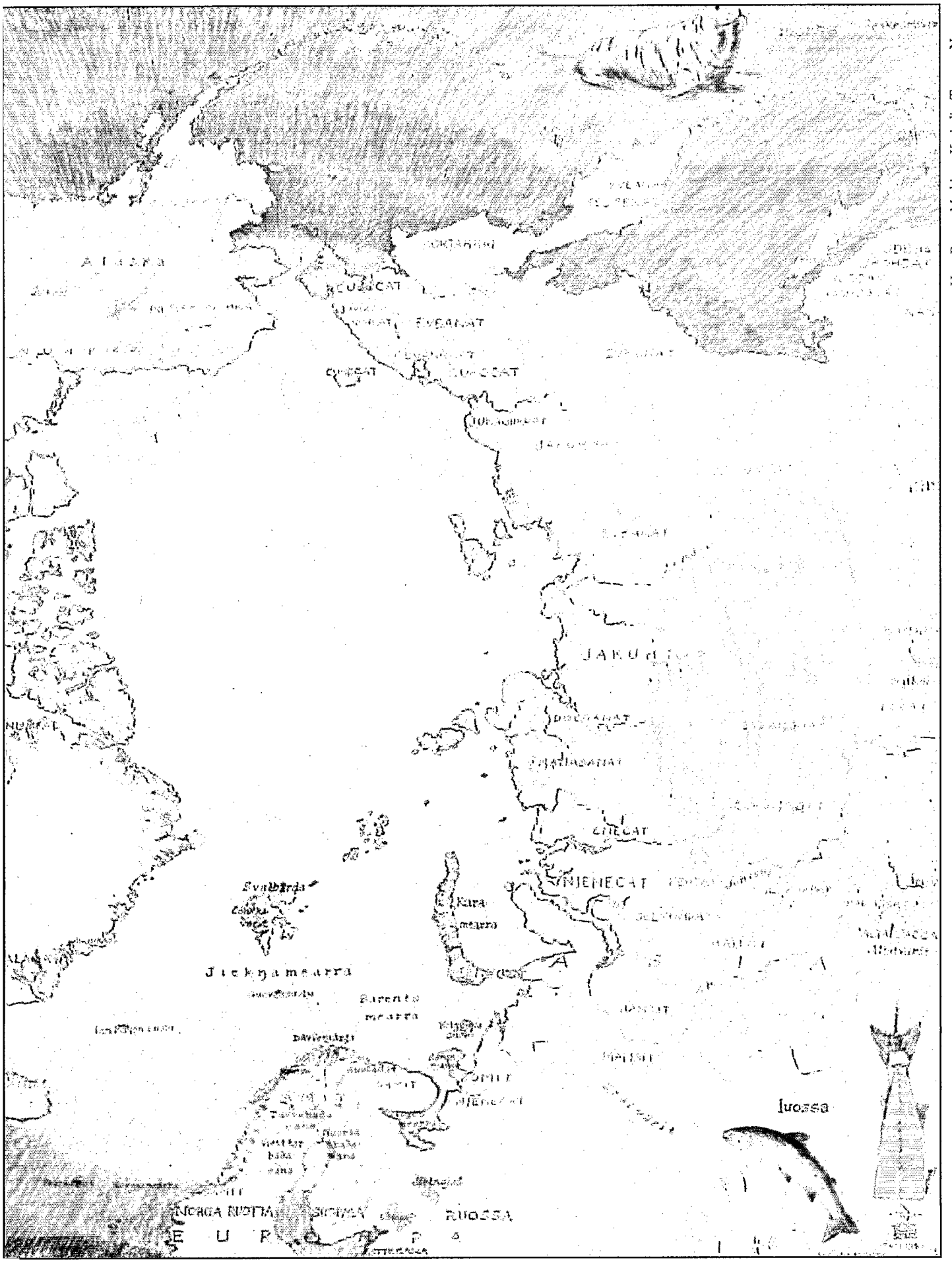
Las artes del Ártico: tema de exposiciones recientes

«Artes del Ártico» es una serie única de exposiciones que se celebraron en mayo y junio de 1993 en el mundo septentrional para dar a conocer a artistas y artesanos contemporáneos de las zonas polares de Escandinavia, Alaska, Groenlandia, el Canadá y Rusia. Auspiciadas por el Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura (FIPC) de la UNESCO, las exposiciones brindaron a los artistas de la región la oportunidad de participar por primera vez en una muestra conjunta de sus obras, construyendo así un importante puente cultural entre los pueblos indígenas. Organizadas con el apoyo financiero del FIPC, de gobiernos (en particular las autoridades noruegas), organizaciones regionales y locales, y patrocinadores privados, las exposiciones se trasladaron a Lillehammer (Noruega), con ocasión de los Juegos Olímpicos de Invierno de 1994, y a Victoria, Columbia Británica (Canadá), para los Juegos de la Mancomunidad de 1994, así como a los principales museos de diversos países nórdicos.

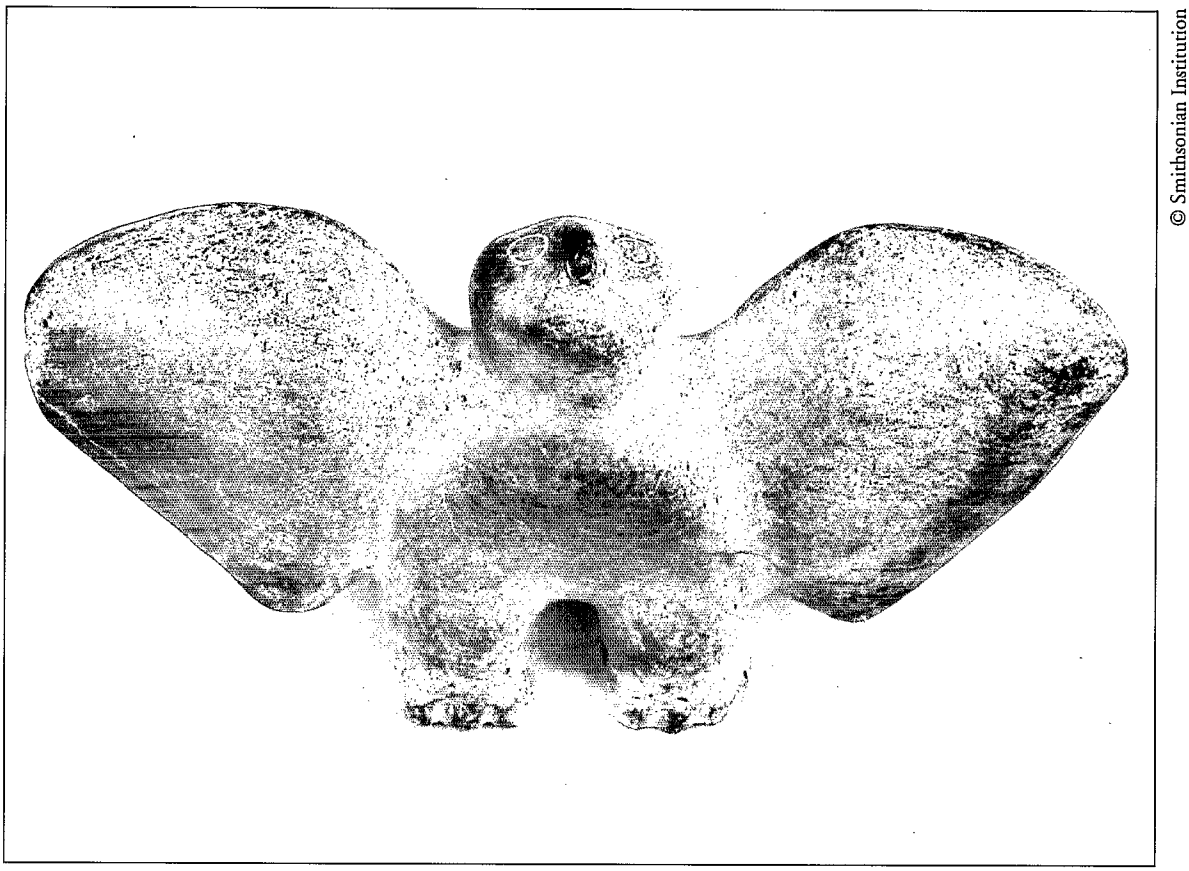
La exposición «Espíritus del Norte», celebrada entre abril y junio de 1993 en el Museo Chrysler de Norfolk, Virginia (Estados Unidos de América), rindió homenaje a la vida y cultura del pueblo canadiense inuit, con esculturas procedentes del Museo de Historia Natural de la Smithsonian Institution. ■



Mapa realizado por Hans Ragnar Mathisen. Catálogo Artes del Ártico.



Hans Ragnar Mathisen, Keviselie, Tromso, Noruega



© Smithsonian Institution

Uppik *(Lechuza de las nieves), artista anónimo, probablemente procedente de la isla Baffin, anterior a 1960. Colección del Museo Nacional de Historia Natural, Smithsonian Institution.*



© Smithsonian Institution

Mujer cargando a su hijo moribundo, *Munamee, Cabo Dorset, 1956. Colección del Museo Nacional de Historia Natural, Smithsonian Institution.*



© Smithsonian Institution

Cazador y oso peleando por una foca, *Davidialuk Alasua Amittu, Povungnituk, 1959. Colección del Museo Nacional de Historia Natural, Smithsonian Institution.*

El Prince of Wales Northern Heritage Centre: más que un museo

Boris Atamanenko, Barb Cameron e Ian Moir

El Prince of Wales Northern Heritage Centre del Canadá está en constante movimiento: llega hasta personas separadas por varios husos horarios y redefine el concepto de servicio patrimonial de acuerdo con las necesidades de los usuarios. Los autores del presente artículo, Boris Atamanenko, Barb Cameron e Ian Moir, trabajan en este museo como asesor en patrimonio, encargado de los servicios de educación y divulgación, y archivista principal, respectivamente.

Cuando se inauguró en 1979, el Prince of Wales Northern Heritage Centre constituyó un gran adelanto en la ejecución de los programas relacionados con el patrimonio por parte del gobierno de los Territorios del Noroeste. Situado en Yellowknife, capital de los Territorios de Noroeste del Canadá, el centro representa también una novedad con respecto a lo que se entiende por museo en Europa y América del Norte. Si bien cumple las funciones tradicionales de un museo —tales como la recolección, interpretación y presentación de piezas— que son importantes para apreciar y comprender cabalmente los diferentes modos de vida y culturas de la región septentrional, el centro ejecuta muchos otros programas relacionados con el patrimonio.

La decisión de crear un «centro del patrimonio», por oposición a un museo tradicional, se debió a las condiciones humanas y ambientales particulares de los Territorios del Noroeste (TNO). Los TNO conforman la jurisdicción política más extensa del Canadá, pues abarcan 3,4 millones de kilómetros cuadrados y tres husos horarios. A pesar de su tamaño, constituyen la zona menos poblada del país: en estos territorios viven menos de 60.000 habitantes que pertenecen a tres grupos culturales principales y hablan nueve idiomas reconocidos oficialmente. Los métodos museológicos tradicionales resultan inadecuados o inapropiados para hacer frente al aislamiento de esos distintos grupos culturales, así como para tratar de responder a sus particulares y muy diversas necesidades.

Hasta las secciones más convencionales del museo procuran adaptarse a estas circunstancias. Además de sus tareas habituales, las tres secciones, que se ocupan respectivamente de las colecciones, la conservación y las exposiciones, realizan programas de formación extensiva para los miembros de las comunidades, prestan asesoramiento técnico y profesional a varios grupos comunitarios, y organizan numerosas exposiciones itinerantes y de intercambio.

Sin embargo, lo que convierte la institución en un auténtico «centro del patrimonio» es el número de programas suplementarios destinados a satisfacer las necesidades de las distintas comunidades de la región, que viven separadas unas de otras por grandes distancias. El centro es responsable del Programa de Arqueología del Gobierno, de un Programa de Educación y Extensión muy peculiar, del Programa de Nombres Geográficos y de un Programa de Asesoramiento Patrimonial, además de ocuparse de los Archivos de los Territorios del Noroeste.

Se han ampliado considerablemente las definiciones de los términos «museo» y «patrimonio»: una comunidad puede experimentar necesidades especiales de orientación sobre cuestiones arqueológicas, mientras que otra puede requerir asistencia en la investigación relativa a los topónimos tradicionales, y otra más necesitar asesoramiento sobre reclamaciones de tierras. El centro sólo puede funcionar eficazmente si aplica criterios amplios y flexibles a la definición de los «servicios patrimoniales».

El hecho de trabajar en esta región exige también resolver determinados problemas prácticos. Así, por ejemplo, ¿cómo prestar servicios patrimoniales en una región tan extensa? ¿cómo llegar a la gente? y ¿cómo puede una institución centralizada, con personal y recursos limitados, hacer que cada comunidad sienta que se intenta responder a sus necesidades y no imponerle respuestas a preguntas que jamás se ha planteado?

Una solución muy sencilla está en la comunicación, por lo que existe un proceso continuo de intercambio entre el

personal del centro y las comunidades. Cuando el objetivo es proceder a una consulta eficaz y prestar los servicios apropiados, lo primero es estar dispuesto a conocer las necesidades de los grupos comunitarios interesados. Por consiguiente, todo el personal que trabaja en los cinco programas principales —Arqueología, Educación y Extensión, Nombres Geográficos, Asesoramiento Patrimonial y Archivos— consultan periódicamente a las comunidades.

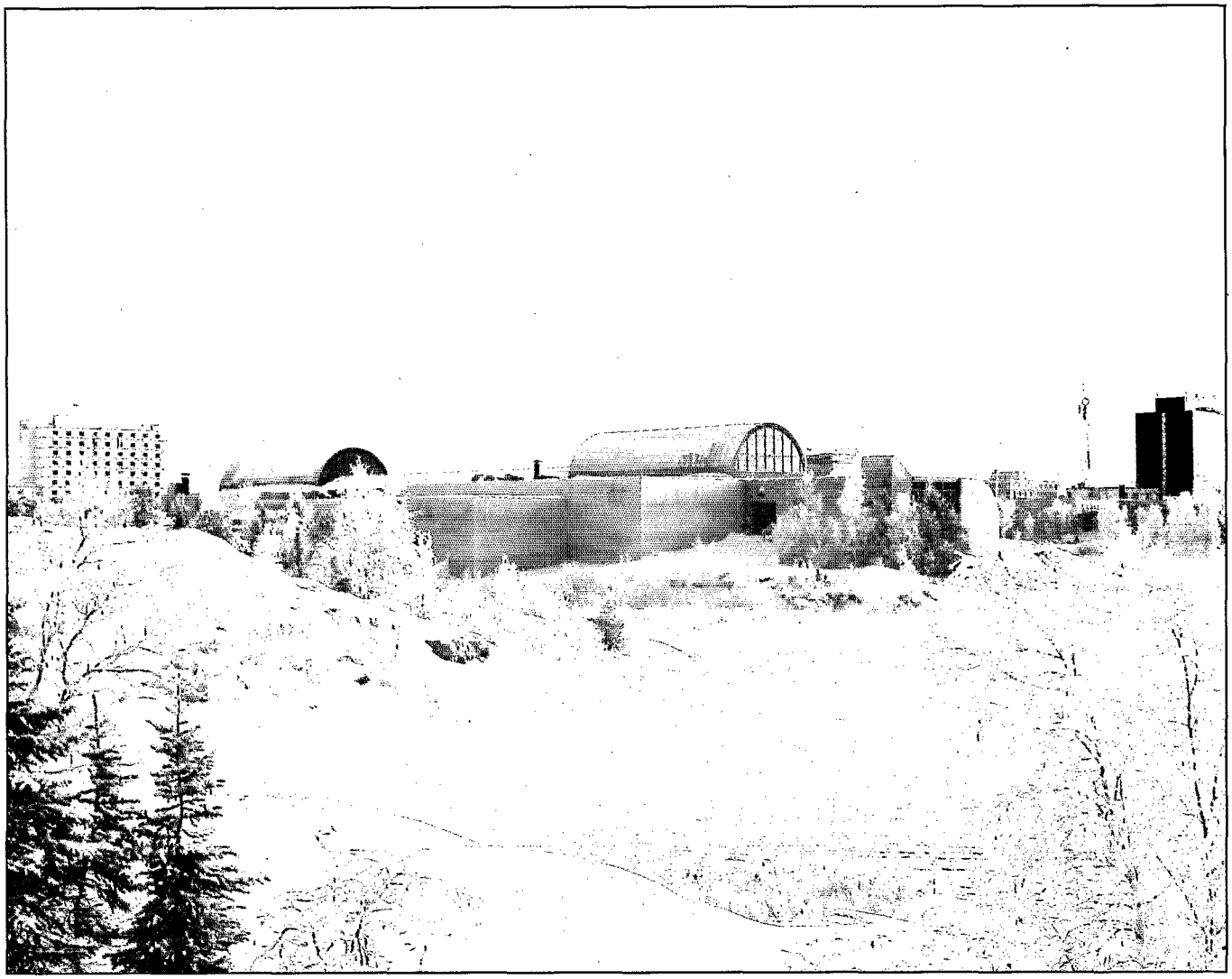
Los programas

El Programa de Arqueología ha sido concebido para promover la conservación, investigación e interpretación de los sitios arqueológicos que son importantes como depósitos de información y como símbolos de los valores culturales tradicionales. Esto se consigue mediante la reglamentación del uso de la tierra, la investigación arqueológica y los programas de formación. Un proyecto piloto de formación que se está realizando actualmente en el Ártico occidental, el Programa de Formación sobre Recursos Patrimoniales, tiene por objeto brindar a los habitantes de la región algunas de las competencias y la información necesaria para realizar proyectos patrimoniales. Este programa, empero, no se considera un proceso unidireccional, pues ha sido concebido en estrecha consulta con personas y organizaciones de la comunidad, potenciales participantes en las actividades de formación y personas de edad que colaboran con el centro para articular los conocimientos tradicionales sobre la vida y el uso de la tierra con una práctica arqueológica moderna.

El objetivo principal del Programa de Educación y Extensión es promover la comprensión y la apreciación de la diversidad de la historia cultural y natural de los Territorios del Noroeste.

Por ser la principal comunidad de los TNO, Yellowknife cuenta también con el mayor número de visitantes. Muchos de los programas educativos están concebidos para satisfacer sus necesidades, ya se trate de estudiantes, residentes o turistas. Para atender a las comunidades más lejanas, la sección de Servicios de Extensión prepara y ofrece programas de extensión para las escuelas, además de coordinar y organizar exposiciones itinerantes y prestar servicios de consulta al personal docente. El centro dispone de una colección de más de 1.300 piezas que puede prestar a grupos escolares y organizaciones patrimoniales comunitarias. Cada año, el personal del centro Prince of Wales lleva a determinadas comunidades fuera de Yellowknife programas de educación patrimonial, que incluyen el préstamo de maletas pedagógicas y material didáctico. Sin embargo, como sólo se cuenta con un miembro del personal empleado a tiempo completo y se trata de una zona que representa la tercera parte del territorio de Canadá, sólo se pueden programar uno o dos viajes al año.

La colaboración entre el personal del museo y los pueblos aborígenes es fundamental para la preparación de los programas. La creciente participación y supervisión de las organizaciones aborígenes en la interpretación de su cultura y patrimonio no sólo permite obtener una información más exacta, sino que también permite establecer un mejor equilibrio entre el conocimiento académico y el saber tradicional de los nativos. Así, por ejemplo, en un proyecto destinado a promover la importancia del conocimiento tradicional y científico, los educadores del centro están trabajando actualmente con la tribu local dene para organizar un campamento con fines pedagógicos. Personas mayores y miembros de la comunidad local actuarán en calidad de instructores;



© John Poirier, NWT Archives

Vista exterior del Prince of Wales Northern Heritage Centre.

los estudiantes podrán experimentar el modo de vida de los dene y de ese modo valorar mejor la cultura local y la historia natural de la región.

Los nombres tradicionales forman parte integral de la cultura y de la historia de los pueblos aborígenes del norte. El especialista en toponimia del centro trabaja en estrecha colaboración con las comunidades en la recolección de información acerca de los numerosos nombres locales de los accidentes geográficos, que luego sirven para el reconocimiento oficial de los nombres tradicionales. Como resultado de este trabajo, muchos lugares han recobrado sus antiguas denominaciones; así, por ejemplo, *Snowdrift* en el Gran Lago Eslavo de la región eslava meridional, se ha vuelto a llamar «Lutselke» (territorio del «lutsel», un pececillo), y la Punta Esquimal de la bahía Hudson en la región Keewatin se llama ahora «Arviat» (ballena de cabeza encorvada).

La Oficina de Asesoramiento Patrimonial se encarga de conseguir apoyo financiero para los museos comunitarios y las organizaciones patrimoniales en los TNO, y también de coordinar los servicios de apoyo técnico y profesional. El asesor en materia de patrimonio visita, consulta y coordina el apoyo y la formación destinados a los tres museos comunitarios regionales, así como a varias sociedades de historia y grupos patrimoniales de los territorios. Esta Oficina de Asesoramiento también sirve de enlace con la comunidad museística nacional e internacional en lo que respecta a cuestiones y tendencias museológicas. En una región que carece de asociación museísti-


© John Poirier, NWT Archives

Vista interior del Prince of Wales Northern Heritage Centre.

ca o patrimonial profesional, otra tarea importante es estimular y fomentar el establecimiento y mantenimiento de una red de organizaciones regionales. En el marco de un programa de contribuciones, el asesor en materia de patrimonio examina y evalúa las peticiones de fondos, y ayuda a los museos y a las organizaciones patrimoniales a planificar y ejecutar proyectos.

Desde 1979, los Archivos de los Territorios del Noroeste han formado parte integrante de este centro polifacético. Los Archivos de los TNO son más que una biblioteca de manuscritos, ya que sus fondos comprenden un amplio espectro de documentos archivísticos, incluidos los registros gubernamentales y aquéllos que pertenecen a personas y organizaciones privadas que contribuyen a documentar la historia de los Territorios del Noroeste. No obstante, la mera inmensidad de los territorios y la diversidad cultural no facilitan la obtención de documentos ni el acceso a ellos. Dado que existen siete idiomas oficialmente reconocidos, la adquisición de material se convierte en una hazaña hercúlea. Además, mientras que la mayoría de los archivos imponen a los investigadores una consulta *in situ,* el servicio de Archivos de los TNO procura llegar hasta la gente en sus comunidades y gasta una parte considerable de sus recursos en la producción de materiales de referencia como fotografías, grabaciones y vídeos.

Siendo éstos los únicos archivos dotados de personal profesional de los TNO, les corresponde asimismo proporcionar asistencia, formación y servicios de peritaje a otras instituciones relacionadas con el patrimonio. Para ello, se organiza talleres anuales en el Ártico oriental y occidental.

La labor patrimonial en los TNO: ¿qué queda por hacer?

El Prince of Wales Northern Heritage Centre se enfrenta a una serie de problemas concretos en el desempeño de sus

funciones de apoyo y prestación de servicios a las organizaciones patrimoniales comunitarias. Debido a la creciente demanda por parte de las distintas organizaciones y centros comunitarios, el centro ha tenido que ampliar sus servicios «museísticos» y «patrimoniales» para incorporar también la preservación del patrimonio inmaterial, como la interpretación de la historia oral, la revitalización de las lenguas y la transmisión del saber tradicional.

Las cuestiones relativas al patrimonio y a la preservación del ambiente están estrechamente vinculadas con los esfuerzos destinados a preservar la cultura material. La aceleración de los cambios sociales, culturales, políticos y ambientales experimentados por todas las comunidades del mundo también afecta considerablemente a las regiones septentrionales. Una institución como ésta tiene la posibilidad de ayudar a las comunidades remotas a interpretar esos cambios y a preservar sus tradiciones.

Las reclamaciones de tierras hechas por los aborígenes, así como la repatriación de colecciones de piezas y archivos, plantean también interesantes interrogantes con respecto a los servicios patrimoniales. El objetivo es que las poblaciones locales asuman la plena responsabilidad de la preservación del patrimonio, tal como es definido en su propia comunidad. Por otro lado, la repatriación de colecciones materiales exige prácticas archivísticas y museísticas estandarizadas, así como la formación de personas aborígenes y no aborígenes.

Por consiguiente, el Prince of Wales Northern Heritage Centre está experimentando una creciente demanda de formación en la mayoría de las áreas relacionadas con el patrimonio, por lo que será necesario coordinar una red de formación más completa y formalizada. Con este propósito se emprendió recientemente una evaluación de las necesidades de formación, que supuso una amplia consulta con las comunidades interesadas. Las propuestas y solicitudes resultantes centrarán y dirigirán las futuras consultas con las comunidades sobre la planificación del programa patrimonial; además, posibilitarán el desarrollo de métodos para la formación en materia de patrimonio en las comunidades septentrionales. Se espera que la aplicación combinada del saber tradicional y los conocimientos técnicos de las profesiones museísticas y patrimoniales se concrete en programas que respondan eficazmente a las necesidades de las comunidades.

La informática y otras tecnologías diferentes permitirán eventualmente enfrentar algunos de los desafíos de espacio, distancia y diferencia horaria que enfrentan las comunidades septentrionales; pero la importante labor de determinar los programas patrimoniales se debe iniciar dentro de las propias comunidades. La posibilidad de establecer contactos e intercambios periódicos entre organizaciones patrimoniales comunitarias y personal del programa en el Prince of Wales Northern Heritage Centre es una forma de garantizar que los servicios prestados sean útiles, eficaces y relevantes para responder a necesidades específicas. ■

Recuperando el pasado: el Museo y Archivo Nacional de Groenlandia

Joel Berglund

En 1979 se instituyó en Groenlandia un Estatuto de Autonomía y durante la última década gran parte de las colecciones danesas relacionadas con la historia de Groenlandia fueron restituidas al Museo Nacional y Archivo de Groenlandia, de reciente creación. El conservador del museo, especializado en arqueología y encargado de este tipo de tareas desde 1980 en Groenlandia, nos relata la historia de las restituciones.

Los museos de Groenlandia son relativamente jóvenes; el primero de ellos se creó hace apenas 25 años. La primera exposición se inauguró en 1968 en Nuuk, capital de Groenlandia, y el museo, actualmente Museo Nacional y Archivo de Groenlandia, se denominó Museo Regional Danés, de conformidad con la ley danesa sobre museos. Groenlandia fue una colonia danesa desde 1721 hasta 1953, año en que pasó a ser parte integrante de Dinamarca. Esta situación duró hasta que se instituyó el Estatuto de Autonomía en 1979. Dos años después, Groenlandia obtuvo su propia ley sobre museos para fomentar las actividades museísticas y estimular a las municipalidades groenlandesas para que crearan museos regionales. Las municipalidades no tardaron en responder y actualmente existen museos regionales en 14 de las 18 municipalidades. Este es un hecho sorprendente, si se considera que la población de la isla asciende aproximadamente a 55.000 habitantes diseminados en 2.200.000 km^2 en la región del Ártico.

El Museo Nacional y Archivo de Groenlandia es el principal museo del país y posee colecciones constituidas por material escrito y objetos de la historia cultural. La historia de Groenlandia cubre 5.000 años y durante estos milenios el país ha conocido varias olas de inmigración de culturas esquimales del norte del Canadá. Hacia fines del período vikingo llegaron del este granjeros islandeses que vincularon a Groenlandia con la historia islandesa, noruega y danesa, proceso que culminó cuando Groenlandia pasó a ser una colonia de Dinamarca.

La naturaleza siempre ha desempeñado un papel muy importante en los sectores árticos y subárticos de la tierra, y éste es todavía el caso en la Groenlandia moderna. Por consiguiente, el museo tiene la obligación implícita de difundir conocimientos sobre el medio ambiente ártico. La historia de las civilizaciones registra nuestro comportamiento cronológicamente. Está definida por la comprensión del medio, tanto físico como social, y siempre debe estar caracterizada por el arte, verdadera expresión del *Homo ludens* del pasado y el presente. Puede decirse que esta concepción resume las actividades del museo.

El Museo Nacional y Archivo de Groenlandia ocupa en total nueve edificios de forma y tamaño diversos, donde se encuentran los talleres, las salas de conservación, los estudios fotográficos, los archivos, los depósitos, la administración y, por supuesto, las salas de exposición. Estas últimas presentan temas diversos: un barco-vivienda con kayaks y botes para mujeres, salas de arte y artesanías groenlandesas, vestimentas, el medio ambiente polar esquimal, la colección Norse, la geología del municipio de Nuuk, la vida de las aves locales y el elemento de mayor interés del museo, las mundialmente famosas momias de Qilakitsoq, localidad del norte de Groenlandia. Se reserva un salón para las exposiciones temporales, generalmente de arte de Groenlandia y del extranjero. El museo atribuye mucha importancia a las exposiciones artísticas; además de mostrar el alcance del arte groenlandés, presenta al público local las tendencias internacionales del arte contemporáneo.

Gracias a las excavaciones arqueológicas, las donaciones, las compras y sus propias recolecciones de objetos, el Museo Nacional y Archivo de Groenlandia ha llegado a constituir excelentes colecciones. Durante los últimos años, sin embargo, ciertas circunstancias de diferente naturaleza han hecho que las colecciones del museo adquieran una mayor significación.

Los estudiantes de historia del Ártico saben que Dinamarca tiene una tradición



Foto: cortesía del autor

Acuarela de Aron de Kangeq que ilustra el cuento de la competición entre dos amigos escaladores de montañas (ca. *1858).*

más que centenaria de investigaciones en Groenlandia, situándose así entre los primeros países en el campo de la arqueología y la etnografía del Ártico. La colección danesa, situada en el Museo Nacional Danés de Copenhague, cubre prácticamente toda Groenlandia, así como todas las culturas que aparecieron en esta región del Ártico, por lo que, en este sentido, es una de las mejores colecciones del mundo. Se estima que la colección relativa a Groenlandia contiene unos 15.000 objetos etnográficos y aproximadamente 100.000 objetos arqueológicos.

Cuando las autoridades del Estatuto de Autonomía de Groenlandia se hicieron cargo de las actividades museísticas y culturales en 1981, el Museo Nacional Danés dejó de ocuparse directamente de esos asuntos en Groenlandia. Todas las actividades relativas a las antigüedades y a los archivos se hallan ahora bajo la jurisdicción de las autoridades groenlandesas y el museo de Nuuk pasó a ser museo nacional. Sin embargo, las colecciones del museo de Nuuk no eran lo suficientemente completas para satisfacer las demandas de un museo nacional. La reciente recuperación de los manuscritos is-

Foto: cortesía del autor



En el centro del terreno ribereño, el Museo Nacional y Archivo de Groenlandia, Nuuk, abril de 1993.

landeses creó un precedente para la restitución de objetos a sus lugares de origen en el Atlántico septentrional. Se decidió que cuando el museo de Nuuk alcance un nivel museológico suficientemente elevado y pueda asegurar la adecuada conservación de los objetos, parte de la colección groenlandesa del Museo Nacional Danés será repatriada a Nuuk.

Un decenio de restitución

La primera transferencia se realizó en 1982. Se enviaron al museo de Nuuk unas 200 acuarelas pintadas hacia 1860 por dos artistas groenlandeses, Aron de Kangeq y Jens Kreutzmann de Kangaamiut. En 1984, este arreglo más bien informal suscitó la organización de un comité formal de cooperación para las restituciones más completas que se producirían ulteriormente. El comité está compuesto de tres miembros del Museo de Groenlandia y tres del Museo Nacional Danés. Una secretaría, creada en el Museo Nacional de Copenhague, tiene la responsabilidad de las tareas prácticas relativas a las restituciones.

La primera tarea del comité fue la transferencia, en 1986, del material etnográfico reunido por las expediciones danesas durante la segunda mitad del siglo XIX. Este material reúne aproximadamente 4.000 objetos que corresponden a la mayor parte de la historia de Groenlandia: la famosa Colección Gustav Holm relativa a la costa oriental de Groenlandia, las colecciones del norte de Groenlandia que abarcan la cultura de Thule de los siglos XIII y XIV, y el material arqueológico de Ammassalik, que cubre el período comprendido entre principios del siglo XV y fines del XIX.

En 1990, hubo una transferencia de elementos etnográficos relativos a los esquimales del círculo polar y, en 1994, otra relacionada con Groenlandia occidental, completando así la transferencia de la etnografía groenlandesa-esquimal. Falta recuperar aún el material arqueológico nórdico comprendido entre los años 985 y 1500. El programa total de restitu-

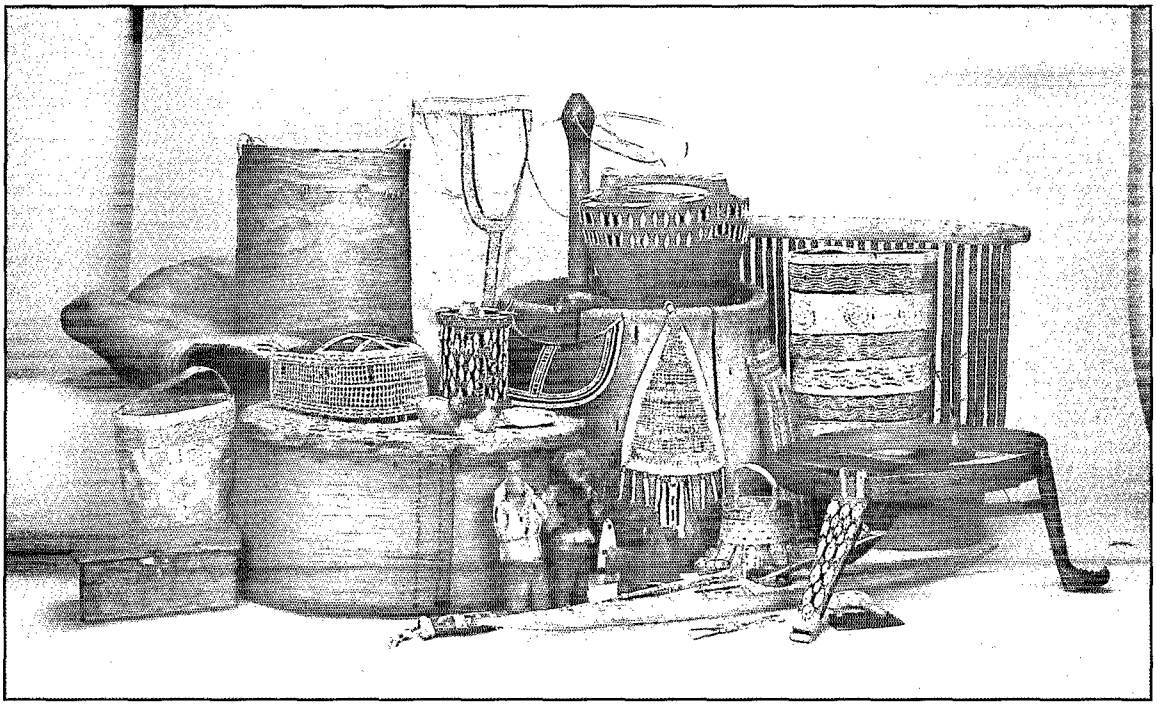


Foto: cortesía del autor

Objetos de Groenlandia oriental de la Colección Gustav Holm.

ción debería concluirse en 1995. Antes de cada restitución se organiza una exposición de despedida en el Museo Nacional de Copenhague y a su llegada a Nuuk, los objetos se exponen en el museo local.

El Museo Nacional y Archivo de Groenlandia concluyó recientemente otro acuerdo relativo a transferencias, esta vez con el Museo Geológico, lo cual resulta una consecuencia natural, puesto que la investigación geológica danesa en Groenlandia se remonta a la misma época que la investigación histórico-cultural. También existe un acuerdo de cooperación con el Museo Zoológico de Copenhague y se prevé concluir otro similar con el Museo de Servicios Postales y Telegráficos de Copenhague, en lo que se refiere a la historia postal de Groenlandia.

La «cooperación» a que aluden estos acuerdos es real; se eligió este término porque el Museo Nacional y Archivo de Groenlandia no se limita simplemente a recibir servicios; los servicios y la asistencia pueden devolverse colaborando, por ejemplo, en exposiciones e investigaciones sobre el terreno en Groenlandia.

La restitución de colecciones de museo y objetos históricos a su país de origen es importante por una serie de razones. Cuando se confirió al museo de Nuuk la categoría de «museo nacional», se sobreentendía que se le daban los medios para que pudiera funcionar como tal, lo que habría sido imposible sin los aportes de las colecciones danesas. El reconocimiento internacional de las culturas aborígenes también ha contribuido a la repatriación de colecciones museísticas, pues generalmente se reconoce que ese material cultural constituye una parte vital del alma, la identidad y la experiencia de un país. En otras palabras, constituye la manifestación material de «lo que somos». ■

El Museo Provincial de Laponia: manejando el cambio

Raili Huopainen

Raili Huopainen, conservador y educador de museo, es desde 1983 director del Museo Provincial de Laponia. En este artículo presenta el museo y analiza su papel en una sociedad en rápido proceso de cambio.

Rovaniemi, ciudad de 35.000 habitantes situada en el círculo polar ártico, es la sede del Museo Provincial de Laponia. Tradicional encrucijada de vías comerciales, dada su localización en la confluencia de grandes ríos, Rovaniemi es también el centro administrativo y cultural de la Finlandia septentrional.

Creado en 1975 por la ciudad, el Museo Provincial de Laponia cuenta con departamentos de historia cultural y ciencias naturales. En Laponia, naturaleza y cultura siguen estando estrechamente vinculadas entre sí.

En cada una de las 20 regiones museísticas en que se divide Finlandia, un museo provincial cumple funciones de museo central, brindando cooperación técnica a los museos locales, organizando exposiciones y cursos de formación, cooperando en la realización de proyectos conjuntos, recopilando y manteniendo al día los archivos sobre las colecciones y los edificios de los museos de la región.

En su carácter de museo central de la provincia del mismo nombre, el Museo Provincial de Laponia se ocupa de otros 11 museos. Se trata, en su mayor parte, de instituciones pequeñas, pero también existen museos especializados, tales como el Museo Forestal de Laponia, el Museo de los Buscadores de Oro y el Museo Sami.

Un medio propicio para las actividades museísticas

Un territorio inmenso habitado por un pequeño pueblo primitivo: esta imagen casi mítica de Laponia ha fascinado a la imaginación popular de todos los tiempos. Desde el siglo XVIII, un creciente flujo de expediciones investigadoras ha visitado el área y aún constituye el principal polo de atracción turística de Finlandia. Unos 550.000 visitantes atraviesan Rovaniemi cada año en su camino al norte.

Si para los turistas es la tierra del sol de medianoche, de la magia y las auroras boreales, para sus habitantes Laponia es su hogar: un área concreta en la que el trabajo se realiza en condiciones muy duras. La cría de renos y otros animales, la caza, la pesca y la explotación forestal han constituido las actividades tradicionales para ganarse la vida. En Laponia, la vida ha sufrido cambios violentos: la región fue devastada durante la Segunda Guerra Mundial, la construcción de centrales hidroeléctricas puso fin a la lucrativa pesca del salmón. En los años sesenta, las pequeñas explotaciones tuvieron que ser abandonadas por improductivas y mucha gente emigró al sur de Finlandia o a Suecia. Laponia es la región de Europa que ha experimentado los cambios estructurales más rápidos. En la actualidad, buena parte de la población trabaja en el sector terciario y Laponia debe hacer frente a la integración económica y a la competencia internacional.

La región cuenta con unos 6.500 habitantes nativos de Finlandia (lapones o sami). Durante mucho tiempo, la mayoría de la población finlandesa ha considerado a los pobladores autóctonos del país como gente ignorante, carente de educación, y el modo de vida tradicional sami como subdesarrollado. Muchos de los aspectos de su cultura eran despreciados, hasta el punto de ridiculizarlos. Por ejemplo, el tipo de calzado sami tradicional, fabricado con cuero de reno, en el que se sustituyen las medias por relleno de paja, era objeto de escarnio. No obstante, se ha demostrado que este tipo de calzado se adapta perfectamente a las condiciones del Ártico, cosa que no ocurre con los productos industriales que supuestamente podrían sustituirlo. Hasta los años sesenta, se prohibía el uso de la lengua sami en las escuelas. Afortunadamente, esta situación ya no existe. Hoy en



© Museo Provincial de Laponia/Jukka Suvilehto

El rodeo. Enontekiö, Finlandia.

día, el resurgimiento de las culturas nacionales y regionales que se observa en todo el mundo ha alcanzado también a la cultura lapona. Esto se puede ver, sobre todo, en el uso creciente de la lengua sami, lo que ha permitido situar la importancia de la enseñanza en esta lengua. Los sami han logrado destacarse en los ámbitos de la literatura, el teatro y las artes visuales. Desde 1970, se ocupan activamente de la cooperación internacional entre los pueblos indígenas.

El turismo constituye una amenaza para la cultura sami, ya que para comercializar la imagen de Laponia, explota sin escrúpulos ni respeto por su identidad los elementos decorativos y exóticos de esa cultura. El turismo, y en especial la influencia que tiene en la cultura sami la industria de los recuerdos para turistas, es uno de los temas que está investigando el Museo Provincial de Laponia.

El Museo Provincial de Laponia es joven, al igual que toda la actividad museística de la región. Los primeros museos se fundaron en la década de 1960, lo que, entre otras cosas, se debió al hecho de que no se conservaban en Laponia objetos muy antiguos ni en número suficiente, así como a la devastación producida por la guerra. En realidad, los objetos más antiguos de la cultura sami se encuentran en otros lugares de Europa.

Contactos culturales y conflictos

En diciembre de 1992, el Museo Provincial de Laponia inauguró su nuevo edificio, el Arktikum. Además de albergar el centro de ciencias de la Universidad de Laponia, que se ocupa principalmente del medio ambiente de la región del Ártico, también incluye una nueva exposición sobre la historia de Laponia. Ésta describe los modos de supervivencia utilizados por los habitantes de Laponia desde los tiempos prehistóricos hasta el presente. El paisaje y la cultura son presentados como integrantes de una misma entidad natural y la cultura se considera dentro de un marco ecológico.

A pesar de que Laponia cuenta con la historia cultural más original de toda Finlandia, la industria turística considera que es insuficiente, por lo que ha inventado sus propias «tradiciones» y leyendas. Las presentaciones de los museos de Laponia, en general, y de la cultura sami, en particular, han tendido a ser muy sesgadas, dando apoyo directo a muchos de los es-

© Museo Provincial de Laponia/Jukka Suvilehto



Mujeres sami confeccionando encajes. Hetta, Enontekiö, Finlandia.

tereotipos prevalecientes sobre el área. La cultura sami se presenta persistentemente a través de ojos foráneos. Más aún, esta cultura ha sido casi siempre presentada como osificada y, de hecho, en trance de morir.

De ahí que la nueva exposición tuviera que contravenir esta tendencia. Por una parte, buscábamos obtener una visión más objetiva de la historia y cultura de Laponia y, por la otra, deseábamos presentar la cultura sami más desde el punto de vista interno, ilustrándola con apoyo en sus propios valores.

Por tal motivo decidimos, en primer lugar, identificar el material de la exposición desde una perspectiva multidisciplinaria. Con este propósito se invitó a expertos de diversas disciplinas para que constituyeran un grupo de trabajo a cargo de la exposición.

En segundo lugar, necesitábamos establecer relaciones de cooperación duraderas y confiables con los representantes de la población sami. Me siento muy feliz al decir que éste fue efectivamente el caso. La parte de la exposición que comprende la cultura actual se funda en la documentación que el museo ha recopilado durante muchos años sobre las aldeas existentes. Los habitantes participaron en el proyecto, incluso aceptando que les tomáramos fotos e hiciéramos grabaciones, así como vendiendo o donando diversos objetos.

En una exposición de este tipo, los contactos y los conflictos culturales interactúan. Nos hemos empeñado en presentar un amplio espectro de información, de modo que los visitantes se vean obligados a plantear preguntas y a llegar a sus propias conclusiones. A fin de comunicar el mensaje de la exposición, utilizamos elementos apropiados tales como artículos y textos especialmente escritos, material fotográfico, impresiones en blanco y negro, diapositivas, vídeo, grabaciones, juegos de luces y material informático interactivo.

¿Qué significa hoy día ser miembro del pueblo sami? ¿Qué depara el futuro a Laponia? Éstas son preguntas importantes para la población del área y en la exposición hemos impulsado a los jóvenes sami a formular estas preguntas, en la medida en que revelan sus propias esperanzas y expectativas para el futuro.

El nuevo edificio, el Arktikum, está destinado a ser un lugar popular para los turistas y una de las tareas del Museo Provincial de Laponia es reforzar la conciencia de los visitantes durante su estadía en Laponia. Sin embargo, el museo desearía ser algo más que una mera atracción turística y se está esforzando por convertirse en un lugar donde los lapones puedan presentar con orgullo a sus invitados la historia de sus antepasados, quienes con valor lograron establecerse en el Ártico y sobrevivir a pesar de sus difíciles condiciones. ■

El Museo de Tromsø: un escaparate de la naturaleza

Brynhild Mørkved y Rob Barrett

El Museo de Tromsø, el más importante del norte de Noruega, sirve a una comunidad que vive en una área de 175.000 km², es decir, una superficie cuatro veces mayor que Suiza. Ha sabido conjugar de manera ejemplar la función de investigación científica y la de servicio público, lo que lo hizo merecedor de una mención especial con ocasión del Premio al Museo Europeo del Año 1979. Brynhild Mørkved, conservador especializado en botánica, es actualmente director del museo, y Rob Barrett es especialista en aves marinas.

El museo universitario más septentrional del mundo es el de Tromsø, ciudad noruega de 50.000 habitantes que celebra su bicentenario este año. Poco después de su fundación, Tromsø se convirtió en el centro cultural de la región y en 1872 creó su primer museo. La importancia de una institución cultural de este tipo en un punto tan septentrional no dejaba lugar a dudas y el museo de Tromsø es desde entonces el más grande del norte de Noruega. En 1976, pasó a formar parte de la recién creada Universidad de Tromsø. El museo sigue gozando de gran popularidad entre los habitantes de la localidad y acogió a más de 100.000 visitantes en 1992.

El museo se encuentra en un hermoso parque en el extremo meridional de la isla de Tromsø, a 3 km del centro de la ciudad y a otros 3 km de la ciudad universitaria. El edificio actual se inauguró en 1960 y contaba sólo con 24 empleados. Actualmente trabajan en él más de 80 personas, y el hecho de que el crecimiento de las colecciones y el número de actividades haya aumentado en la misma proporción desde su inauguración, hacen de la falta de espacio uno de sus mayores problemas. Está previsto construir un nuevo edificio para el museo en la ciudad universitaria, pero las probabilidades de un traslado en los próximos diez años son muy escasas.

Aunque los primeros proyectos se remontan a 1846, el Museo de Tromsø no se fundó oficialmente antes de 1872. En 1870, se celebró una importante exposición agrícola, pesquera e industrial, y muchos objetos expuestos pasaron a formar parte de lo que luego sería el Museo de Tromsø, que abrió sus puertas al público dos años más tarde. Según su primera carta constitucional, el objetivo principal del Museo de Tromsø era «el estudio científico del norte de Noruega, de las regiones árticas cercanas y la difusión del conocimiento de las diversas especialidades científicas». Desde entonces, el museo está empeñado en dar la máxima prioridad a esos dos objetivos. En 1874, se inauguró la primera exposición perma-

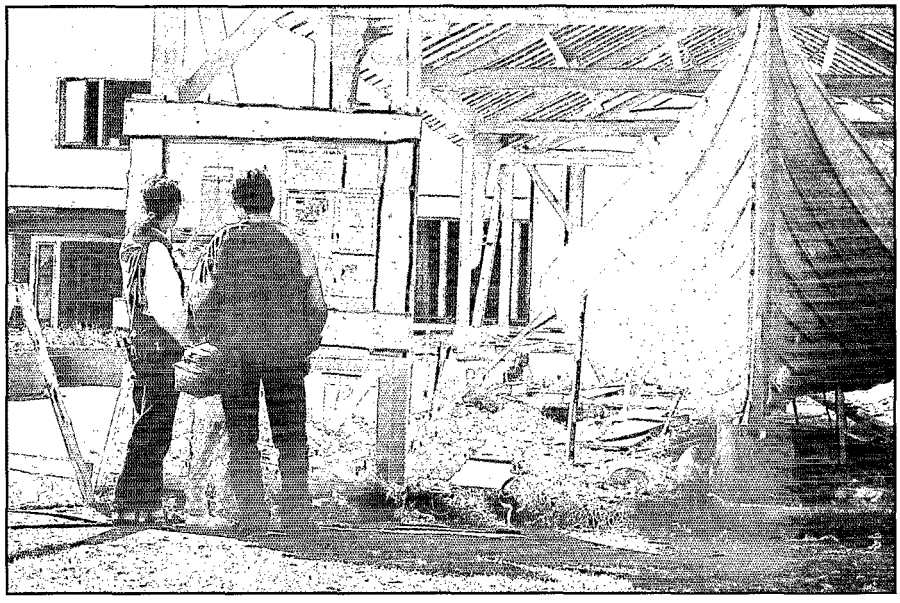


Foto: cortesía del autor

Construcción al aire libre de la embarcación Salarøy *de la región de Nordland, en 1991.*

nente y cuatro años más tarde se publicó el primer *Informe anual del Museo de Tromsø.*

Tras la inauguración de la nueva Universidad de Tromsø en 1972, el Museo de Tromsø pasó a formar parte de ella en 1976 como instituto autónomo. El museo está dividido en seis departamentos principales: arqueología, etnología regional (comprendida la música popular), etnología sami, geología, botánica y zoología, así como un departamento de servicio público.

Colecciones científicas e investigación

A lo largo de sus 120 años de historia, el museo ha conseguido reunir amplias y singulares colecciones en torno a las cuales gira la mayor parte de su actividad. Cada departamento cuenta a su vez con una serie de subcolecciones y archivos de objetos, documentos, fotografías, películas y cintas. Las colecciones de los departamentos de zoología y botánica forman parte también de una red de intercambio internacional de material científico.

Antes de que se creara la Universidad de Tromsø, el museo era el único centro rector de la investigación de la región septentrional de Noruega, integrada por los distritos de Nordland, Troms y Finnmark, con una superficie de 113.000 km^2, extendiéndose desde la frontera de Trøndelag y Nordland en el sur hasta la frontera rusa en el noreste, cubriendo una distancia de unos 1.500 km, a los que hay que sumar los 60.000 km^2 de la isla de Svalbard.

Dentro de esta área geográfica tan extensa hay una fauna y flora sumamente variadas: espesos bosques de abetos con maravillosas plantas y una abundante fauna a lo largo del litoral meridional; bosques de pinos primitivos donde viven osos pardos, glotones de América y linces en Inner Troms y Finnmark; montañas, ríos y lagos por doquier. Las numerosas aves que anidan en los acantilados dan vida a un litoral que, de no ser así, sería casi desértico.

«Diversidad» es también una palabra clave a la hora de describir a los habitantes del lugar. En el norte de Noruega, poblado desde hace más de 9.000 años, viven hoy tres grupos étnicos: noruegos, sami y finlandeses. Actualmente, a los sami se los reconoce en Noruega como una minoría indígena y gozan de cierto grado de autonomía al disponer de un parlamento propio. Los arqueólogos siguen descubriendo elementos que se suman al conocimiento de la historia de la región. Por ejemplo, están desenterrando el enclave vikingo de Borg en Vesterålen, el más importante de Escandinavia, mientras que en Søroya, en Finnmark, excavaciones recientes han sacado a la luz viviendas de la edad de piedra de 9.000 años de antigüedad. Los funcionarios del museo se desplazan con frecuencia al norte para ejecutar diversos y audaces proyectos de investigación en el continente y en Svalbard, donde Tromsø se concentra en temas relevantes para las colecciones científicas. Este compromiso con el saber se refleja también en la biblioteca del Museo de Tromsø, que cuenta con 85.000 volúmenes. También se han creado bases de datos sobre la literatura polar de que dispone la biblioteca y la amplia colección de trabajos etnográficos donados por Just Quigstad (1853-1957), quien dedicó toda su vida activa a estudiar a la población sami.

Servicio público y educación

El Departamento de Servicio Público, en colaboración con otros departamentos, se encarga de que la investigación científica,

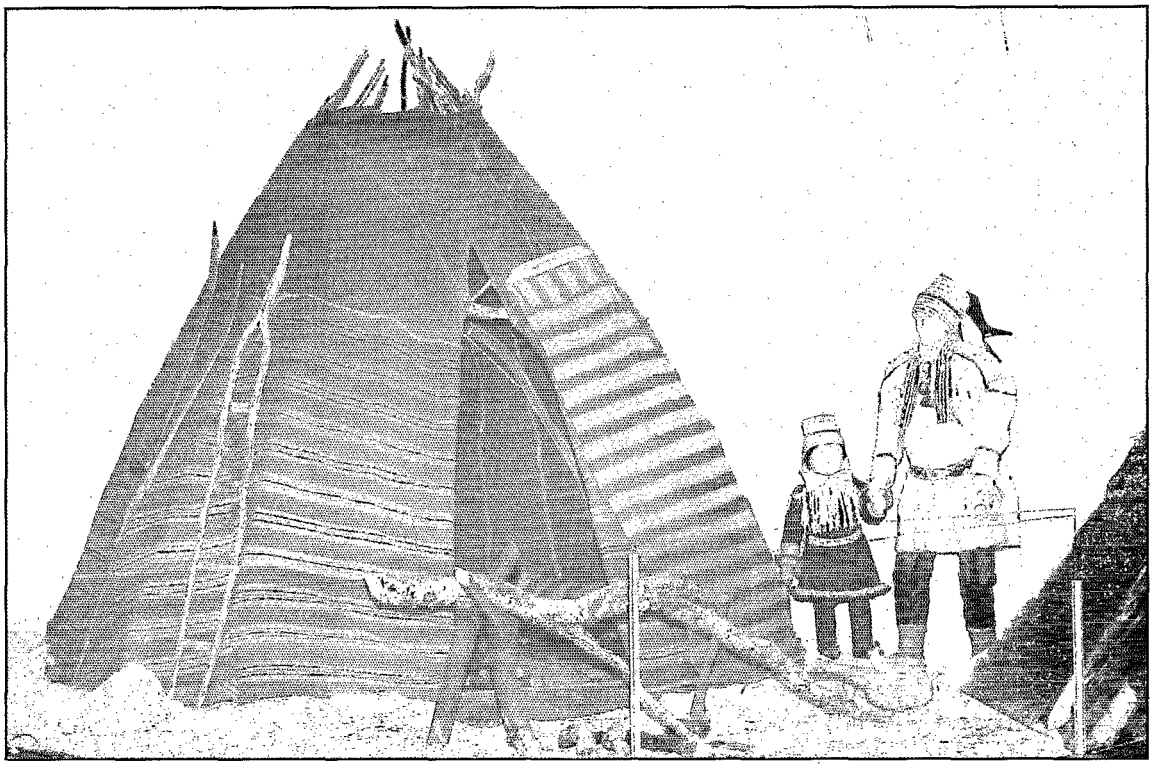


Foto: cortesía del autor

Una tienda típica en la exposición sobre el pueblo sami.

las colecciones, el material de archivo, etc., sean accesibles al público. Cada departamento científico tiene, como mínimo, un conferenciante, cuya responsabilidad principal consiste en mantener contacto diario con el público. Un profesor del museo dirige las actividades del servicio escolar. Tres son los medios principales para llegar al público: las exposiciones, la enseñanza y las publicaciones.

De los 100.000 visitantes que acuden al museo cada año, unos 10.000 son escolares. El museo también promueve una serie de exposiciones itinerantes en el norte de Noruega, Suecia y Finlandia, que visitan otras 60.000 personas. En Tromsø, el domingo es para los habitantes el día tradicional «para ir al museo», y cada semana acuden de todas partes entre 200 y 1.000 familias. Para animarlos a que vuelvan, se proyectan cortometrajes todos los domingos por la tarde, y los miércoles por la tarde hay conferencias u otros actos abiertos al público. Las exposiciones constituyen, por supuesto, la atracción principal, y hemos realizado esfuerzos especiales para complacer a los niños.

Las exposiciones permanentes ocupan un área de 1.200 m^2. Además, se reservan 180 m^2 para las exposiciones procedentes de otros museos, que pueden cubrir una gran variedad de temas. Una exposición reciente del Departamento de Geología muestra los múltiples tipos de piedras de la región utilizadas hoy en la industria de la construcción. Se está preparando una exposición arqueológica sobre los vikingos y la Edad Media, así como una exposición de historia natural para niños. Entre otras atracciones para los niños, tenemos una reproducción de un dinosaurio de tamaño natural, un «rincón de los animales» con juegos, rompecabezas, acuarios y criaderos, relatos grabados de nuestra prehistoria y un programa para escuelas con una presentación en la que se muestra una niña de Solveig de doce años de edad y su modo de vida en una población costera en el decenio de 1920.

Actualmente es más importante que nunca que el museo aumente la participación de los visitantes y estamos haciendo todo lo posible para seguir esta tendencia. Hemos elaborado cuestionarios que se utilizan en las exposiciones y pueden ser rellenados por los visitantes de todos los grupos de edad; asimismo, se están programando visitas a las escuelas. Ya en 1979, cuando el Museo de Tromsø recibió una mención especial con ocasión

de la entrega del Premio al Museo Europeo del Año, comprendimos que habíamos hecho una gran labor.

Desde entonces hemos dado varios pasos más hacia adelante. Por ejemplo, hemos hecho participar al público en experimentos teatrales y hemos producido una obra breve que narra la historia de un ballenero holandés llamado Cornelius, quien vivió y murió en Svalbard en el siglo XVIII. Las reproducciones de la ropa y el equipo que utilizaba se realizaron basándose en los descubrimientos arqueológicos de Spitsbergen.

Las artesanías tradicionales se exponen mediante proyectos de construcción, tanto en el exterior como en el interior del museo. En 1991, se construyó sobre el césped situado delante de la entrada principal, para deleite de un gran número de visitantes, una embarcación de la región de Nordland *(fembøring)* denominada *Salarøy,* de 13,5 m de eslora; y, entre 1992 y 1993, se construyó en el mismo lugar una cabaña sami de turba con estructuras de madera. En 1994, esperamos ir todavía más lejos, reconstruyendo una embarcación de remos del siglo VII, de 12 m de eslora e invitando a todos los museos de la costa a que nos ayuden a llevarla remando hasta Stavanger con motivo de la conferencia del ICOM que se celebrará en 1995.

El museo cumple también una función pedagógica mediante su servicio escolar y programa diversos cursos sobre temas relacionados con las exposiciones, la ecología del agua dulce y la geografía local. Fuera del museo, se organizan cursillos para el público en general, así como para maestros de escuela y empleados de los museos de la región. Entre los temas abordados se pueden señalar: la producción técnica de exposiciones, la recolección y documentación de la música popular; la documentación de los vestigios culturales sami; geología; setas (identificación y uso). Los funcionarios del museo organizan también excursiones de un día para observar las aves y recoger hierbas o setas silvestres.

El Museo de Tromsø también es responsable de la edición de varias publicaciones. *Tromsø Museums skrifter* y *Tromura* son dos colecciones de informes científicos, mientras que *Kontakt Skole-Museum* está orientada principalmente a las escuelas locales. El Museo de Tromsø publica desde 1954 la revista de divulgación científica *Ottar* que trata de la naturaleza y la cultura del norte de Noruega. Actualmente se editan cinco números anuales y cuenta con más de 4.500 abonados. En 1992, iniciamos una nueva publicación anual en inglés titulada *Way North,* que esperamos responda a las necesidades y a la curiosidad de nuestros millares de visitantes extranjeros. El primer número versaba sobre «La ciencia de la tierra» y el segundo se titula «La vida de las plantas».

Hasta que el Museo de Tromsø se traslade a los nuevos locales de la ciudad universitaria, la única prueba fehaciente de nuestro futuro emplazamiento será el jardín botánico más septentrional del mundo y una pista geológica. El jardín botánico será inaugurado oficialmente en 1994, como parte de los festejos del bicentenario de Tromsø. La pista geológica es una extensa colección de piedras del norte de Noruega, colocadas a lo largo del camino que va desde la universidad hasta el jardín botánico. La mayoría de las plantas del jardín son perennes, con abundancia de variedades alpinas y árticas. En los 16.000 m^2 de jardín, hay zonas dedicadas a colecciones especiales de variedades escogidas, así como un pequeño anfiteatro al aire libre para conferencias y conciertos, con capacidad para 60 espectadores. Los jardines botánicos cuentan también con un vivero de 100.000 m^2, pero se encuentra a unos 4 km al sur de la ciudad universitaria.

Hasta 1990, el Museo de Tromsø se encargaba de proteger todos los monumentos históricos y antiguos que se encuentran al norte del círculo ártico. Aunque los restos arqueológicos están ahora bajo la responsabilidad de las autoridades de los respectivos distritos, el museo sigue haciéndose cargo de los vestigios culturales de las islas de Svalbard y Jan Mayen. Desde 1978, nos encargamos también de la protección de los monumentos sami que se encuentran al norte del Saltfjellet, pero pronto quedarán bajo la jurisdicción del Parlamento sami.

Resulta difícil describir el paisaje de los alrededores de Tromsø. Altas montañas cuyas laderas penetran en el mar, praderas verdes con abundante vegetación, bosques de abedules, pescado fresco y el sol de medianoche son algunos de los recuerdos que se llevarán los visitantes cuando se vayan. Una visita al norte de Noruega y al Museo de Tromsø es, a nuestro juicio, una experiencia que nadie debería perderse. ■

El Museo de Svalbard: el museo más septentrional del mundo

Ellen Marie Hagevik

Al norte del paralelo 78, a unos 1.000 km de distancia del polo Norte, se encuentra el museo más septentrional del mundo. Está situado en Longyearbyen, en el archipiélago Svalbard, que constituye, en muchos sentidos, una comunidad muy fuera de lo común. Aunque se encuentra al norte del círculo ártico, el océano que lo rodea es navegable durante la mayor parte del año; si bien se trata de un territorio que está bajo la soberanía de Noruega desde 1920, los 40 países signatarios del Tratado de Svalbard tienen iguales derechos en lo que se refiere a las actividades económicas y al aprovechamiento de los recursos. De su población de 3.700 habitantes, sólo la tercera parte son noruegos.

En el archipiélago no hay poblaciones indígenas y sus frías costas sólo han albergado a extranjeros en busca de fortuna. En los siglos XVII y XVIII venían para cazar ballenas y focas, y en el archipiélago abundaban los balleneros neerlandeses, británicos, rusos y escandinavos. Desde comienzos del siglo XX, el carbón ha venido a ser el oro de Svalbard. Hoy anuncia su llegada otro grupo migrante: en efecto, la industria turística ha descubierto que estos parajes prístinos pueden reportar beneficios.

La mayoría de las personas que acuden a Svalbard lo hacen por razones de trabajo y su estadía es transitoria, por lo que el movimiento de la población es rápido y la memoria local es corta. ¿Qué mejor manera de satisfacer la necesidad de una memoria local que un museo? Ellen Marie Hagevik, periodista y fotógrafa domiciliada en Svalbard, esboza un retrato de esta singular institución y de su director no menos excepcional.

Dada su ubicación particular, no ha de sorprendernos que el Museo de Svalbard, en Longyearbyen, no se asemeje a ningún otro. Para empezar, no parece un museo: este antiguo establo pintado de rojo y blanco está rodeado por un césped verdísimo, cosa poco común en esta parte del mundo. El establo, anteriormente ocupado por cerdos y aves de corral, da en cierta medida la nota dominante del museo: sin pretensiones, pero colorido.

Hans Dybvad Olesen, director a tiempo completo, fue nombrado por primera vez, por todo el año, en 1992. Según sus propias palabras, Svalbard es «un museo pequeño y no particularmente profesional, aunque mucho se puede hacer con entusiasmo personal y un enfoque adecuado, incluso si los medios de que se dispone son escasos, tanto en lo que se refiere al personal como a la financiación».

La idea de crear un museo surgió a mediados de los años sesenta y se le ocurrió a los habitantes de la localidad que habían venido recolectando objetos de interés histórico. Sin embargo, durante mucho tiempo el número de objetos fue tan pequeño que ni siquiera parecía necesario un local que hiciera las veces de museo y fueron almacenados en diferentes lugares. En 1979, comenzaron a intensificarse las actividades y, en 1981, el museo abrió sus puertas al público. El establo fue donado por la industria del carbón, que aportó asimismo una contribución financiera. Durante su primer año de vida, el museo atrajo a 3.300 visitantes, logro considerable para una comunidad de apenas más de 1.000 habitantes y en una época en que la afluencia turística era escasa. En 1992, esta cifra subió a 12.000, lo que se puede atribuir, principalmente, al aumento del turismo.

Desde un principio, el puntal del Museo de Svalbard ha sido la participación de la comunidad. Antes de que Dybvad Olesen fuera nombrado director a tiempo completo, el consejo de administración se ocupaba del funcionamiento cotidiano del museo y de la lucha permanente para recaudar fondos. Los miembros del consejo le dedicaban su tiempo libre, sin recibir por ello ninguna compensación. El presidente se ocupaba de la correspondencia y de responder a las consultas de información; otro miembro llevaba la contabilidad y todos ponían manos a la obra en las tareas prácticas.

En opinión de Dybvad Olesen: «Una de las características del museo es actuar prescindiendo de la burocracia. La idea rectora es hacer que el museo sea tan accesible como sea posible. Es un museo especial, en el sentido de que muy pocos de los visitantes están informados de antemano sobre la comunidad minera de Longyearbyen o sobre las regiones polares, contrariamente a lo que sucede en los museos tradicionales donde el público suele ir para observar su propio pasado. La información y la vivencia que tendrán en este museo serán completamente nuevas para la mayoría de los visitantes».

Como sucede con tantas otras actividades en el norte, el programa del Museo de Svalbard sigue el movimiento del sol. En invierno, sólo abre pocas horas por semana; en verano, el horario de apertura es flexible: de día o de noche, el museo abrirá sus puertas a los turistas curiosos. El número de empleados también cambia según las estaciones: hasta hace muy poco tiempo, el único que trabajaba todo el año era el encargado de la limpieza.

El Museo de Svalbard también se diferencia de los del continente en los aspectos económicos. En efecto, mientras que la mayoría de los museos de Noruega reciben subvenciones estatales, el de Svalbard sólo cuenta con una modesta ayuda financiera y tiene que sobrevivir con sus propios ingresos, procedentes de

Foto: cortesía del autor



La rehabilitación del taubanesentral *—centro de transporte del carbón desde las minas hasta el embarcadero— constituye actualmente el mayor proyecto del Museo de Svalbard. La singular construcción y la función que ha cumplido el edificio son fascinantes, y pronto estará abierto al público.*

la venta de entradas así como de recuerdos y publicaciones. Su director sostiene que lo hace muy bien: «En 1992 visitaron el museo 12.000 personas, lo que generó ingresos por un monto de unas 600.000 coronas [unos 86.800 dólares de los Estados Unidos - Ed.]. Con fines de comparación, cabe señalar que el Museo Fram de Oslo recibió 200.000 visitantes y un ingreso por la venta de recuerdos apenas superior al millón de coronas noruegas [aproximadamente 143.000 dólares de los Estados Unidos - Ed.]. Podemos estar contentos con razón... Se podría decir que nos echamos a perder cuando empezamos a ganar dinero. El que hayamos tenido que depender tanto de las ventas podría llevar a creer que ello ha menoscabado nuestra misión cultural. Sea lo que fuere, no nos avergüenza recibir el dinero que dejan los turistas, en la medida en que no lo hacemos a expensas de nuestro profesionalismo. Por el contrario, podríamos argumentar que, precisamente porque ganamos dinero, estamos en condiciones de mejorar el museo. La cultura cuesta dinero y el público tiene que aportar su cuota. Si más gente se atreviera a admitirlo y a "echarse a perder", muchos de los pequeños museos regionales de Noruega que hoy luchan por sobrevivir con medios insuficientes se encontrarían en mejores condiciones.»

Reptiles verdaderos y fósiles falsos

El Museo de Svalbard está dedicado tanto a la historia natural como cultural. El antiguo establo alberga una exposición que da una idea general del pasado del archipiélago. Naturalmente, el oso polar está representado, junto con otros animales y aves del Ártico, y se brinda información general sobre la fauna y la geología. Se ha previsto un espacio razonable para presentar la historia de la caza en Svalbard, desde la época de los primeros balleneros hasta la actualidad; en él se destacan una cabaña completa de cazador del siglo XX y el ballenero Cornelius de Amsterdam, con su atuendo y equipo del siglo XVII.

Uno de los objetos más extraños de la colección es un molde de la huella del reptil gigante de Svalbard, un iguanodonte que vivía en el archipiélago hace ciento treinta millones de años. Dybvad Olesen explica que: «Muchas son las personas que se niegan a creer que esta huella de 60 cm de ancho pertenezca a un

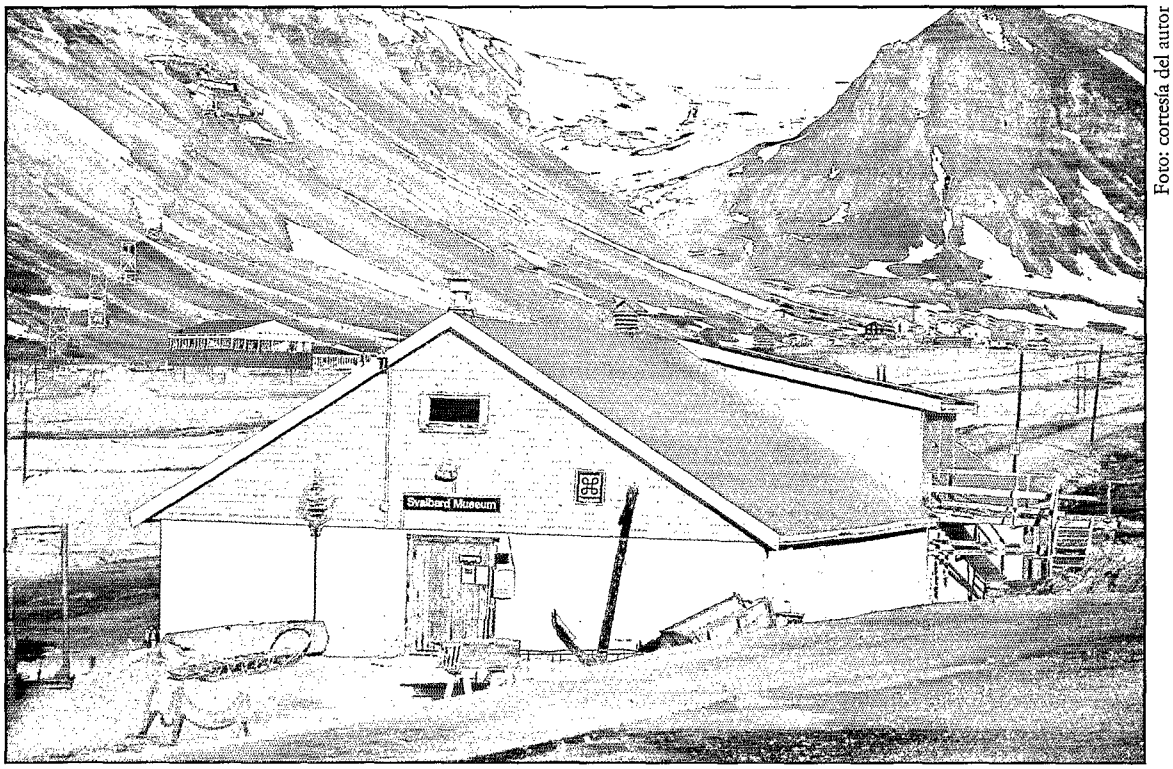


Foto: cortesía del autor

El Museo de Svalbard se encuentra en un antiguo establo de Longyearbyen. En el fondo se ve la mina número 2, que ya no funciona, el glaciar Lars y la parte más antigua de Longyearbyen, Nybyen.

tipo de lagarto; esa incredulidad es perfectamente comprensible, dado el clima que tenemos actualmente. Pero lo cierto es que hubo una época en la que Svalbard se encontraba cerca del Ecuador y que, progresivamente, se fue deslizando hacia el norte. Hace ciento treinta millones de años, el clima era templado y húmedo, y los iguanodontes y otros reptiles gigantes se alimentaban con el follaje de los árboles. La existencia de carbón muestra que antaño prosperaba en el archipiélago una frondosa vegetación: para producir un metro de carbón hace falta una capa de residuos vegetales de 12 m de altura.

Constantemente recibimos consultas sobre fósiles. El año pasado, una señora neerlandesa se puso en contacto con el museo para anunciarle que había descubierto un fósil sensacional, un hueso de costilla, cerca de la vieja mina que se encuentra en la ladera de la colina situada frente al museo. Tras examinarlo con mayor detenimiento, resultó ser uno de los tantos fósiles falsos. Mucha gente encuentra fósiles con apariencia, por ejemplo, de frutas tropicales; y aunque hasta la fecha no se han producido descubrimientos importantes, nos parece alentador que la gente se acerque al museo con objetos raros y curiosidades. Preferimos 20 fósiles falsos a la ausencia de consultas o a la falta de interés. Para nosotros, las preguntas que tenemos que contestar son un incentivo para aprender más y ponernos en contacto con la comunidad científica del extranjero.»

La primera planta, donde solían estar las aves de corral, alberga una exposición sobre la historia de la comunidad minera. En ella se muestra un pozo de mina, de dimensiones reales, en el que dos mineros extraen el carbón. Gracias a la combinación de grandes imágenes en colores y efectos sonoros, se logra dar la sensación de estar realmente en las profundidades de la montaña. Hay incluso un pozo especialmente previsto para que el público ande por él a rastras y se percate de lo que son las condiciones de trabajo en las minas. Los textos innovadores que acompañan la exposición también contribuyen a crear esta atmósfera especial: en efecto, en lugar de los tradicionales textos explicativos en los que se consignan datos, las descripciones de la mina y de la comunidad son más bien líricas, asemejándose a pequeños poemas.

El museo ha establecido asimismo una estrecha cooperación con la escuela de la comunidad, que ha introducido un pro-

grama voluntario de actividades: tienen lugar después de las horas de clase y están destinadas a los alumnos desde el nivel prescolar hasta el cuarto grado. Los niños han asimilado la información sobre la historia de la comunidad a que pertenecen con tanto orgullo que siempre ganan a sus padres en los diversos certámenes de preguntas y respuestas que organiza el museo. El museo de Svalbard es el único de Noruega que cuenta con un programa de esta índole que, por lo demás, ha servido como incentivo para visitarlo más frecuentemente. Por ejemplo, cuando una familia recibe visitas, son los niños, no los padres, quienes a menudo las llevan al museo y ofician de guías.

Un castillo fantástico suspendido en el aire

El último gran proyecto del museo es la rehabilitación de la estación del funicular que fue el núcleo del sistema de transporte del carbón entre las minas y el embarcadero, hasta 1987, cuando se comenzaron a utilizar grandes camiones. Desde entonces, esta construcción excepcional se vislumbra a lo lejos como un castillo fantástico suspendido en el aire, memoria de nuestro pasado reciente. No se puede decir que esta construcción gris con un tejado de acero acanalado sea hermosa, pero sí ocupa un lugar especial en Longyearbyen. Derribarla suscitaría una enérgica oposición, porque la gente tiene cada vez más conciencia de que también vale la pena conservar las construcciones industriales. Podría decirse que la rehabilitación de la estación del funicular es el proyecto predilecto de Longyearbyen. Dado que el propio edificio debería ser objeto de exposición, el museo decidió contratar a un arquitecto para supervisar la reconstrucción. Excepto por algunas pequeñas reformas que se han hecho, el edificio tiene actualmente la misma apariencia que tenía el último día de trabajo y representa una parte importante de la historia de la industria minera local.

Para Dybvad Olesen, este proyecto marca el inicio de una obra que representará más obligaciones y mayores responsabilidades para el Museo de Svalbard. Sin embargo, teme que éste no tenga la capacidad necesaria para enfrentar este desafío si se lo administra como se hace actualmente. El proyecto del funicular ya constituye una carga, dados los medios con que cuenta, pero abriga la esperanza de que el Museo de Svalbard sea declarado museo nacional. «Es patente que el Museo de Svalbard constituye una necesidad. Constantemente se nos asignan nuevas tareas, además de la evaluación y el registro de objetos, material impreso y fotografías, que tanto tiempo llevan... Lo que deseo es que se dé al Museo de Svalbard la oportunidad de ampliar sus actividades y tener acceso a los conocimientos técnicos que le permitan proteger y conservar los hallazgos de las excavaciones arqueológicas.»

El entusiasmo personal sigue siendo la fuerza motriz del Museo de Svalbard. En un día típico de la temporada turística, su nuevo director puede añadir a sus ocupaciones administrativas las tareas de vender entradas, acompañar a un grupo de turistas durante las exposiciones, conducir a otros por Longyearbyen y sus alrededores, o donar la ropa apropiada como contribución personal al montaje de una nueva exposición. Para Dybvad Olesen, no hay nada más natural: «Ni siquiera cuando era pequeño encontré que los museos fueran aburridos, a pesar de que no siempre estuvieran arreglados para suscitar el deseo de aprender. Entonces como ahora, me parecía que en los museos hay un olor o una atmósfera que me atraen, y siempre hay personas amables, agradables y serviciales.» ■

Tiempos de supervivencia: los museos en los años noventa

Barry H. Rosen

Con la disminución de los fondos públicos y la demanda cada vez mayor de instalaciones y servicios, los museos de los Estados Unidos están buscando nuevas formas de financiar sus actividades. Barry H. Rosen, presidente del Public Museum Inc., nos explica cómo aborda este desafío la institución que preside.

«Las organizaciones artísticas y culturales tratan de obtener mayor apoyo privado a medida que disminuye el financiamiento público», *Public Relations Journal,* febrero de 1992.

«Los museos afectados por la disminución de fondos y el cambio de prioridades», *Washington Times,* octubre de 1991.

«Agravación de las dificultades financieras en el mundo de las artes», *Chronicle of Philanthropy,* octubre de 1991.

Durante la década actual, los museos se encuentran, según la expresión habitual, en la encrucijada, como lo indican claramente estos y otros muchos titulares que aparecen por todos los Estados Unidos. En Nueva York, el Zoológico de Central Park perdió un 58% de su financiamiento en 1991 y en todas partes se hablaba de cierre. El Museo de Brooklyn perdió cerca de un 40% de su presupuesto de funcionamiento —el dinero que gasta en mantener las luces encendidas— cuando la City, su principal benefactor, recortó drásticamente el presupuesto municipal. Muchos se preguntaron si el museo lograría seguir abierto.

En 1991, el Detroit Institute of Art, uno de los museos más grandes e importantes del país, empezó a cerrar sus puertas varios días por semana, redujo su personal en casi un 40% e instituyó el pago de la entrada por primera vez desde la gran depresión. Ahora, la mitad de las galerías del museo están cerradas al público diariamente, dado que la institución cuenta ahora con reducidos efectivos de seguridad.

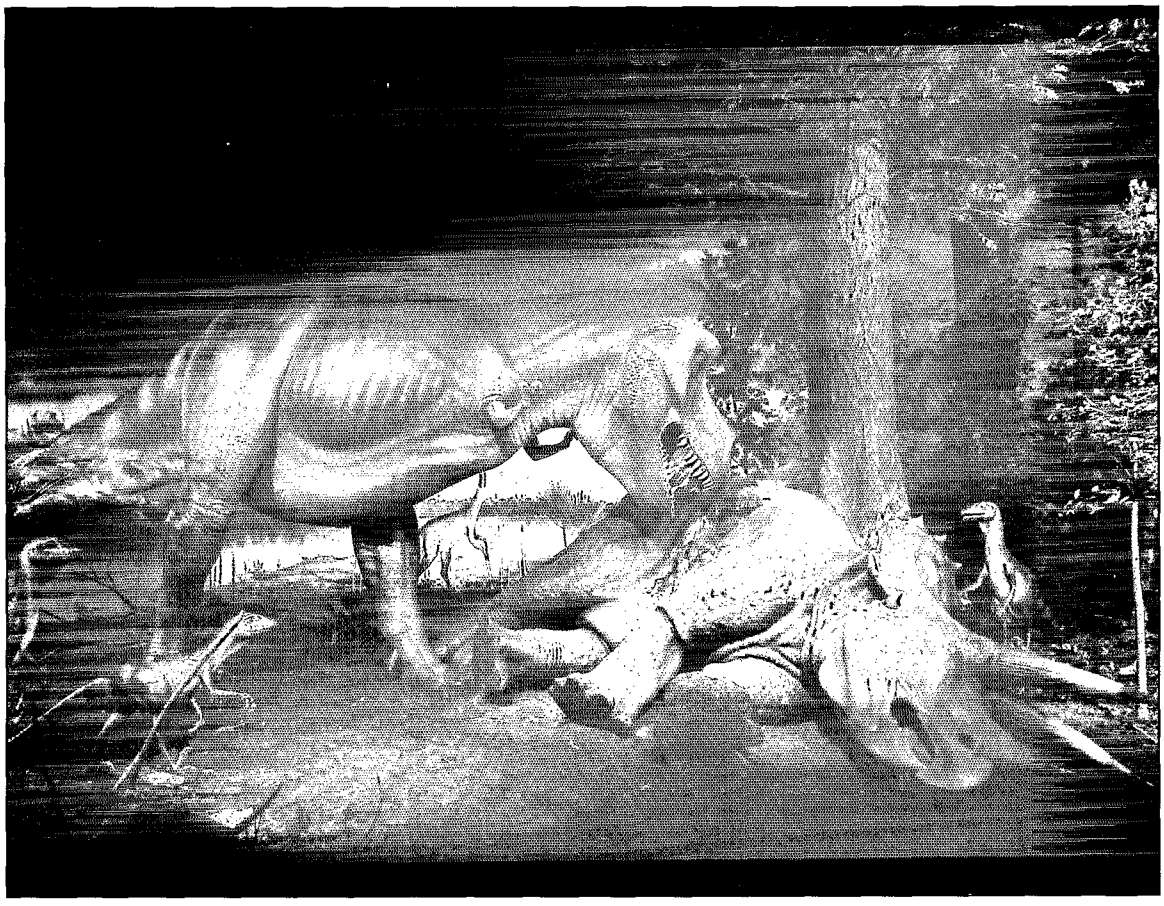
Los tiempos están cambiando radicalmente en lo político, lo económico y lo social. Pero con los problemas también hay soluciones, y aquí presentamos la historia de una solución.

Perdiendo terreno

El Milwaukee Public Museum (MPM) tiene un largo historial de participación en la profesión museística. Miembro fundador de la Asociación Americana de Museos, el MPM es conocido en todo el país por sus excelentes colecciones, investigaciones temáticas e innovadoras exposiciones. De hecho, muchos museos en todo el país y en el mundo entero reconocen el liderazgo del MPM en el diseño de exposiciones. Algunas de éstas, como «The Rain Forest» (La floresta tropical) —maravillosa combinación de educación, investigación y colecciones—, han sido premiadas y elogiadas.

Pero el museo no estaba aislado de la realidad que acechaba detrás de sus puertas y desde finales de los años ochenta comenzó a ver disminuir su presupuesto de funcionamiento. En efecto, desde 1988 se le han recortado más de 2,1 millones de dólares, con las consiguientes reducciones en programas, servicios... y personal. Era evidente que el museo no podía seguir dependiendo de una sola fuente de financiamiento. Los dólares del gobierno eran insuficientes para proseguir la tradición de excelencia del museo. A título de ejemplo: en 1982, el monto del presupuesto de funcionamiento que con cargo a la recaudación de impuestos asignaba al museo el Condado de Milwaukee, autoridad de la que depende, era de 4,3 millones de dólares. Esta asignación representaba casi el 90% del presupuesto de la institución. En 1991, sin embargo, el presupuesto de funcionamiento con cargo a los impuestos ascendía a los mismos 4,3 millones de dólares, equivalentes a un 57% de dicho presupuesto. El problema estaba perfectamente claro. Había llegado el momento de encontrar una solución.

Durante varios años, ante las sombrías perspectivas respecto de la financiación



© Milwaukee Public Museum (Estados Unidos)

Un encuentro cara a cara con dinosaurios en la exposición «El tercer planeta».

estatal, se discutió la posibilidad de distanciar al museo con respecto al Condado de Milwaukee. La estructura vigente era demasiado restrictiva y no gozaba de mucha estima entre los financiadores del sector privado. Por otra parte, la dependencia del museo con respecto a una sola entidad hacía temer posibles desastres.

En 1989, Larry Kenny, supervisor del gobierno local y uno de los más ardientes defensores del museo, introdujo disposiciones legislativas que permitieron crear un grupo de trabajo de expertos para estudiar alternativas de funcionamiento del museo. Tras una serie de reuniones públicas, entrevistas con importantes líderes de opinión y realización de encuestas, el grupo recomendó que el condado garantizara financiación de base por una cuantía de 4,3 millones de dólares y que estableciera una junta de directores que se responsabilizara de: diversificar la base de financiación; supervisar la administración y fijar la política; gestionar los asuntos fiscales.

Durante el año siguiente, en que comenzó el proceso de cambio, el personal del museo desempeñó el papel de facilitador. El personal directivo trabajó para mantener la comunicación entre los sectores público y privado, entre la Asociación de Amigos del Milwaukee Public Museum y el gobierno local, entre el personal y la dirección, y entre los grupos con intereses especiales y los dirigentes de la comunidad. Muchos sectores de la población tenían una idea poco clara respecto al museo en su conjunto y muchas personas no sabían qué era un museo.

Durante las deliberaciones se plantearon temas que no habíamos previsto que se convertirían en cuestiones esenciales, tales como la adquisición o venta de ejemplares del fondo, y el acceso del público. Y si bien el motivo que nos impulsaba a cambiar el sistema era mantener accesible el museo, es decir, mantener sus puertas abiertas, necesitábamos que nuestro público confiase en que, por nuestra propia naturaleza, nos ocupábamos de los objetos y obras que se nos había encomendado.

Desafortunadamente, a lo largo de ese proceso se había utilizado la palabra «privatización», que entrañaba connotaciones negativas. Pero la «privatización» nos habría situado en el primer sector, el sector privado de la economía, y nosotros formábamos ya parte del segundo, es decir, del sector estatal. Lo que hicimos, entonces, fue colocarnos en el lado no lucrativo de la economía, en la modalidad de asociación sector público/sector privado, que es la norma en las instituciones culturales de todo el país. No obstante, los medios de comunicación y el público utilizaron el término «privatización», por lo que seguimos tratando de corregir esa imagen.

Sin embargo, el período de sospechas en los sectores público y privado fue atenuado por el mutuo reconocimiento del proceso emprendido. Finalmente, el 12 de noviembre de 1991, la Junta de Supervisores del Condado de Milwaukee votó a favor de la creación de una corporación para administrar el museo (disposición 501(c)(3)). El 30 de marzo de 1992, David F. Schulz, funcionario ejecutivo del Condado de Milwaukee firmó oficialmente los contratos que establecían una nueva estructura de gobierno para el Milwaukee Public Museum.

Comienza el verdadero trabajo

Con esta nueva forma de gobierno, el Milwaukee Public Museum se dio a sí mismo la posibilidad de crecer, pero la nueva estructura trajo también consigo una nueva forma de funcionamiento. En muchos aspectos, era como comenzar una nueva organización desde cero, con la única diferencia de que esta nueva organización tenía 110 años de historia. Varias funciones importantes, cuya gestión pasaba hasta entonces por el gobierno local —relacionadas, por ejemplo, con el personal, las compras, las nóminas o los presupuestos—, pasaron al museo. Tras algunos pequeños tropiezos, el personal estuvo pronto listo para asumir estas nuevas operaciones.

También se designó una junta de directores que representaba a los dirigentes de las empresas y la comunidad de Milwaukee. Todos ellos estaban entusiasmados e impacientes —y eran nuevos en el museo. La junta reflejaba la diversidad étnica y cultural de Milwaukee, y cada director traía consigo un nivel diferente de conocimiento del museo y de su historia. Para situar a todos a un mismo nivel bá-

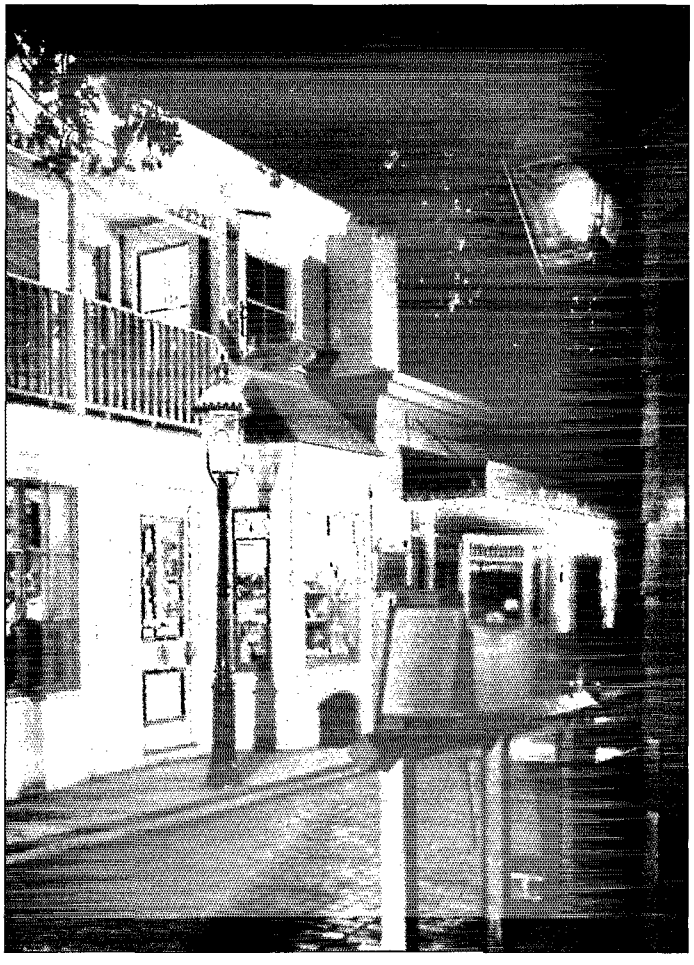


Foto: cortesía del autor

Los visitantes ingresan en «Las históricas calles del viejo Milwaukee» y regresan a los años 1890.

sico de comprensión, se organizaron sesiones de orientación personal de medio día de duración para cada miembro de la junta y se realizaron reuniones con cada una de las personas en su lugar de trabajo, lo cual brindó una oportunidad de conversar acerca de sus ideas y puntos de vista sobre la junta y el MPM. Para una junta es importante la cohesión de sus miembros, lograr que todos se sientan parte de la gran familia del museo. Tras un reciente retiro de la junta, el entusiasmo, el espíritu de equipo y el compromiso de los directores nos dieron la seguridad de que el Milwaukee Public Museum estaba en buenas manos.

El cambio de forma de gobierno nos ha dado ahora flexibilidad para buscar también otras fuentes de financiamiento. En un estudio realizado en 1991 por Darryl Hanson Associates Inc., se concluía: «Se pidió a los entrevistados que indicasen qué métodos escogerían para compensar la pérdida de financiación a cargo del gobierno local. El resultado es claro. Habría que poner en práctica una combinación de métodos de obtención de fondos a fin de compensar los recortes presupuestarios del condado.» Eso es precisamente lo que estamos haciendo.

Nuestro programa de desarrollo cobra plenitud con la realización de diversas campañas. Ahora tenemos la oportunidad de aumentar nuestra capacidad de obtener ingresos mediante proyectos tales como el futuro centro de tecnologías, que propusimos como prolongación de la exposición «Calles históricas del viejo Milwaukee» que presentará tres teatros de vanguardia en una escena callejera de los años treinta.

Ya sea para emprender un proyecto capital como el del complejo teatral, ya se trate de incrementar los ingresos, aumentar el número de nuestros miembros o ampliar la campaña de donaciones anuales, nuestro nuevo estatuto nos ofrece una diversidad mucho mayor de oportunidades para obtener fondos. Por consiguiente, ya no hay una sola fuente de financiación a la que dirigirse. En cambio, ahora podemos ocuparnos de vigorizar las fuerzas e ideas empresariales que pueden y podrán impulsar esta institución. Creemos, ciertamente, que podemos combinar los esfuerzos empresariales y la diversidad financiera sin perder de vista las tendencias y necesidades del próximo siglo, e incluso más allá. Este se convierte en un objetivo atrayente, si se piensa que la mayoría de las instituciones culturales de la nación han tenido que enfrentar graves restricciones y recortes financieros.

A pesar de todas sus ventajas, esta nueva forma de gobierno no constituye por sí misma la solución. Ni se pretende que lo sea. Tenemos que continuar buscando otros derroteros para lograr nuestros objetivos. La colaboración entre las instituciones culturales es necesaria, y preferible a la expansión o multiplicación. Tenemos que consolidar y perfeccionar las excelentes instituciones culturales que apoyamos actualmente; tenemos también que contar con dirigentes sólidos y visionarios que revigoricen nuestra profesión y nos aseguren el presente y el futuro.

En el Milwaukee Public Museum estuvimos convencidos de que éramos nosotros quienes debíamos conformar el futuro. Buscamos soluciones y las pusimos en práctica. Tenemos la esperanza de que el camino que hemos recorrido ayudará a otros a enfrentar problemas similares, en nuestro país y fuera de él. ■

Peterhof: enfrentando desafíos incesantes

Una entrevista de Museum Internacional

El Peterhof Memorial Museum localizado en los alrededores de San Petersburgo[1] *recibe más de cinco millones de visitantes cada año. Sin embargo, hace menos de cincuenta años era un lugar en ruinas y desolador, parte de un complejo de palacios y jardines de fama mundial destruidos y pillados por las tropas de Hitler. Para descubrir cómo se produjo esta transformación, Irina Pantykina, redactora de la edición rusa de* Museum Internacional, *entrevistó a Vadim Znamenov, director del museo.*

Irina Pantykina: A 30 km de San Petersburgo, en un pintoresco lugar a orillas del golfo de Finlandia, está situado el mundialmente famoso complejo palaciego de Peterhof que, con los jardines que lo circundan, constituye un monumento del arte ruso del siglo XVIII. Las obras del complejo se iniciaron en 1714, por orden de Pedro el Grande, quien deseaba crear una residencia de verano no tan lejos de la capital. Primero se construyeron los cimientos de los parques y los palacios, y luego se organizó el sistema de aprovisionamiento en agua para las fuentes. Las obras del complejo se prosiguieron bajo los sucesores de Pedro el Grande durante los siglos XVIII y XIX.

En vísperas de la Segunda Guerra Mundial, en el complejo museístico de Peterhof había diez palacios, tres parques y 188 fuentes. El 22 de junio de 1941, la Alemania de Hitler atacó a la Unión Soviética y el 23 de septiembre las tropas alemanas capturaron el área de Peterhof donde los palacios aún estaban en pie en sus parques. (Durante el período de intervención, las autoridades se las arreglaron para evacuar sólo una parte de las colecciones). Peterhof se convirtió en una zona muy militarizada, con el frente atravesando su territorio.

Las tropas soviéticas que liberaron Peterhof en enero de 1944 recibieron una terrible impresión: el Gran Palacio yacía en ruinas, muchos otros edificios habían sido reducidos a polvo, el sistema de aprovisionamiento de las fuentes había sido desmantelado y los viejos árboles cortados. Algunos de los tesoros que contenían los palacios habían sido robados y trasladados a Alemania. No obstante, artesanos y museólogos expertos lograron una hazaña casi imposible: los palacios y los parques han sido restaurados y su antiguo esplendor recuperado; el complejo museístico ha revivido. Usted, Vadim Znamenov, es quizás la persona más calificada para contarnos cómo se hizo todo esto. Tras graduarse en la Facultad de Historia de la Universidad Estatal de Leningrado (Departamento de Historia del Arte), fue usted nombrado jefe conservador del Peterhof Memorial Museum y más tarde se convirtió en su director, lo que significa que ha pasado toda su vida trabajando para reconstruir un museo destruido por la guerra.
¿Cómo afecta la guerra a los museos?
Vadim Znamenov: Personalmente, creo que no hay mayor contradicción que la que existe entre museo y guerra. El

Foto: cortesía del autor



La sala del trono, destruida durante la guerra (fragmento).

propósito de los museos es salvaguardar el patrimonio cultural e histórico de la humanidad, mientras que la guerra produce ruina y destrucción. Cuando se calculó el terrible costo de la Segunda Guerra Mundial en el proceso de Nuremberg, una de las más claras ilustraciones del vandalismo y de la total inhumanidad del nazismo fue la destrucción de los bienes culturales y de los museos. Peterhof, junto con otros conjuntos arquitectónicos próximos de Leningrado, apareció en la lista de las propiedades que habían sido destruidas. Con justo título, en mi opinión, el discurso de clausura de la acusación contenía la aseveración de que la humanidad había sido empobrecida por la destrucción de los monumentos culturales que circundaban Leningrado. Esta frase se me clavó en la mente: cuando era un niño, yo también había sido empobrecido y mi mundo espiritual disminuido. Cuando se levantó el bloqueo, regresé a Leningrado con mi madre, pues habíamos sido evacuados, y sólo vi ruinas ahí donde una vez habían estado erigidas las famosas residencias campestres. Mi conocimiento de ellas era de segunda mano, de historias, fotografías y descripciones en memorias.

I. P. Debe haber sido muy difícil en esos momentos creer que Peterhof pudiera alguna vez levantarse de sus ruinas.

V. Z. Había quienes creyeron que todo se había perdido para siempre. Muchos dijeron que sería imposible resucitar el Museo de Peterhof y cuando se discutió la cuestión de reconstruir el Gran Palacio después de la guerra, algunas personas sugirieron incluso que se construyera un club, una casa de la cultura o un restaurante en el lugar en que se encontraba el antiguo palacio. De hecho, se elaboraron planes para ejecutar sólo eso. Sin embargo, otras personas estaban convencidas de que la cultura rusa no podría sobrevivir si Pavlovsk, Tsarskoye Selo y Peterhof no se restauraban. Y estas personas se pusieron en acción. Yo siempre me he inspirado en el ejemplo de Anatoly Kuchumov, el conservador jefe del Museo del Palacio Pavlovsk, a quien considero mi profesor. Estamos en deuda con él por la existencia de lo que probablemente es el más notable museo-palacio en Rusia. Su logro —la restauración del Pavlovsk— ha sido una inspiración para todos nosotros.

I. P. Kuchumov y sus colegas realizaron algo realmente grandioso. Desde enero de 1941 hasta enero de 1944, Pavlovsk fue ocupado por los nazis. Las fuerzas de Hitler prendieron fuego al palacio cuando se retiraron, pero algunas salas del museo fueron abiertas al público en 1957 y en 1970 las 45 salas habían sido completamente restauradas. Anatoly Kuchumov es, indudablemente, uno de los más distinguidos trabajadores de museo del mundo. Pero retornemos a Peterhof. ¿Cómo se inició la restauración?

V. Z. Peterhof, por supuesto, fue reconstruido y el museo revivió gracias a los restauradores y trabajadores de museo. Pero existen algunas fotografías muy impresionantes tomadas en 1944 que muestran de qué manera los soldados que liberaron Peterhof empezaron los trabajos de restauración tan pronto como las fuerzas de ocupación habían sido expulsadas y antes de que ningún trabajador o restaurador de museo apareciese en escena. Recolectaron los fragmentos arquitectónicos, desenterraron esculturas de mármol y bronce que habían sido enterradas —y, afortunadamente, no descubiertas por los nazis—, y las volvieron a colocar en sus emplazamientos originales, rellenaron las trincheras antitanques, retiraron gran cantidad de árboles caídos y arrancaron aquéllos que habían sido dañados durante el combate y que amenazaban caerse en cualquier momento con todo su enorme

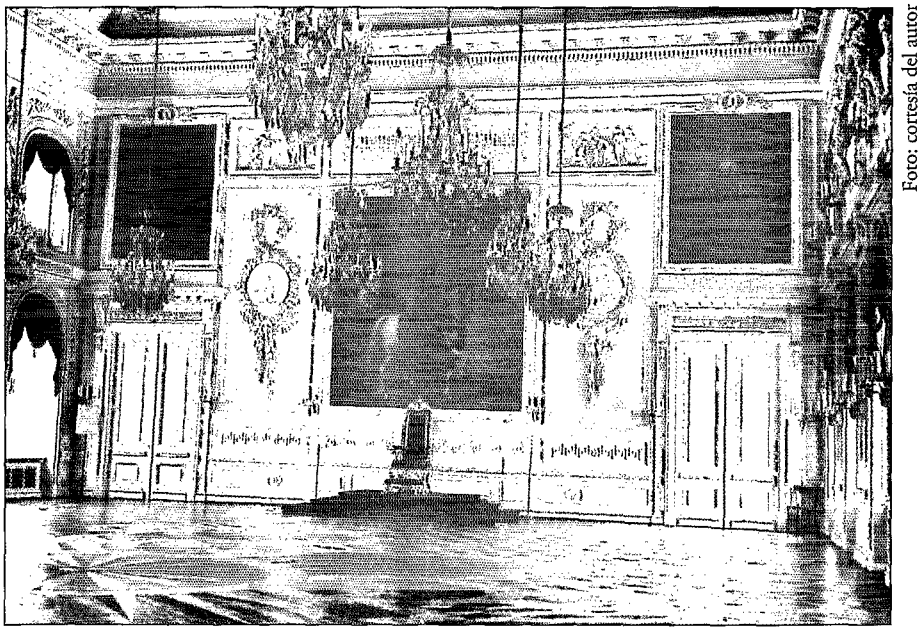


Foto: cortesía del autor

La sala del trono después de la restauración.

peso. Encontré a muchos de estos soldados cuando regresaron a Peterhof años después, con su cabello ahora encaneciendo, describiendo con orgullo lo que hicieron. No tengo tendencia alguna a idealizar a los militares, cualesquiera sea el lado en el que estén luchando. En el calor de la batalla prevalece la inhumanidad y los soldados pueden perder sus instintos humanos: aquéllos que desatan los perros de la guerra son especialmente embrutecedores y allí donde la guerra campea, los museos sufren. Pero los soldados que iniciaron la rehabilitación de Peterhof se percataron de que la guerra era un asunto temporal, mientras que la cultura era eterna y que el museo debía ser salvado. No diría que cada uno de ellos comprendió esto plenamente, pero sí sé que todos desempeñaron con entusiasmo su papel en la restauración de Peterhof.

I. P. Quizás la mayoría vio esto como una oportunidad de hacer algo creativo, constructivo, de reparar las devastaciones de la guerra, pues había tantos pueblos en ruinas en el país, tantas aldeas quemadas. Y, por supuesto, Peterhof era el orgullo de Rusia.

También vale la pena recordar que después de la liberación de Peterhof los soldados tenían la difícil y peligrosa tarea de limpiar de minas los parques, los edificios e incluso las ruinas que habían sido infestados de explosivos. Varios soldados murieron durante esta operación. Los habitantes del pueblo de Peterhof y Leningrado también ayudaron a limpiar los parques, remover pilas de escombros y a rellenar trincheras. Pero hablemos ahora a los profesionales, a los trabajadores y restauradores de museo.

V. Z. Cuando los trabajadores de museo retornaron a Peterhof, empezaron a recolectar los fragmentos arquitectónicos y lo que se había dejado de las exposiciones. Ni un solo edificio estaba intacto, y las personas que venían a las ruinas debían protegerse en tiendas temporales y zonas cercadas en las que el personal pudiera abrigarse. Permanecieron allí hasta la lle-

gada del verano y después otro año hasta el fin de la guerra, cuando el Estado asumió la responsabilidad de la restauración de Peterhof. En 1946, el grupo grande de fuentes en el parque inferior, en lo que había sido el corazón de Peterhof, había sido restaurado, y «Sansón» regresó a su lugar de origen en 1947.

I. P. Tal vez podamos extendernos un poco en este punto. No todos nuestros lectores saben que la famosa estatua de Sansón, creada por el escultor M. Kozlovsky en 1802, que simboliza el poder del Estado ruso, fue robada por los nazis.

V. Z. Trabajando a partir de obras de fotógrafos, grabadores y pintores, el escultor V. Simonov recreó el original perdido tan fielmente como era posible. El grupo de esculturas fue instalado en su lugar primigenio en 1947 y cuando la fuente funcionó nuevamente, un espléndido chorro de agua de 20 m de alto se alzó hacia el cielo. Pero primero había que llenar las trincheras antitanques, reunir las piezas dispersas y reemplazar el sistema de aprovisionamiento de agua destruido. En el siglo XVIII se habían instalado tuberías de hierro para conectar a Sansón con las lagunas situadas a 2 km de distancia.

I. P. ¿Cómo se organizó la rehabilitación de los palacios y museos?

V. Z. El Hermitage, que fue construido por Pedro I, pero completado después de su muerte en 1725, fue el primer edificio que se restauró en el complejo de Peterhof. Las tropas nazis habían instalado piezas de artillería en el segundo piso del Hermitage a fin de perturbar la navegación por el golfo de Finlandia. Las explosiones habían sacudido el edificio y destrozado parte de la pared. La pared fue reconstruida y el trabajo necesario de restauración realizado: el Hermitage estuvo en condiciones de abrir sus puertas a los visitantes en 1952. A continuación se inició el trabajo en Monplaisir, en el Gran Palacio —cuyos primeros salones fueron abiertos al público en 1954—, y en los otros palacios. El trabajo en el Cottage se completó en 1977, el palacio Marly se abrió dos años más tarde y luego el ala Ekaterina del palacio Monplaisir.

I. P. Pero no fue suficiente abrir los edificios de este célebre complejo museístico; también se necesitaban objetos que exponer. No había sido posible poner todas las cosas de Peterhof a buen recaudo, y muchos objetos se destruyeron o fueron robados. No obstante, quienquiera que haya tenido la oportunidad de visitar Peterhof hoy día ve no sólo el magnífico edificio, sino también soberbias exposiciones. ¿Cómo ocurrió este milagro?

V. Z. ¡Mis colegas y yo empleamos la mayor parte de nuestro tiempo recolectando! Durante la guerra perdimos decenas de miles de piezas de coleccionistas: algunas, quizás, fueron robadas por las fuerzas de ocupación; otras fueron destruidas cuando los palacios sufrieron ataques. Tenemos un salón —entre nosotros lo llamamos «la morgue»— que contiene todo lo que logramos salvar del sitio: vasos de cristal pulido reducidos a fragmentos, lámparas de metal trenzadas, objetos transformados en masas informes por el fuego o la explosión, porcelana rota, etc. Algunos objetos se habían conservado tan bien que se podían restaurar y retornar a sus lugares, pero decenas de miles habían desaparecido. Si quisiéramos organizar nuevamente exposiciones en los palacios y crear una pequeña reserva, tendríamos que comenzar a recolectar piezas. Una vez más, fue Anatoly Kuchumov quien nos mostró que se podían reconstituir las colecciones. Aunque partes de Peterhof todavía estaban en ruinas y los salones que habían sido restaurados todavía estaban vacíos, se disponía de Pavlovsk. Éste no sólo pertenecía a Kuchumov, no sólo a Anna Ze-

lenova (la notable directora del Museo Pavlovsk, quien tanto hizo por su rehabilitación), no sólo al personal del Museo Pavlovsk, sino a todos nosotros. Y pudimos decir con orgullo que a pesar de la guerra y la destrucción, todavía tenemos el Museo Pavlovsk, sus espléndidos salones, sus interiores, restaurados con la mayor atención posible a los detalles, y sus magníficas colecciones.

I. P. Efectivamente. Cuando trabajaba en el Comité Soviético del ICOM siempre llevábamos a nuestros colegas extranjeros que asistían a las conferencias internacionales que organizábamos en Leningrado a ver los museos en los alrededores del palacio. Me sentía orgullosa de que en Rusia tan magníficos museos hubieran renacido de sus cenizas.

V. Z. Bueno, Anatoly Kuchumov constituye en esos tiempos un ejemplo para nosotros y los jóvenes trabajadores de museo de mi generación aprendieron mucho de él. Empezamos por constituir una colección. Era muy difícil: no era solamente un asunto de dinero, nuestro conocimiento tampoco era adecuado. Cometimos errores, pero aprendimos de ellos. Al final contábamos con decenas de miles de piezas de museo reintegradas al Peterhof.

I. P. Perdone, ¿podría repetir la cifra?

V. Z. No, no se trata de un desliz de la lengua; he dicho *decenas de miles* de piezas de museos: equivalía a lo que se exhibía antes en Peterhof. Por ejemplo, faltaba un servicio de cubertería. Había sido un enorme servicio, algunas de cuyas piezas se habían vendido alguna vez. Fuimos muy afortunados al poder comprar algunas de dichas piezas del servicio y hacer que retornaran a las mesas del museo. Hubo un momento en que el Gran Palacio dispuso de 300 sillas *mahogany*. Antes de la guerra, algunas de las sillas habían sido retiradas del palacio y las que quedaron estaban en ruinas. Logramos recuperar 120 sillas originales, que ahora amueblan dos salones del Gran Palacio. De hecho, ningún conjunto de muebles era considerado como elemento estable de un salón particular del palacio del zar en Peterhof o en Tsarskoye Selo, por ejemplo. Un día, un conjunto particular de muebles podía estar en el complejo Peterhof y el siguiente, por orden del emperador, enviado a Moscú, quizás al Kremlin, donde se tenían que hacer los arreglos para una coronación. Posteriormente, podían ser enviados no a Peterhof, sino, digamos, a Gatchina. Así pues, estas cosas circulaban. Descubrimos objetos que habían estado en Peterhof en un momento y en otros palacios en otro momento. En otros casos, cuando faltaba un objeto particular, encontrábamos un sustituto adecuado. Y hay salones en el museo que han sido separados para un propósito específico. Una vez, por ejemplo, necesitamos una mesa de escribir para un estudio, pues el original había sido destruido. Logramos rescatar una muy similar, que había sido fabricada en el mismo período, la adquirimos y la instalamos en el palacio. Al final, nos encontramos nosotros mismos con una muy grande colección que nos permitió no sólo organizar exposiciones en Peterhof, sino contribuir también a otras exitosas exposiciones en diferentes países.

El trabajo de colección fue sumamente importante al considerar el palacio como un museo; el edificio podría haber sido restaurado simplemente como un monumento, pero la gente viene al Gran Palacio de Peterhof porque se trata también de un museo. De cinco a seis millones de personas visitan anualmente el museo restaurado de Peterhof; esta es una de las cifras de visitas más altas en todo el mundo.

I. P. ¿Es esto algo necesariamente bueno? Una cifra semejante de visitas no respon-

de ni al interés del monumento ni de los objetos que se exponen. Usted no puede mantener la temperatura y la humedad en el nivel adecuado o asegurar que los objetos no se dañen.

V. Z. Una asistencia tan alta, por supuesto, tiene sus aspectos positivos y negativos. Pero este no es el momento de tratar en detalle este tema específico. Sólo desearía decir que la popularidad del Museo de Peterhof nos hace sentir que nuestros esfuerzos no han sido vanos. Cuando muera, seré reconfortado por la idea de que dejo algo atrás.

I. P. Para centrarnos ahora más en su contribución personal, yo sé que usted ayudó a completar el trabajo de reconstitución de las exposiciones del Gran Palacio, Monplaisir y el Hermitage, que se había iniciado antes de su llegada. Y que usted y sus colegas fueron responsables, desde el comienzo hasta el fin, de la presentación de las exposiciones en el Cottage, Marly, el ala Ekaterina de Monplaisir y el palacio de Pedro I en Strelna —sin hablar de docenas de otras exposiciones en Peterhof—, y que también organizó el Museo de la Familia Benois. En gran medida, su trabajo ha sido, a su modo, una lucha contra la guerra, ¿no es cierto?

V. Z. Sí, pero aunque mucho se ha hecho, todavía queda mucho por hacer. Las secuelas de la guerra son aún muy visibles y parece que nunca veremos su fin. Peterhof es demasiado grande, hay demasiados monumentos en sus tierras —docenas de edificios, muebles rústicos, fuentes. Probablemente se necesitarán décadas de dura y cuidadosa labor para reparar sólo lo peor de los daños. Aún se requiere efectuar mucho trabajo de restauración y los edificios que fueron restaurados tras la guerra necesitan nuevamente atención. Constantemente confrontamos nuevos problemas. Por ejemplo, ahora estamos iniciando la Cascada del León de granito con sus enormes columnas, pero las canteras de granito ya no existen, lo que implica que tenemos que encontrar granito que por lo menos sea similar. Constantemente tenemos que enfrentar esos desafíos. Y todo esto a causa de la guerra. En mi opinión, los museos constituyen la piedra angular del patrimonio cultural de la humanidad. La destrucción de los museos por la guerra desgarra el tejido social de la sociedad. Por eso los trabajadores del museo se encuentran entre quienes manifiestan contra la guerra. Podríamos narrarle muchos actos de coraje de trabajadores del museo que sacrificaron sus vidas para salvar tesoros museísticos durante la Segunda Guerra Mundial, tanto en la Unión Soviética como en Alemania.

I. P. Usted y sus colegas han obrado y siguen realizando milagros en Peterhof. Pero, que yo sepa, mucha gente, especialmente los miembros de la joven generación, no quieren oír nada sobre la guerra. Me parece que en Peterhof y en otros palacios de los alrededores de San Petersburgo, valdría la pena contarles más a los visitantes acerca de los daños que sufrieron los museos a causa de la guerra y sobre lo que se ha hecho para restaurarlos. Si la gente empieza a pensar sobre esto más frecuentemente, quizás no habrá necesidad de hacer que los museos renazcan de sus ruinas en el futuro[2]. ■

1. La ciudad fundada por Pedro el Grande se denominó San Petersburgo desde 1703 hasta 1914, Petrogrado desde 1914 hasta 1924 y Leningrado desde 1924 hasta 1991. Volvió a asumir su nombre histórico de San Petersburgo en 1991.
2. Véase B. B. Piotrovsky. La destrucción y restauración de los palacios-museos de Leningrado. *Museum*, n.° 147 (vol. XXXVII, n.° 4, 1985), págs. 169-175.

Apetito de historia

Nancy Frazier

En el n.º 174 de Museum, *Kenneth Hudson elogiaba los esfuerzos de los muchos museos de «un padre único», en los que «la gracia y el encanto cuenta mucho, y el reglamento prácticamente nada». El Archivo y Museo de Arte Culinario Johnson y Wales de Providence (Rhode Island) es uno de esos museos, producto de la pasión personal de un célebre cocinero. Nancy Frazier, editora del boletín bimensual* Museum Insights *y autora de varias guías de museos estadounidenses, describe aquí este museo.*

Louis Szathmary le dijo una vez a un periodista: «Soy húngaro de nacimiento, estadounidense por elección y de Chicago por la gracia de Dios». Pero esta telegráfica biografía no dice nada de su predisposición genética para convertirse en un coleccionista apasionado y oculta el hecho de que los objetos de su predilección ahora forman parte de lo que ha llegado a ser uno de los más importantes museos de arte culinario del mundo, instalado en la Universidad Johnson y Wales de Providence, Rhode Island.

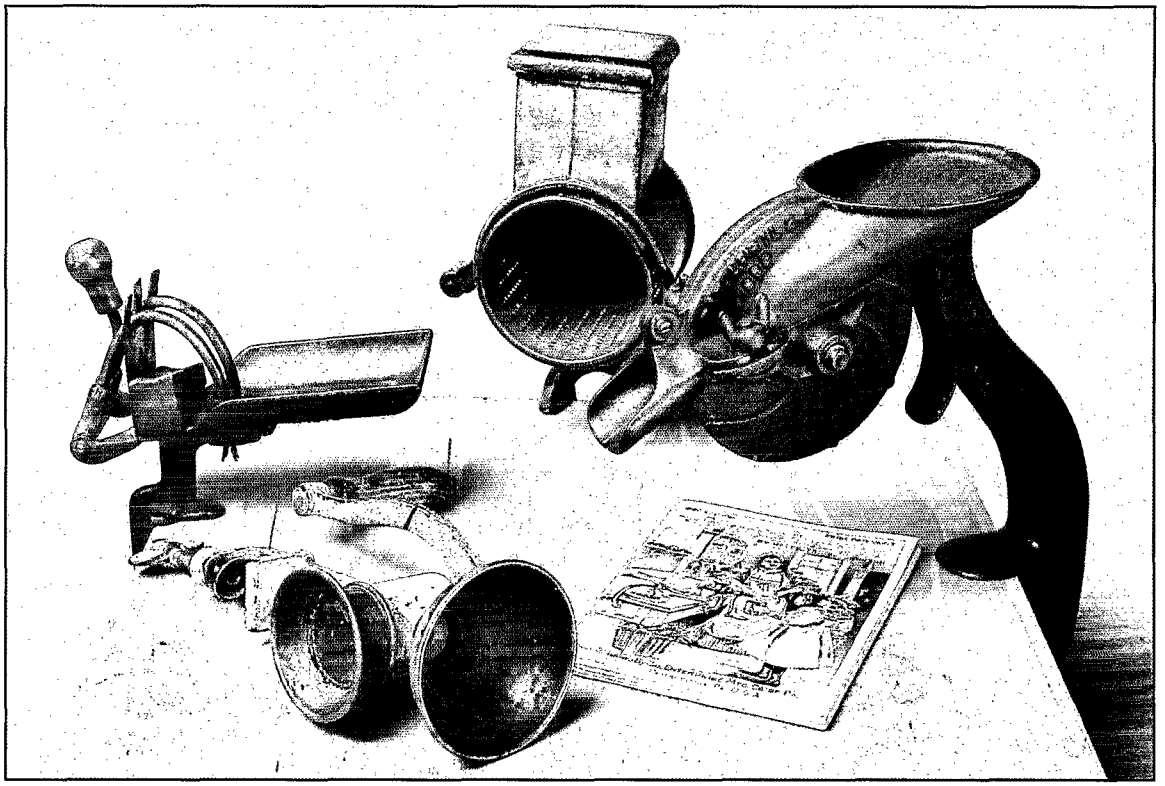
Szathmary me explicó: «Coleccionar era una enfermedad que teníamos todos en la familia. Cuando fui por primera vez a Maggs Brothers (librería de ediciones antiguas) en Berkely Square (Londres), me dijeron: "Ah, sí: nosotros conocimos a su padre, a su abuelo y a su bisabuelo".» Yo me había reunido hacía poco con Szathmary para almorzar juntos en Springfield (Massachusetts). Iba de regreso a Chicago, tras pronunciar un discurso en el Darmouth College, donde se había organizado una exposición especial —«Los bellos libros de Hungría, 1473-1992»— con libros de su biblioteca personal.

Durante el almuerzo, el jefe del restaurante vino a nuestra mesa con una copia bastante usada de *The chef's secret cook book*. «¿No es éste *usted?*», preguntó, mostrando el rostro radiante que aparecía en la portada del libro, el mismo rostro con bigote de guías y todo lo demás, que él tenía ante sí, sólo que con unos veinte años menos y sin la gorra de cocinero. «Es un gran honor tenerlo a usted aquí — dijo el entusiasmado restaurador. Aquí vienen artistas, escritores y gente de teatro, pero rara vez una persona que haya llegado tan lejos como usted.»

Al hombre célebre que se halla ante él todo el mundo lo conoce como el Chef Louis. La fama que tiene en toda la industria alimentaria y entre el público se debe no sólo a su libro de cocina y a su biblioteca, sino también a que es dueño y jefe de cocina del restaurante Bakery de Chicago, que él mismo fundó en 1962.

Louis Szathmary nació en Budapest en 1919 y obtuvo el grado de doctor en psicología en la Universidad de Budapest. Un día de 1951, viajando por los Estados Unidos, se le ocurrió abrir un restaurante. Inició, su carrera estadounidense lavando platos y cocinando de manera modesta. Su historial profesional comienza con los cuatro años en que trabajó como cocinero jefe para una congregación jesuita de Norwalk (Connecticut). Desempeñó luego otros cuantos puestos, a medida que iba ascendiendo en la escala de la experiencia y el éxito. El personal de Bakery llegó a incluir hasta 60 empleados y Szathmary terminó por comprar el edificio en que en un principio alquilaba un local. Mientras el restaurante se iba ampliando a los pisos inferiores, su colección iba llenando las habitaciones de arriba hasta que, en 1989, a los 70 años de edad, Louis Szathmary decidió cerrar el restaurante y «colgar el mondador de patatas». Bueno, no es que lo haya colgado, sino que lo regaló, junto con sus demás tesoros.

Hoy día, la biblioteca de Szathmary se la reparten cuatro instituciones estadounidenses: la Universidad de Indiana tiene unos 10.000 volúmenes de literatura húngara; la Universidad de Chicago se ha quedado con 12.000 libros de consulta de su colección húngara; 20.000 libros de cocina y otros libros acerca de la alimentación se hallan en la Universidad de Iowa, que emprendió la publicación de la serie «The Iowa Szathmary culinary arts» (cuyo primer volumen, publicado a comienzos de 1992, fue un manuscrito inédito hasta entonces de Nelson Algren, autor de *El hombre del brazo de oro*. El libro



© Stephen Spencer

En el sentido de las manecillas del reloj, comenzando por arriba: molinillo alemán para nueces, siglo XIX; despepitadora de cerezas, Estados Unidos, 1880; molinillo vienés de semillas de amapola, hacia 1920; doble despepitadora de cerezas, Estados Unidos, hacia 1910.

titulado *America eats* (América come), lo escribió en un principio Algren, a finales de los años treinta, para el Proyecto de Escritores de Illinois (una rama de la Administración de Proyectos de Obras).

Pero la parte principal de la colección de Louis Szathmary, que con el tiempo se fue diversificando con obras de arte, objetos efímeros y diversos artefactos culinarios, forma el núcleo del Archivo y Museo de Arte Culinario de Providence. En la colección figuran más de 8.000 libros y manuscritos sobre temas relacionados con la alimentación, además de lo que enumeramos a continuación.

Unos 10.000 folletos. Estos folletos llegaban con aparatos y productos, desde estufas hasta cereales, y en ellos se dan instrucciones y a veces recetas. Mi folleto favorito es uno de 1916 sobre el «America's most famous dessert» (El postre más famoso de América): Jell-O. La novia y su madrina, que figuran en la portada, son la última palabra de la elegancia en cuestión de encajes. La Genesee Pure Food Company de Le Roy (Nueva York), que fabricaba el Jell-O, también vendía helado en polvo. «Alejandro el Magno podía saborear una sustancia helada no completamente distinta de nuestros hielos y sorbetes de hoy, pero nunca llegó a conocer la delicia de comer helado. Ni siquiera nuestras propias abuelas llegaron a conocer *esa* delicia», dice el texto publicitario incluido en el folleto. Los colores de la foto a doble página están tomados de un arco iris de sorbetes.

Unas 6.000 tarjetas comerciales, a todo color, generalmente con imágenes del tamaño de una baraja en las que se puede ver, por ejemplo, a un niño robusto y alegre haciendo propaganda de una levadura química.

Decenas de miles de ilustraciones. Una de las más divertidas es un grabado de 1864 con una escena en el restaurante de una estación de ferrocarril donde varios clientes acaudalados aparecen en primer plano comiendo satisfechos, mientras otros viajeros menos afortunados observan tristemente en el fondo. Esta imagen sirve para ilustrar el origen de la palabra inglesa *tip* («propina» que significa: *to improve promptness* [para aumentar la rapidez]). En esa época, antes de la comida se daba una propina y, cuanto mayor era ésta, tanto más rápido era el servicio.

Unas 22.000 postales de todo el mundo, documentos históricos, menús, recetas, revistas, etc.



© Stephen Spencer

Ampliación del uniforme de un jefe de cocina turco del siglo XVI.

Cultura popular

«Después de acumular una colección de unos 10.000 libros de cocina, comencé a coleccionar revistas. Observé que cada revista familiar del siglo XIX tenía entre 16 y 32 páginas de respuestas a preguntas de los lectores», dice Louis Szathmary. «Los lectores solían pedir recetas. Me di cuenta de que esas recetas eran lo que la gente realmente preparaba en casa. No podemos encontrarlo todo en los libros de cocina. Una suscriptora escribía: "¿Podrían decirme cómo se cocina el conejo? Mi marido trajo seis conejos a casa". O bien se trataba de un par de faisanes.» Estas viejas revistas también revelaban otras cosas: «Ojeándolas, fue un gran descubrimiento para mí ver cómo eran realmente las cocinas en aquella época.»

El interés de Szathmary por la cultura popular orientaba su búsqueda de coleccionista. De ahí que acudiera a subastas, tiendas de cosas viejas y ventas de caridad, así como a tiendas de antigüedades: «Echando cuentas, descubrimos que en más de 30 años había trabajado con unos mil negociantes.» La variedad de los objetos que se exponen en el museo de la Universidad de Johnson y Wales refleja ese eclecticismo. Por ejemplo, hay un pincel de plumas de ganso para untar de mantequilla el *apple strudel* (pastel de manzana); una colección de molinillos para moler cualquier cosa, desde carne hasta semillas de amapola; centenares de espumaderas y una colección de tostadores de pan en los que se refleja el diseño propio de cada época. Una clave para reconstruir la historia de la etiqueta exigida en las cenas nos la dan una serie de tenedores, empezando por los de una sola punta. Pueden verse despepitadoras de manzanas y cerezas. También se exhibe una despepitadora-rebanadora de aceitunas fabricada en Italia en los años cincuenta y sesenta que se inventó especialmente para los aficionados al Martini.

Los enseres de cocina y parte del mobiliario del restaurante Bakery les dan a los antiguos clientes una impresión de amable familiaridad. Pero lo que resulta más impresionante es volver a ver el mostrador europeo del fondo, bello y macizo, de madera oscura laqueada. Hecho en el estilo *Art déco* justo antes del comienzo de la Prohibición (1920) y nunca utilizado, era exactamente lo que el jefe Louis estaba buscando cuando abrió el restaurante. Le dijeron que se lo podía llevar, si era capaz de transportarlo. No fue tarea fácil. Trasladado de nuevo al recinto de la universidad, en él puede verse ahora una jarra de vino de la época de la guerra civil en su cestillo de mimbre, junto con otras botellas históricas de whisky y vino. En cuanto a las épocas que abarcan los objetos del museo, los más antiguos son unos cuchillos de bronce de 3000 a. de C. y varias cucharas egipcias, romanas y orientales de más de mil años.

Los objetos más excepcionales de esta extraordinaria colección son autógrafos de presidentes estadounidenses estampados en objetos relacionados con la comida. Una lista de vajilla de mesa heredada por George Washington está escrita de su puño y letra. También podemos ver la copia de un anuncio publicado por Washington en un periódico con el texto siguiente: «Se necesita cocinero para el presidente de los Estados Unidos. Inútil responder si no se domina completamente el oficio y si no se pueden presentar testimonios irrefutables de sobriedad, honradez y consagración a las tareas del puesto.» Se presenta una carta de Abraham Lincoln y una invitación en relieve a una cena presidencial íntima en la Casa Blanca escrita por Mary Tood Lincoln. Se exponen también cuentas pagadas por los presidentes y una nota del presidente

Ulises S. Grant escrita a su esposa en la que le pedía dos botellas de champaña que debía enviar a su despacho, justo antes de pronunciar su discurso sobre el estado de la Unión.

Comida y política

La colección de Johnson y Wales está constituida nada menos que por 63.800 objetos. Actualmente se encuentran expuestos en un inmenso almacén de 15.000 pies cuadrados. Aunque el espacio está climatizado y los objetos de papel se hallan protegidos por cubiertas no ácidas, el almacén dista de ser el lugar ideal. En algún momento habrá que pensar en un edificio para el museo, con clima controlado y especialmente diseñado para albergar la colección. Por ahora, sólo hay una empleada asalariada, Barbara Kuck, quien fue ayudante de Szathmary en el restaurante. Un grupo de alumnos la ayuda en las exposiciones. Escriben las etiquetas y guían a los visitantes. Aunque en realidad es un museo en fase de creación, resulta interesante por su presentación directa y fascinante, por los descubrimientos que el visitante efectúa.

A mí personalmente me fascinó la interesantísima visión de la política que podía darnos el conocimiento del papel que desempeña la alimentación. Así lo puso de relieve Louis Szathmary al describir una de sus joyas, un documento oficial del siglo XV en el que el rey Matías el Justo de Hungría (1458-1490) elevó a la población de toda una localidad a la nobleza, liberándola así de la obligación de pagar impuestos. ¿Cuál fue la razón de tal acto? Dos de los cocineros personales de la madre del soberano, muy satisfecha de sus servicios, eran del referido pueblo.

La preparación de la comida y los hábitos alimentarios de una comunidad en un momento dado son claves muy valiosas para comprender la cultura popular. A este respecto, Szathmary afirma: «Hay algo que quisiera decir: ésta es la última ocasión para que la gente pueda comenzar a coleccionar febrilmente utensilios de la cocina étnica de su país y artefactos tales como las cortadoras Perogi o los cedazos. La gente debería fotografiar a la abuela en la cocina, con sus ollas y sus sartenes. Si todavía hacen la matanza del cerdo, debieran tomar una fotografía del animal en el momento de darle muerte y, en general, guardar recuerdos de las costumbres culinarias: qué clases de hierbas se usan, qué hacen con el pescado, cómo preparan el cordero, etc.». Tal es el mensaje que Louis Szathmary desearía transmitir al mundo. Porque para él no cabe duda de que la única constante de la vida es el cambio y que el único factor invariable es que habrá más cambios.

Ciertamente, su propia vida ha cambiado. Tras 27 años de trabajo ha dejado de cocinar en el Bakery. Sin embargo, Szathmary viaja de Chicago a Providence casi todos los meses para trabajar con estudiantes y llevar el control de las cosas del museo. ¿Sigue coleccionando? «A veces», dice con el tono de alguien a quien hubieran sorprendido quebrantando una promesa, «si encuentro algo... *irresistible*».

O excepcional. Antes de marcharse del restaurante de Springfield, el dueño le regaló dos recuerdos: una jarra de cerveza de vidrio en miniatura y un menú, que en un futuro próximo pasarán a formar parte del Archivo y Museo de Arte Culinario de Providence.

La dirección del Archivo y Museo de Arte Culinario Johnson y Wales es: 315 Harborside Boulevard, Providence, RI 02905, tel.: (1)(401) 455 28 05. Dado que no hay horario oficial de visitas, se ruega a los visitantes que llamen antes para concertar su visita. ■

Aquarius, el museo del agua

Gerd Müller

Transformar un depósito de agua en un depósito de conocimientos fue la audaz apuesta que se hizo a sí misma la comunidad de Mülheim del Ruhr (Alemania). La empresa municipal de abastecimiento de agua tomó la iniciativa de crear una institución que hoy en día se ha convertido en un centro de conocimientos y aprendizaje acerca del agua y la protección del ambiente.
El autor fue presidente de la Junta de Directores de la Rheinisch-Westfälische Wasserwerksgesellschaft (RWW) (Empresa de Abastecimiento de Agua de Renania-Westfalia) de 1978 a 1987, pasando a ser su director en enero de 1988. También tiene a su cargo la administración del Instituto de Química del Agua e Ingeniería del Agua de Renania-Westfalia en la Universidad de Duisburg.

El agua es vital para la vida. En el mundo desarrollado el agua se utiliza —o más bien se desperdicia— como algo normal, sin darse cuenta, sin pensar. El Museo del Agua Aquarius pretende hacernos conscientes del significado que tiene, y que siempre tendrá, el agua para la humanidad, así como atraer la atención del público hacia la absoluta necesidad de conservarla.

A medida que los visitantes prosiguen su recorrido descendente desde la cima de la torre de conversión de agua, siguen el curso del agua desde su fuente hasta la desembocadura del río, de la molécula hasta el océano. No sólo se exploran los aspectos científicos y ecológicos del agua, sino también su significación social, mítica y estética. El agua se presenta como una experiencia, como una fuente de vida y de enfermedad, como un elemento de trabajo, ocio, leyenda y, lo que no es menos importante, como un desafío ecológico.

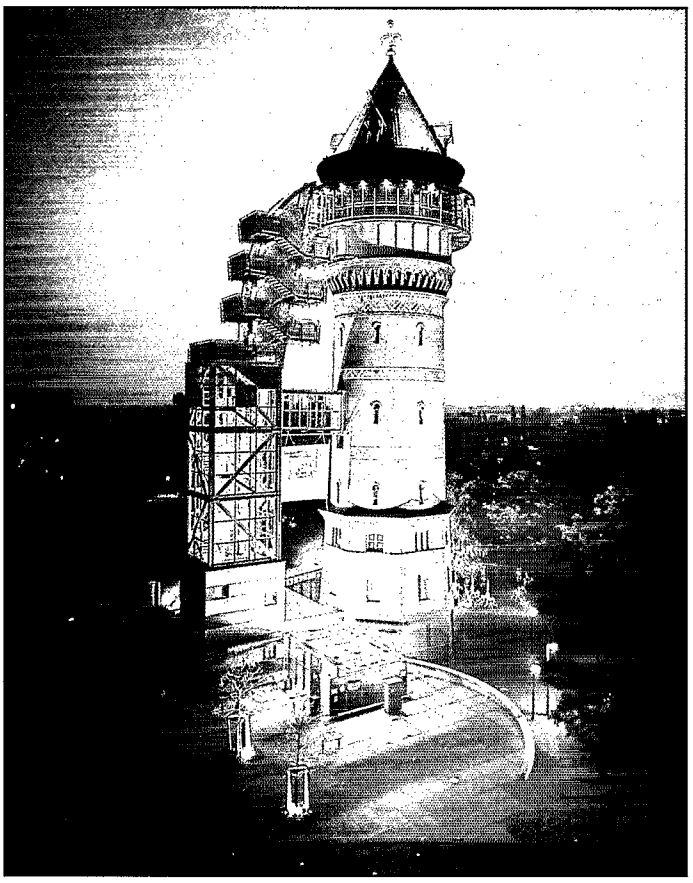
En un espacio llamado «Aquasfera», el visitante encuentra todas las impresiones sensoriales que el agua ofrece. La simulación de experimentos científicos muestra cuán fascinante es el elemento H_2O para los químicos y físicos. En la siguiente sección, se exploran las aguas subterráneas, los géiseres y los ríos subterráneos y, con ellos, los microorganismos descubiertos recientemente que viven en los depósitos subterráneos. La noción de «manantial» probó ser precisamente el tema indicado para seguir la pista al agua en el mundo de los mitos, las sagas, los cuentos de hadas y el arte. El arroyo, presentado en su estado natural, aunque limitado por la mano del hombre, es el primer indicador del aspecto ecológico de este museo. Como contraste adecuado se presentan escenas de baño en varias épocas y civilizaciones para mostrar el agua como fuente de diversión y solaz. El pozo —que desde hace mucho tiempo ya no tiene nada que ver con el abastecimiento diario de agua en los países industrializados— es evocado no sólo como lugar de encuentro, verdadera fuente de comunicación y elemento central de la comunidad, sino también como símbolo de riqueza y poderío en su forma y en su estructura ornamental.

El agua sólo comenzó a utilizarse en una gran variedad de formas con el advenimiento de la industrialización. Se construyeron canales como rutas comerciales; el agua se convirtió en una fuente de energía, un medio de producción y un elemento esencial para los nuevos y densamente poblados centros industriales. Esta sección del museo muestra cómo se construían las presas y los canales, y cómo se creó el sistema de abastecimiento de agua potable en la Europa del siglo XIX. Presenta también la tecnología «computarizada» contemporánea que se utiliza para el diseño de las presas, así como un sistema de abastecimiento de agua potable simulado con el modelo de una sala de control de abastecimiento de agua. Para mostrar el problema de las aguas usadas y contaminadas, se conduce al visitante a través de una réplica de tubo de alcantarilla hasta una planta de tratamiento de aguas negras. Un juego acerca de los riesgos que pueden amenazar a un ecosistema armonioso y contaminar así el agua salubre pone punto final a la visita del museo.

¿Por qué un museo del agua?

El organismo que administra el museo, la Empresa de Abastecimiento de Agua de Renania-Westfalia (RWW) en Mülheim del Ruhr, abastece aproximadamente a un millón de habitantes, al comercio y la industria locales de la zona occidental del Ruhr —una de las regiones más densa-

Foto: cortesía del autor



La belleza del antiguo monumento histórico llega a su máximo al atardecer, gracias a la iluminación externa.

mente pobladas e industrializadas del mundo—, así como a la zona principalmente agrícola del norte hasta la frontera con los Países Bajos. La empresa se creó hace más de 80 años y tiene un sólido compromiso con la región y sus habitantes, lo que justifica la creación de una institución cultural como el museo.

El Museo del Agua Aquarius se construyó en un depósito de agua de más de cien años. La forma en que la estructura y la arquitectura de esta vieja torre-depósito se convirtieron en museo es en sí misma un acontecimiento en lo que al desarrollo urbano se refiere. Para la RWW, el museo forma parte de un esfuerzo global para atraer la atención del público sobre la absoluta necesidad de conservar el agua.

La torre de agua, que solía almacenar 500 m^3 de agua a una altura de casi 50 m, dejó de ser necesaria hacia mediados de los años ochenta. Al mismo tiempo, se formulaban propuestas para que la torre fuera declarada monumento industrial, y la RWW jugaba con la idea de organizar una exposición, porque percibía la falta de información del público sobre cuestiones relacionadas con el agua.

Transformar la torre-depósito en un museo probó ser un enorme desafío. El edificio, si bien podía brindar una atmósfera apropiada, no era precisamente la estructura ideal para un museo. Su creación es el resultado de cuatro años de estrecha cooperación entre la RWW, arquitectos, especialistas en exposiciones, educadores de museo, autores y especialistas en medios de comunicación de masa.

Transformar la torre de agua

El tamaño y la estructura de la torre dictaron que el museo se dispusiera verticalmente. Las normas de construcción exigían que se erigiera una segunda torre junto a la torre de agua para que hubiera una segunda salida de emergencia y se facilitara también el futuro desarrollo del museo. Si bien las diversas partes de la exposición dispuesta verticalmente estaban interconectadas mediante ascensores, se tuvieron que colocar escaleras como vías de evacuación en caso de emergencia. Los visitantes se trasladan hoy por dos ascensores hasta el antiguo tanque de almacenamiento de agua —en la parte baja del cual todavía hay agua para recordar el propósito original de la torre—, y pasan de este nivel a una plataforma de observación que rodea la torre a una altura de 37 metros. Desde allí, los visitantes descienden al nivel más bajo, el de salida, por escaleras y seminiveles dedicados cada uno a un tema específico de exposición.

La disposición vertical del museo no era el único problema. El diámetro relativamente reducido de la torre de agua no permitió contar en su interior con el tipo de espacio convencionalmente aceptado para realizar una exposición, por lo que se

requería encontrar una solución original y creativa. Además, todas las personas involucradas en el proyecto estaban de acuerdo en que el monumento industrial de la torre de agua debería albergar la exposición en forma tan natural como fuera posible. Por lo tanto, se evitaron sistemáticamente las formas de tipo teatral y pseudonatural de exponer los temas.

Gracias a la tecnología de los medios de comunicación, se puede abordar la gran diversidad de temas dentro del espacio limitado disponible. Computadoras y lectores de videodiscos presentan el contenido en pantallas, estimulando a los visitantes para que participen activamente utilizando pantallas táctiles y palancas de juego. Aparte de los sonidos y las imágenes que produce, la tecnología de la comunicación es en sí misma fea. Sin embargo, el Museo del Agua Aquarius no trata de ocultarla. Por el contrario, las alegorías (interpretaciones artísticas hechas por un escultor) de los temas de cada sección forman, junto con las unidades de información, un entorno coherente.

Los visitantes del museo no son vigilados ni acompañados por los habituales auxiliares de los museos. Los billetes de entrada son tarjetas digitalizadas como las que se usan en la vida cotidiana, sin las cuales no pueden hacer funcionar las diferentes estaciones de información. Al mismo tiempo, con esas tarjetas pueden acumular puntos para participar en una prueba de preguntas jugando con las unidades de información. La evaluación final de los puntos obtenidos es un incentivo adicional para observar con suma atención lo que el museo ofrece.

Crear un «depósito» de conocimientos

La estrechez del museo obliga a que sólo 100 visitantes puedan entrar como máximo al mismo tiempo. Sin embargo, hasta ahora se han podido contar hasta 500 visitantes diarios. Hay que tener en cuenta que el museo está situado en los suburbios de una ciudad de tamaño mediano y no en el centro de una metrópoli. En las horas de mayor afluencia, se forman colas a la entrada de la torre, y los visitantes esperan pacientemente hasta una hora, y a veces mucho más, para poder entrar en el museo.

En particular durante el semestre escolar, la mayoría de los visitantes son alumnos de todas las edades. Los temores de que sólo la gente más joven, familiarizada con la moderna tecnología de los medios de comunicación, acudiera a la exposición han resultado infundados, pues el museo atrae a visitantes de todas las edades. El personal del museo se concentra en tareas de explicación y supervisión, lo que permite que su número sea reducido. En las horas de mayor afluencia durante los fines de semana, el Museo del Agua Aquarius emplea simultáneamente a cinco personas como máximo.

El museo organiza también diversas actividades sobre el tema del agua. La exposición de arte de un diseñador gráfico halla perfectamente su lugar aquí, como también las conferencias relacionadas con la conservación del agua, la instalación de una biblioteca bien provista y la preparación de semanas de proyectos especiales para escolares.

Los costos de remodelación de la vieja torre de agua y su conversión en museo no se justificaban, ni siquiera para una gran empresa de abastecimiento de agua como la RWW, por lo que se buscó el apoyo financiero del *Land* de Renania de Norte-Westfalia. Existe un interés creciente en la preservación de monumentos de los comienzos de la era industrial, muchos de los cuales han ido desapareciendo gradualmente durante los últimos 20 años debido a la reestructuración de toda la zona del Ruhr. La torre de agua es característica del nuevo rostro de esta conurbación que durante casi cien años fue tipificada por la industria pesada y la minería. La transformación de un depósito de agua en centro de conocimientos refleja la nueva autoconciencia local y proyecta una imagen positiva de la región como centro de comercio, intercambio y cultura, así como de progreso técnico orientado ecológicamente.

Independientemente del considerable apoyo financiero aportado por el *Land* de Renania de Norte-Westfalia para crear este museo, la Empresa de Abastecimiento de Agua de Renania-Westfalia (RWW), como encargada del funcionamiento del Museo del Agua, contrajo una fuerte hipoteca. Esperamos que el edificio conozca un período de vida suficientemente largo y, habida cuenta de los ecos que nos llegan de allende las fronteras de Alemania, prevemos la llegada de unos 30.000 visitantes al año. Unas exposiciones complementarias y muchas otras actividades contribuirán a realzar el contenido único del museo. Si logra comunicar su vital mensaje, mucho se habrá alcanzado. ■

Libros en el estante

Museums and the shaping of knowledge, Eilean Hooper-Greenhill, Routledge, Londres, 1992.
The past in contemporary society: then, now, Peter J. Fowler, Routledge, Londres, 1992.
Heritage and tourism in «The global village», Priscilla Boniface y Peter J. Fowler, Routledge, Londres, 1993.

No hace mucho que los especialistas en ciencias sociales comenzaron a tomar en cuenta la conservación del patrimonio —quienes se encargan de ella, sus ideologías e instituciones— como un sistema de manifestaciones culturales que puede ser objeto de teorización y análisis. Una obra pionera en este sentido fue *La politique du patrimoine* de Marc Guillaume[1]. Uno de los puntos fuertes de este ensayo, que estudia el tema de la conservación y la presentación del patrimonio en Francia, era mostrar cómo la noción de patrimonio público y nacional, una vez cristalizada en el período de la Monarquía de Julio (1830-1848), se convirtió en instrumento ideológico del Estado francés. La idea de que las representaciones de la memoria colectiva pueden monopolizarse de esta manera mediante la asignación de funciones «políticas» y educativas concretas a ciertos museos y monumentos volvió a explorarse unos años después en un libro fascinante titulado *The great museum* y subtitulado *«The representation of history»*[2]. El politólogo australiano Donald Horne ponía al descubierto en este libro la retórica calculada de los monumentos europeos cuando se los hace hablar en nombre de la historia nacional y, especialmente, en beneficio de los devotos del «culto» moderno del turismo. En 1985, el estudioso norteamericano David Lowenthal escribió, con elementos tomados de diversas disciplinas, un estudio notable (412 páginas de texto, 57 de bibliografía) titulado *The past is a foreign country*. En él explora los complejos procesos mediante los cuales la sociedad occidental ha dado forma al pasado conocido a lo largo de su historia y cómo, desde el Renacimiento, ese pasado se ha vuelto cada vez más ajeno al presente, aunque se lo manipule para servir a intereses actuales.

En años más recientes, otros historiadores, antropólogos, sociólogos y críticos culturales, intrigados por la moda del patrimonio, han escrito algunas obras sobre el tema. Lo sorprendente es que no hayan sido más numerosos y que el interés que manifiestan no se haya despertado más temprano, porque a comienzos del decenio de 1960, las fuerzas existentes en los países industrializados —que ahora se expanden por doquier—, que habían sacralizado el patrimonio y al mismo tiempo lo habían subordinado a los principales intereses económicos, ya estaban en juego.

Aún más desconcertante es la ausencia relativa de un cuestionamiento ontológico fundamental por parte de los numerosos especialistas en ciencias sociales y disciplinas afines que trabajan en los museos y en los departamentos de conservación de monumentos. Es como si su cultura empresarial les impidiera emplear los instrumentos esenciales de sus respectivas disciplinas. Han reflexionado poco sobre el porqué de lo que hacen, en medio de una abundancia de publicaciones relativas al «cómo» lo hacen.

Sin embargo, las cosas deben estar cambiando algo, porque en una nueva serie creada por la editorial Routledge, denominada *The heritage: care, preservation, management* (El patrimonio: custodia, conservación y administración), cuatro de los once títulos publicados hasta ahora constituyen las obras de reflexión más profundas que habríamos podido desear en la materia[3]. Aquí se analizan tres de esas cuatro obras.

Eilean Hooper-Greenhill, socióloga especializada en estudios museísticos, señala que «la ausencia de cuestionamiento y examen de las prácticas profesionales, culturales e ideológicas de los museos se refleja tanto en el fracaso para analizar los principios básicos subyacentes en que se fundan las prácticas actuales de los museos y las galerías, como en el fracaso para construir una historia crítica de la actividad museística». Su libro intenta construir esta historia en relación, específicamente, con el cambiante fundamento de la racionalidad en los museos y con sus

precursores históricos (cómo hicieron para que los objetos vehiculen conocimientos). Remitiéndose principalmente a los precursores del museo moderno, la autora se apoya en gran medida en los marcos de referencia analíticos del hoy desaparecido Michel Foucault —filósofo francés contemporáneo que se ha convertido en objeto de culto personal—, cuyos escritos han renovado nuestra visión de la historia intelectual europea, especialmente en lo que atañe a las discontinuidades radicales en ese proceso de desarrollo. El libro constituye, en realidad, una excelente introducción a las teorías de este pensador, pero, una vez que se han presentado los temas principales, las ideas y citas de Foucault se intercalan con excesiva frecuencia en el texto, lo que a veces resulta tedioso.

Foucault reconocía, y ésta es una de las ideas fundamentales que orientan el ensayo de Eilean Hooper-Greenhill, que la racionalidad y la «verdad» han adoptado históricamente formas concretas. Esas formas se inscriben en prácticas o sistemas de prácticas. En las distintas épocas, el conocimiento se ha producido y la racionalidad se ha definido en el marco de conjuntos particulares de relaciones, o estructuras de pensamiento, que Foucault llamaba *epistèmes*. Las diferentes *epistèmes* han determinado la manera en que los diversos tipos de instituciones han contribuido a dar forma al conocimiento mediante la utilización de objetos tridimensionales.

La autora arroja nueva luz sobre una serie de instituciones: los gabinetes principescos, cuyo ejemplo por excelencia es el palacio de los Médicis; los «gabinetes del mundo» característicos del Renacimiento, con su racionalidad oculta, que resulta difícil de definir para nuestra mentalidad moderna; las colecciones privadas de la época clásica, ejemplificadas en su estudio específico del ahora olvidado «Repositorio de la real sociedad», incorporado al Museo Británico; y el museo público del siglo XIX, que exhibía las «tecnologías disciplinarias» de aquella época y cuyo modelo era el «Muséum français», creado en 1792, que a comienzos del siglo siguiente se convertiría en el Museo del Louvre. La autora va mucho más allá de las descripciones anodinas y un tanto condescendientes que encontramos en las historias de los museos escritas hasta ahora. Sólo podemos esperar comprender el lugar que ocupa el museo en la *epistème* actual si situamos estas formas previas en los sistemas y prácticas que surgieron de las visiones del mundo radicalmente diferentes de los períodos anteriores al moderno.

Sin embargo, no parece muy fácil aplicar esta poderosa hermenéutica a la realidad del museo contemporáneo. La breve sección final del libro sobre este tema resulta decepcionante. Hay aquí poco del esclarecedor análisis de las 200 páginas precedentes; se trata, más bien, de una relativamente indulgente evocación de las diversas tendencias y tecnologías existentes hoy en día. Tal vez los instrumentos de Foucault inspiren algún día a la autora análisis que puedan verdaderamente liberar al pensamiento contemporáneo sobre los museos del «*ethos* de la obviedad» (el término es suyo) en el que aún permanece en gran medida confinado.

En efecto, a medida que el mundo industrializado avanza hacia una era no sólo de museos, sino también de toda una gama de actividades que conforman lo que hoy llamamos adecuadamente «industria del patrimonio» —con los intereses económicos y otros ajenos a la cultura que el término implica—, es cada vez más necesario interrogar el culto moderno del pasado. Hay que dar respuesta a preguntas importantes y entablar un debate moral. El ensayo escrito por Peter J. Fowler en 1992 aborda este vasto tema desde la perspectiva de un moralista. La obra, escrita en el lenguaje de la observación más que en el de la teoría, logra este resultado de manera menos académica que la anterior. Según el profesor Fowler: «Ni análisis científico, ni discurso profundamente erudito, [la obra] es una especie de comentario, una charla sobre nosotros mismos, sobre nuestra actitud ante el pasado y la influencia, a mi juicio sorprendente, que ejerce sobre el presente toda una gama de pasados».

Las últimas palabras del libro, formu-

ladas, no sorprendentemente, en el prefacio del autor, están constituidas por una cita del mensaje del arzobispo de Canterbury en 1991 con motivo del Año Nuevo: « Efectivamente... veo algunas razones para llamar a ésta la generación del "ahora". El pasado es algo más que unas instantáneas que suscitan nostalgia. Si no adquirimos un sentido más profundo del pasado, podríamos perder los dones que Dios nos ha dado para hacer frente al presente.»

El autor, profesor de arqueología de la Universidad de Newcastle-upon-Tyne y figura destacada del National Trust de Gran Bretaña, del Consejo de Arqueología Británica y de la Real Comisión de Monumentos Históricos de Inglaterra, escribe su obra a partir de experiencias personales que lo han desconcertado. Sin embargo, su análisis de la forma en que unos cuantos ciudadanos británicos abordaron el pasado entre el 1.º de julio y el 31 de diciembre de 1990 va más allá de aseveraciones formuladas a título de testimonio personal, pues ha seleccionado una enorme cantidad de material, anecdótico y de otra índole, tomado tanto de su propia y lúcida observación de los sucesos actuales como de numerosos artículos de prensa.

Los asuntos que plantea podrían traerse a colación en muchos otros contextos, sobre todo, pero de ninguna manera exclusivamente, en el mundo industrializado: las implicaciones y los límites de las actividades de conservación que pretenden recrear el pasado; la tendencia a crear mitos inherente a la invención de un pasado con el que sea fácil convivir actualmente; las paradojas de un «aniversarismo» compulsivo; la referencia obligatoria al patrimonio en la celebración de numerosas festividades modernas.

Sería extraño que se abordaran estos problemas sin un análisis sociológico de los organismos públicos y privados responsables de administrar el pasado. En este libro se esboza ese análisis, acompañado de un interesante examen de los aspectos prácticos de la administración de los museos, los sitios, los centros turísticos, etc.; actividades que ocupan actualmente a un amplio sector de la población activa en el Reino Unido y en otros países. Contiene también estimulante material sobre la utilización del pasado en el mundo académico y en la educación, sobre su explotación por la industria turística y sobre la frágil separación que existe entre su uso y abuso en la publicidad y en los «parques temáticos» modernos.

Un corolario de esta evolución moderna es la disminución de la demanda de los frutos del saber, especialmente de las humanidades, al haber dejado de ser el patrimonio de especialistas. Si bien Fowler reconoce que «el pasado es demasiado importante, especialmente en su multifuncionalismo, para dejarlo únicamente en manos de sus estudiosos profesionales», también formula una muy necesaria nota de cautela, ya que la popularidad de la conservación y la facilidad de acceso a los artefactos del pasado ha generado también «la aparición de un poderoso y sectario grupo de presión, la formación de un punto de vista influyente fundado en consideraciones comerciales, la creación de una industria de servicios que degrada el pasado, la producción de imágenes superficiales y vulgares de éste, su mercantilización y explotación y, lo más grave quizás, la existencia de un mercado que niega el acceso adecuado a su legítimo pasado a la sociedad cuya curiosidad fue la causa primera del fenómeno».

En una segunda obra del profesor Fowler, escrita en colaboración con Priscilla Boniface, quien trabajó para la Real Comisión de Monumentos Históricos de Inglaterra antes de ser consultora independiente en comunicaciones y patrimonio, podemos encontrar valiosas consideraciones de esta índole, seleccionadas de una base de datos similar y presentadas de manera igualmente amena. El turismo se alimenta en gran medida del patrimonio cultural y los autores de *Heritage and tourism* analizan con agudeza algunas anomalías antropológicas de este fenómeno mundial: por ejemplo, la «actitud de tortuga» que hace que el turista viaje con su «casa» a cuestas; el neocolonialismo inherente al patronato occidental de culturas y servicios culturales de países remotos;

los artificios de las tradiciones inventadas que se presentan como «nuestra cultura» a turistas pertenecientes a otras culturas; las estrategias que se han convertido en obligatorias en ciudades y pueblos que buscan cada vez más imprimir el estatuto de «patrimonio» a determinadas partes de su tejido urbano; la frecuente manipulación de imágenes del mundo rural, mundo que ha desaparecido desde hace mucho tiempo.

En este libro se examinan en detalle cuestiones capitales de la administración actual del patrimonio. Por ejemplo, ahora que numerosos proyectos museísticos tienen su origen en consideraciones ajenas a la ciencia, es pertinente analizar las campañas políticamente oportunistas de creación de imagen que se desarrollan en un mundo en que las fuentes principales de financiación para tales proyectos son los sectores de servicios y turismo. De manera similar, la nueva vida que han cobrado los cementerios urbanos como atracciones turísticas lleva el grano al molino de los autores. Este ejemplo del cementerio, como muchos otros aspectos del urbanismo histórico —como los jardines públicos, las dársenas, los canales y los puentes— muestra no sólo que los significados y los valores cambian, sino también que este «proceso de evolución exige que los ciudadanos conozcan la excelente información académica resultante de los descubrimientos, investigaciones y reevaluaciones, tanto como las percepciones derivadas de las historias clásicas, de las encuestas realizadas entre visitantes, de los proyectos turísticos, etc.».

Esta información, que sólo puede conseguirse mediante estudios serios, no recibe actualmente la importancia que merece, porque con demasiada frecuencia se utilizan las consignas de la cultura «popular» y la «democratización» para ocultar otros intereses. A lo largo de todo el libro, el autor subraya las consecuencias de esta situación y de qué manera como «cada día, en cada autobús y en todos los espacios públicos, sitios y museos» se pierde la oportunidad de lograr «que el mundo se comprenda mejor a sí mismo, relacionando las culturas entre sí mediante la interpretación del patrimonio cultural». Más allá de la burla, es este prurito de promoción y defensa lo que marca el análisis que el autor efectúa de prácticamente todas las contradicciones, paradojas y absurdos (unidos a las experiencias positivas y los proyectos de calidad) que caracterizan la presentación actual del patrimonio a los turistas de todo el mundo. Esta situación nos concierne a todos, seamos presentadores, público, o ambas cosas. ■

1. Éditions Galilée, París, 1980.
2. Pluto Press, Londres, 1984.
3. La colección se presenta como habiendo sido concebida para «satisfacer las necesidades de la comunidad mundial de museos e instituciones encargadas del patrimonio. Publica libros y servicios de información destinados a los profesionales de estos campos y a todas las organizaciones que prestan servicio a los museos».

Reseña de Yudhisthir Raj Isar.
El autor nació en la India, estudió economía y antropología social en Delhi y París, y desde 1989 es director del Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura de la UNESCO. De 1986 a 1987 fue director ejecutivo del Programa Aga Khan de Arquitectura Islámica en la Universidad de Harvard y en el Instituto Tecnológico de Massachusetts.

Llamamiento a contribución

Museum Internacional solicita sugerencias y artículos de interés para la comunidad museológica internacional. Las propuestas de artículos individuales o de temas para la realización de estudios o investigaciones especiales deben ser enviados al jefe de redacción, *Museum Internacional,* UNESCO, 1, rue Miollis, 75015 París (Francia). Se promete una pronta respuesta.

Noticias de la profesión

Cursos de gestión de museos

«La gestión del cambio en los museos» es el tema del Programa de Gestión de Museos de 1994, que tendrá lugar en la Universidad de Colorado del 3 al 7 de julio de 1994. Este curso, destinado a los administradores de museos, versará sobre temas tales como: dirección institucional, relaciones entre los miembros de los consejos de administración, planificación financiera y gestión del personal, colecciones, programación de exposiciones y públicos. También se abordarán temas como: la solución de controversias, la planificación de la expansión, la generación de mayores ingresos, la adaptación de la programación de públicos a los resultados de la evaluación, la creación de exposiciones e interpretaciones, una colaboración más eficaz con las escuelas y los profesores, la recaudación de fondos en lugares que plantean dificultades, y las consecuencias de las modificaciones de carácter contable y fiscal.

Para más información, dirigirse a: Victor J. Danilov, Director, Museum Management Program, University of Colorado, 250 Bristlecone Way, Boulder, CO 80304 U.S.A.
Tel.: (1)(303) 443 29 46.
Fax: (1)(303) 443 84 86.

Hacer que el sistema museístico funcione más eficazmente es el tema del quinto curso de gestión de museos que se dictará en inglés en el Deutsches Museum de Munich del 7 al 12 de agosto de 1994. A este curso, destinado a directores y cuadros superiores de la administración, podrán asistir como máximo 25 personas. El programa abarcará los principales aspectos relacionados con la dirección de un museo, y los participantes tendrán pleno acceso a las actividades cotidianas de la institución anfitriona. El programa comprende también asuntos financieros, arquitectura del museo, concepción y producción de exposiciones, gestión de colecciones, conservación de objetos técnicos, gestión de proyectos, redacción y publicación de rótulos y notas informativas, publicaciones y seguridad.

Para más información, dirigirse a: Abt. Bildung, Deutsches Museum, D-80538 Munich, Alemania.
Tel.: (49)(89) 217 92 94.
Fax: (49)(89) 217 93 24.

Nuevos hitos en materia de tecnología de información visual

El Museo del Louvre, en colaboración con las ediciones LAMY, está por concluir una base de datos que con sus 130.000 dibujos, acuarelas y pasteles constituye, por el momento, la base de datos gráficos más importante del mundo. Las imágenes están almacenadas en 1.500 discos compactos que contienen 660 millones de caracteres cada uno y serán accesibles de manera instantánea al público y a los investigadores de todo el mundo.

Para más información, dirigirse a: Musée du Louvre, Service de la Communication, 34-36, quai du Louvre, 75058 París Cedex 01, Francia.
Tel.: (33)(1) 40 20 50 50.
Fax: (33)(1) 42 60 39 06.

El proyecto Micro Galería, que forma parte de la nueva ala Sainsbury en la National Gallery de Londres, contiene más de 2.200 cuadros y más de 1.000 ilustraciones secundarias, docenas de imágenes animadas y unas 300.000 palabras de texto de apoyo. Gracias a este sistema, las imágenes aparecen a todo color en pantallas de gran tamaño que pueden ser consultadas por personas con escasa o ninguna experiencia en la utilización de computadoras. Se trata de un sistema bastante rápido: el usuario puede hacer desfilar las imágenes pasando de una a otra en menos de un segundo y hacerlo funcionar tocando simplemente las zonas brillantes de la pantalla. Desarrollado durante tres años por un equipo de más de 20 personas, el proyecto Micro Galería permite explorar todo su material e instalaciones especiales accionando solamente siete simples controles.

Para más información, dirigirse a: Cognitive Applications Ltd., 4 Sillwood Terrace, Brighton BN1 2LR, Reino Unido.
Tel: (44)(273) 82 16 00.
Fax: (44)(273) 72 88 66.

Publicaciones recientes

Looting in Angkor. One hundred missing objects. Una publicación del Consejo Internacional de Museos (ICOM), en cooperación con la *Ecole française d'Extrême-Orient,* París, 1993, 102 págs. (ISBN 92-9012-015-0). Bilingüe: inglés/francés; disponible en: ICOM, UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 París Cedex 15, Francia.

La mayor parte de los monumentos de Angkor han sido objeto de pillajes y excavaciones clandestinas durante unos 20 años; mientras exista un mercado para el arte jemer, sin duda el robo continuará. El presente folleto se publica como parte de los esfuerzos que despliega actualmente el Consejo Internacional de Museos para detener el tráfico ilícito de bienes culturales y debería servir para identificar algunas de las obras desaparecidas más importantes. Todos los objetos que figuran en el folleto fueron robados a partir de 1970 del *Dépôt de la conservation* de Angkor, la colección de arte jemer más grande del mundo, y probablemente vendidos en el mercado internacional a los «aficionados al arte» que no se preocupan demasiado por el origen de las obras que adquieren. El libro contiene descripciones detalladas de 100 objetos perdidos: esculturas completas, cabezas, torsos, frisos, etc. Cierra la publicación una útil nota sobre las medidas que corresponde tomar en el caso de hallar o identificar un objeto robado.

Art, anthropology and the modes of re-presentation. Museums and contemporary non-western art. Editado por Harrie Leyten y Bibi Damen; publicado por el Royal Tropical Institute of the Netherlands/KIT Publications, 1993, 78 págs. (ISBN 90-6832-245-1). Disponible en las librerías especializadas y en el Instituto: 63 Mauritskade, 1092 AD Amsterdam, Países Bajos.

Cuando el arte no occidental se expone en los museos europeos, ¿coviene mostrarlo en un museo antropológico o en un museo de arte moderno? El primer tipo de museo considera este arte como una ilustración de algo más y tiende a proporcionar una gran cantidad de información sobre los objetos, su contexto, significado simbólico, etc. Para el museo de arte moderno, en cambio, la obra de arte es un objeto independiente, un fin en sí mismo, y apela directamente a la sensibilidad estética del visitante. Por consiguiente, en este tipo de museo se tiende a dar escasa información, dando lugar a que el visitante se sienta algo perdido. Estas consideraciones constituyen el punto de partida de un simposio que se celebró en el Tropenmuseum de Amsterdam en 1992 y dio lugar a la colección de artículos que forman esta publicación. En ella se ofrece una visión panorámica tanto de la evolución del punto de vista occidental con respecto al arte «primitivo» durante los últimos treinta años, como de los diversos enfoques que se adoptaron para exponerlo, al mismo tiempo que se trataba de resolver el conflicto entre los enfoques antropológico y artístico respecto a la presentación del arte no occidental.

«Regards sur l'évolution des musées», *Publics et musées. Revue internationale de muséologie,* n.º 2, 1992. Publicado por: Presses Universitaires de Lyon, 86, rue Pasteur, 69365 Lyon Cedex 07, Francia. 95 FF. (ISBN 2-7297-0443-4).

El periódico interdisciplinario *Publics et Musées,* de reciente aparición, es la única revista francesa consagrada específicamente a la relación entre el museo y sus visitantes. Este segundo número aborda el papel del visitante en la actual evolución del mundo museístico. En los últimos años, ha aumentado considerablemente el número de proyectos relacionados con los museos: se han renovado museos antiguos, se han construido otros, se han creado nuevas relaciones institucionales y estructuras organizativas. Los artículos del presente número investigan los distintos aspectos del papel que tiene el visitante en estos cambios.

Guide de la presse beaux-arts. Publicado por: Editions Sermadiras, 11, rue Arsène-Houssaye, 75008 París, Francia, 1993, 144 págs. (ISBN 2-903-836-12-4).

Guía práctica de referencia para todas las personas del mundo del arte interesadas en promocionar sus actividades en los medios de comunicación. Contiene una lista de 640 críticos de arte y periodistas culturales de Francia. La información se presenta en 25 capítulos relativos a revistas especializadas, periódicos, radio y televisión.

Crónica de la FMAM

Federación Mundial de Amigos de los Museos,
Sierra Mojada 466, Lomas de Barrilaco, México, D.F., C.P. 11010 México.

En su octavo Congreso Internacional celebrado en Treviso (Italia), del 1.º al 5 de junio de 1993, la FMAM aprobó la siguiente resolución destinada a fomentar la participación de la comunidad en la conservación y promoción del patrimonio cultural:

1. La FMAM exhorta a todos los Amigos de los Museos a desarrollar su papel de enlace entre los museos y la comunidad.
2. Recomienda que los Amigos de todo el mundo asuman un papel activo en la conservación del patrimonio cultural.
3. Recomienda a los Amigos que impulsen siempre con mayor énfasis programas educacionales y culturales.
4. Pide a todas las naciones que elaboren directrices para la formación de Asociaciones de Amigos y envíen una copia a la FMAM; ella, a su vez, coordinará esta información y la pondrá a disposición de sus afiliados.
5. Los Amigos son exhortados a intensificar sus esfuerzos para recaudar fondos con proyectos audaces y creativos que atraigan a la comunidad, especialmente en esta época de recesión.
6. Recomienda a sus asociados dar más responsabilidad a los jóvenes en sus juntas directivas, e intensificar los lazos entre los museos y los jóvenes.
7. Apoya al grupo de trabajo especial de turismo cultural creado en este congreso.
8. Reconoce la necesidad de formular un código de conducta (que regule particularmente el trato entre los Amigos y los profesionales de los museos) y elaborar antes del próximo congreso un conjunto de reglas en este sentido, a fin de presentarlo al ICOM.

Boletín de suscripción

Deseo suscribirme por un año (4 números) a *Museum Internacional*

❑ Edición en francés
❑ Edición en español

Suscripción anual (instituciones)	396 FF
Suscripción anual (particulares)	196 FF
Suscripción anual (instituciones - países en desarrollo)	180 FF
Suscripción anual (particulares - países en desarrollo)	120 FF

Para obtener las tarifas de suscripción en su moneda nacional, sírvase consultar al agente de ventas de las publicaciones de la UNESCO en su país (ver la lista al dorso).

Apellido, nombre

Escribir a máquina o en letra de imprenta

Dirección

Código postal Ciudad

País Fecha

Enviar este boletín de suscripción con el pago correspondiente:

• Al agente de venta de las publicaciones de la UNESCO en su país (pago con cheque o giro postal en su moneda nacional a la orden del agente)

• A PROPUBLIC, Servicio de Suscripciones, B.P. 1, 59440 Avesnes-sur-Helpe, Francia,
tel.: (33 16) 27 61 32 42, fax : (33 16) 27 61 22 52. En este caso, le rogamos indicar el modo de pago:

❑ Cheque en francos franceses a la orden de PROPUBLIC;

❑ Giro postal internacional en francos franceses, a la orden de PROPUBLIC, Servicio de Suscripciones;

❑ Tarjeta de crédito VISA n° Fecha de vencimiento

Nombre del titular Firma

❑ Bonos de la UNESCO por el equivalente del precio de la suscripción.

Para toda información sobre la edición en inglés de *Museum Internacional*, dirigirse a: Journal Subscriptions Department, Marston Book Services, P.O. Box 87, Oxford OX2 0DT, Reino Unido.

museum internacional

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

N.° 182 (vol. 46, n.° 2, 1994)

Portada:
Máscara de danza, hecha de madera, de Groenlandia oriental, cerca de 1930.
© The Treenland National Museum and Archives, 1988

Contraportada:
El nuevo edificio, Arktikum, del Museo Provincial de Laponia en Rovaniemi, Finlandia.
© Museo Provincial de Laponia/ Jukka Suvilehto

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

COMITÉ CONSULTATIVO DE REDACCIÓN

Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, México
Nancy Hushion, Canadá
Jean-Pierre Mohen, Francia
Stelios Papadopoulos, Grecia
Elisabeth des Portes, secretaria general del ICOM, *ex officio*
Roland de Silva, presidente del ICOMOS, *ex officio*
Lise Skjøth, Dinamarca
Tomislav Šola, República de Croacia
Shaje Tshiluila, Zaire

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

© UNESCO 1994

CPPAP n.° 74565

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

CORRESPONDENCIA

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

SUSCRIPCIONES

PROPUBLIC
Servicio suscripciones
B.P. 1
59440 Avesnes-sur-Helpe, Francia

Tarifas de suscripción para 1994
Instituciones: 396 francos franceses
Individuos: 196 francos franceses

Números sueltos
Instituciones: 118 francos franceses
Individuos: 58 francos franceses

Para adquirir separatas de los artículos, los interesados pueden dirigirse a:
Institute for Scientific Information
Att. Publication Processing
3501 Market Street
Filadelfia, P A 19104
Estados Unidos de América