

*Museum
Internacional*

No 187 (Vol XLVII, n° 3, 1995)

Museos de la ciudad



**Agenda UNESCO
del Patrimonio Mundial
1996**

1995, 64 pp., ilus.
ISBN 92-3-003202-6
Trilingüe:
inglés/francés/español

99 francos franceses

Pago por cheque a la orden
de la UNESCO o por tarjetas
Eurocard, MasterCard o VISA
(número de la tarjeta
y fecha de vencimiento).

Pedidos:

La *Agenda* puede
adquirirse a través de
los distribuidores
nacionales de las
publicaciones de la
UNESCO o dirigiendo
los pedidos
directamente a:
Ediciones UNESCO,
Unidad de Ventas,
1, rue Miollis,
75732 París, Francia.
Fax: (33-1) 42 73 30 07.

Agenda UNESCO del Patrimonio Mundial

Al adquirir la
*Agenda UNESCO
del Patrimonio
Mundial* usted
contribuye a
sálvagardear
monumentos
y sitios naturales
en peligro.

Los beneficios
de la venta
de la *Agenda*
están destinados
a la protección
del patrimonio
de un gran
número de países
en el mundo.



	2	La UNESCO celebra su quincuagésimo aniversario
<i>Editorial</i>	3	

*Documento especial:
Museos de la ciudad*

	4	Descubriendo la ciudad <i>Nichola Johnson</i>
	7	El museo de la ciudad <i>Max Hebditch</i>
	12	Historia oculta: el proyecto «Poblamiento de Londres» <i>Nick Merriman</i>
	17	El artista como conservador en un museo de la ciudad <i>Carl Heideken</i>
	22	Historia, ideología y política en el Museo de Historia de Varsovia <i>Beata Meller</i>
	28	La ciudad imaginaria <i>Brigitte Scenczi</i>
	30	¡La ciudad es el museo! <i>Anne Marie Collins</i>
	35	Los museos en Hungría: los privilegios contra la comunidad <i>Géza Buzinkay</i>
	40	La museología urbana: una ideología para la reconciliación <i>Amareswar Galla</i>

<i>Gestión</i>	46	Europa oriental y occidental: intercambiar ideas a través de las fronteras <i>Mirosław Borusiewicz y Ian Jones</i>
<i>Diseño</i>	51	«Material inflamable»: el diseño de una exposición para niños en el Museo de Barbados <i>Wendy Donawa</i>
<i>Perfil</i>	56	«Aprender haciendo»: el Museo de Ciencias de Tesalónica <i>Manos Iatridis</i>

<i>Secciones</i>	62	Tráfico ilícito
	62	Noticias de la profesión

La UNESCO celebra su quincuagésimo aniversario

El 24 de octubre de 1945 entró en vigor la Carta de las Naciones Unidas. La nueva organización llevaba en sí el germen de otra asociación internacional, ya que su Artículo 57 contemplaba la creación de un organismo especializado en educación y cultura.

Una semana después, el 1º de noviembre, los representantes de 44 países se reunieron en Londres para crear la Organización de las Naciones Unidas para la Educación y la Cultura en una conferencia convocada conjuntamente por los Gobiernos de Gran Bretaña y Francia. En su discurso de bienvenida, Clement Attlee, Primer Ministro británico, expuso el marco de la labor por realizar: «En la actualidad, los pueblos del mundo son islas que se gritan unas a otras por encima de mares de malentendidos [...]. 'Conócete a ti mismo', decía el viejo proverbio. 'Conoce a tu vecino', decimos hoy nosotros. Y el mundo entero es nuestro vecino».

Al cabo de dos semanas de animados debates, centrados buena parte de ellos en el modo de ampliar el papel de la nueva institución para que reflejara los espectaculares progresos realizados en el ámbito de la ciencia, los delegados elaboraron trabajosamente el texto del proyecto de Constitución de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, que el 16 de noviembre fue firmado por 37 Estados y el Acta Final por 41. Sus primeras líneas, fruto de la pluma del poeta y bibliotecario del Congreso, Archibald MacLeish, quien encabezaba la delegación de los Estados Unidos, conferían a la Organización su mandato y su visión: «Puesto que las guerras nacen en la mente de los hombres, es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz...»

En sus cincuenta años de existencia, la UNESCO ha trabajado incesantemente para eliminar las barreras geográficas que se oponen a la difusión del conocimiento científico e intelectual y para promover el diálogo entre las culturas. Entre sus actividades ha habido algunas espectaculares —por ejemplo, la salvaguardia de grandes monumentos y sitios—, otras humanistas —como su comba-

te incesante contra la segregación racial— y otras normativas —como la Convención Universal sobre Derecho de Autor. Durante todos estos años, la UNESCO ha contribuido a formar bibliotecarios, educar profesores, emprender y continuar grandes programas de investigación sobre los océanos y la biosfera, así como a proporcionar millares de becas a estudiantes de África, Asia y el Pacífico, los Estados árabes y América Latina. Asimismo, participó en la fundación del Consejo Internacional de Museos (ICOM) en 1946 y ha brindado conocimientos y asistencia técnica para crear y mejorar museos en todo el mundo. La publicación de *Museum Internacional*, que apareció por primera vez en 1948 con el título *Museum*, muestra el compromiso de la Organización por enlazar a los profesionales de los museos en la tarea común de compartir conocimientos y promover la comprensión internacional.

En la actualidad, la UNESCO cuenta con 183 Estados miembros. Sus 2.200 funcionarios están distribuidos en 54 países: son educadores, científicos, arqueólogos, antropólogos, periodistas o juristas que brindan apoyo para contribuir a eliminar el mayor obstáculo que se opone al desarrollo, el analfabetismo, para mejorar los sistemas de educación, preservar el medio ambiente y controlar el fenómeno del crecimiento demográfico, mejorar el acceso a la ciencia y la tecnología, conteniendo al mismo tiempo la «fuga de cerebros», proteger los bienes culturales frente a las catástrofes naturales y las provocadas por el hombre, fortalecer las capacidades de comunicación y facilitar la circulación de la información, así como fomentar el respeto mutuo y la tolerancia, la participación democrática y la toma de conciencia de los derechos humanos.

La emergencia de una nueva situación internacional como resultado del término de la guerra fría ha hecho que estos objetivos cobren mayor urgencia. La UNESCO, que se prepara para hacer frente a los desafíos del siglo XXI, es más consciente que nunca de la importancia de su misión ética y de su papel singular como foro y centro de cooperación internacional en relación con los problemas fundamentales de nuestro tiempo.

M. L.

Véase Michel Conil Lacoste, *La memoria viva de la UNESCO 1946-1993*, París, Ediciones UNESCO, 1995.

Hacia el año 2000, una de cada dos personas vivirá en una ciudad. Mientras que se espera que entre 1990 y 2020 la población mundial aumente en 50% —de 5.200 a 7.800 millones de habitantes— la población urbana se incrementará durante ese mismo período en más de 100%, pasando de 2.200 a 4.500 millones.

Así pues, el interés de la UNESCO por las ciudades es una respuesta a este hecho abrumador, crítico e insoslayable que es la vida urbana¹. Hoy día no son ya la fábrica ni la empresa el escenario de los conflictos sociales, sino que es en el propio tejido urbano —la ciudad— donde se producen nuevas fracturas en la sociedad. Las ciudades, venero del que brotaron conceptos y prácticas tan importantes como la urbanidad, la civilización, la política y la democracia, la solidaridad comunitaria y las obligaciones sociales, son consideradas hoy por muchos como aglomeraciones de desorden, caos, violencia y contaminación, imposibles de manejar. Como señalaba Alf Kazancigil, director de la *Revista Internacional de Ciencias Sociales* de la UNESCO, «la ciudad como centro de sociabilidad y urbanidad, como *polis* y espacio público —*res publica*— donde surgieron la democracia y la ciudadanía, está siendo transformada por la conurbación descontrolada».

El cambio radical de las estructuras urbanas favorece la aparición de nuevos estilos de vida y de nuevas relaciones entre los espacios arquitectónicos y culturales. A medida que los edificios son más cómodos, también se vuelven más autónomos y separados de los espacios públicos exteriores, fenómeno al que han contribuido tecnologías como la luz eléctrica, el aire acondicionado y las telecomunicaciones. La comodidad interior influye también de otra manera en las calles, convirtiéndolas en lugares de tránsito rápido y eficiente en vez de espacios de reunión y sociabilidad. El sentido de lugar que caracterizaba antaño a las ciudades ha pasado a ser un mero espacio fácilmente subdivisible, vendible y económicamente explotable². Las zonas urbanas creadoras de la prosperidad de un país, revelan ahora con frecuencia los estigmas de su mayor pobreza.

Pese a ello, las ciudades siguen funcionando como poderosos imanes que atraen a ricos y pobres, tanto de sus inmediaciones como desde grandes distancias, a una mezcla de culturas, costumbres y expectativas cada vez más políglota, abigarrada y en permanente cambio. En última instancia, la auténtica riqueza de la ciudad se encuentra ahí: en los contrastes y conflictos que nutren la creatividad. El Director General de la UNESCO aludió a estos complejos problemas en su discurso inaugural pronunciado en la reciente reunión internacional que se celebró en Río de Janeiro sobre «La ciudad, el medio ambiente y la cultura»: «Hay que apostar por la ciudad como vía de salida y de progreso, porque las soluciones están en ella; precisamente es la ciudad [...] el laboratorio más prometedor para forjar nuestro futuro [...] porque constituye el desafío más decisivo y apasionante con el que vamos a entrar en el tercer milenio.»

Los museos de la ciudad son parte y fragmento de este paisaje urbano que se transforma sin cesar y, como ponen de manifiesto los artículos publicados en este número temático, están tratando de adaptarse a su nueva misión y a sus nuevos públicos. El museo, que habla *de* la ciudad, tiene que hablar ahora *a* la ciudad.

El tema de este número se inspira en gran medida en la labor de Nichola Johnson, quien desbrozó nuevos terrenos al explorar el papel de los museos de la ciudad. No sólo fue ella quien escribió la introducción, sino que también aportó su generoso y lúcido asesoramiento. Su experiencia profesional, su paciencia y la amplitud de sus conocimientos en este campo han sido inestimables.

M. L.

1. Véanse los números temáticos de la *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, (UNESCO), n.º 125, agosto de 1990, titulado «Historias de ciudades» y *El Correo de la UNESCO*, enero de 1991, titulado «Ciudad desbordada».
2. Véase Richard Sennett, *Flesh and stone: the body and the city in western civilization*, Nueva York, Norton, 1994.

Descubriendo la ciudad

Nichola Johnson

El primer Simposio Internacional de Museos de la Ciudad, celebrado en el Museo de Londres en 1993, se debió en buena medida a una idea de Nichola Johnson, por entonces directora del Departamento de Historia y Colecciones Recientes de Londres de ese museo. La autora, arqueóloga e historiadora del arte, es en la actualidad directora de museología en la Universidad de East Anglia, en Norwich (Inglaterra). En la introducción de este número de Museum Internacional, explica cómo y por qué se generó este nuevo tipo de museo.

Los museos de la ciudad son un fenómeno relativamente reciente. Aunque en el siglo XIX existió un puñado de instituciones que se autodenominaban «Museo de...», los museos de la ciudad no empezaron a generalizarse hasta los primeros decenios del siglo XX, fundamentalmente en Europa y América del Norte. Sus precursores en el Viejo Mundo fueron las sociedades locales y regionales arqueológicas, filosóficas y de anticuarios, cuyos miembros se interesaban principalmente por la historia de épocas más lejanas de su zona y apenas por registrar la historia y los cambios que ocurrían en su entorno. En los Estados Unidos, por su parte, personas entusiasmadas por el orgullo de saber que estaban «construyendo», en el sentido más elevado y autoconsciente, una nueva historia, crearon «sociedades históricas» en pueblos y ciudades en rápida expansión. En algunos casos, la «sociedad histórica», al ir evolucionando, se ha convertido en el museo de la ciudad; en otros, sin embargo, ha conservado el carácter distintivo de sus colecciones y su enfoque de la historia urbana. En otras partes del mundo, estas sociedades históricas locales siguen floreciendo con los museos de la ciudad de más reciente creación.

A medida que se hacía cada vez más evidente que la rápida expansión urbana y el desarrollo industrial eliminaban a un ritmo alarmante las pruebas materiales de asentamientos pasados, algunos ciudadanos preocupados empezaron a reclamar la creación de museos que funcionasen como depositarios de los fragmentos rescatados del pasado de la ciudad. Se ocuparon, reconvirtieron o copiaron importantes palacios urbanos y generosos mecenas de la burguesía dedicaron su tiempo y dinero —y a menudo también sus pertenencias— a erigir monumentos conmemorativos de su ciudad. Una ciudad interpretada, inevitablemente, en

función de sus propios valores culturales y morales.

La larga historia de los más antiguos museos de la ciudad, independiente de la de las ciudades cuya trayectoria han de interpretar, constituye en cierto sentido un inconveniente para ellos. Sus primeras colecciones solían ser versiones más modestas que las existentes en los museos nacionales o regionales. Muebles finos, cerámicas, cuadros, prendas de vestir e instrumentos musicales se presentaban en salas cuyo estilo correspondía a la vida y las aspiraciones de sus primeros benefactores. Aunque muchos de los objetos expuestos eran sin duda de origen local, además de los grabados topográficos y las pinturas, con frecuencia había en ellos muy poco que correspondiera a esas características y cualidades distintivas que definen a toda ciudad.

Los conservadores actuales, queriendo mostrar que son conscientes de la complejidad de las ciudades de hoy, a veces han hecho todo lo posible por marginar o excluir dichas colecciones de sus exposiciones, pues las consideran una pesada carga. En otros casos, esas primeras colecciones han definido de tal manera la naturaleza del museo que sus administradores han decidido, quizá con acierto, considerar como su principal papel en la ciudad moderna la conservación e interpretación de ese material. Para otros museos de la ciudad, esas colecciones han servido de estímulo para organizar exposiciones innovadoras y programas interpretativos que procuran valorar la historia del museo y trascenderla en busca del pasado, el presente y el futuro de la ciudad.

Igualmente enriquecedoras o molestas, según el punto de vista de cada quien, son las grandes colecciones de material arqueológico y arquitectónico acumuladas en museos de ciudades que son lugares de

antiguos y continuos asentamientos. A los museos de la ciudad les ha resultado a veces más fácil escudarse tras esas colecciones y considerar el pasado que representan como la única historia válida de la ciudad. Cuando existe la voluntad de integrarlas en una respuesta abierta a la ciudad contemporánea, el conservador se ve enfrentado a nuevos desafíos. ¿Deben reconstruirse las galerías del museo con réplicas de las piezas perdidas o de los supuestos originales? ¿Hay que exponer esas colecciones como objetos de arte y almacenar en el sótano las piezas que no merezcan tan alta consideración? ¿Se debe reinterpretar especulativamente el material en función de lo que en el momento se considera «políticamente correcto»? Los problemas —y las oportunidades— son muchos. La tendencia a refugiarse en un *bunker* académico bien defendido es particularmente evidente, y hasta cierto punto comprensible, habida cuenta de los cambios políticos que se están produciendo actualmente en Europa central y oriental. Cuando los apremiantes problemas sociales dominan el calendario político, el museo de la ciudad tiende a considerarse con más frecuencia como una carga onerosa que como un posible agente de cambio social en los centros urbanos y nacionales.

En comparación, los museos de la ciudad creados en los últimos años, libres aún del lastre que suponen las colecciones valiosas y de las limitaciones que se derivan de ciertas actitudes de los conservadores, parecen disfrutar de ventajas muy claras. Tienen libertad para responder fundamentalmente a las expectativas de la ciudad contemporánea y atender a las necesidades supuestas de sus habitantes. Pueden utilizar las últimas tecnologías interactivas y los métodos más innovadores para exponer sus colecciones. A menudo funcionan en edificios y desde edificios

diseñados para responder a las múltiples exigencias académicas, políticas y sociales que imponemos actualmente a nuestros museos. Pero, a mi juicio, es aquí donde radica su principal inconveniente potencial. Actualmente existe una tendencia a creer que si conseguimos «hacerlo bien», el museo, y en particular el museo de la ciudad, puede aportar todo a todo el mundo: si proporcionamos bastantes programas públicos y brindamos suficientes oportunidades a los ciudadanos para que acudan al museo y se sientan libres para hacer su propia historia, seguramente podremos curar la mayoría de los males que aquejan a la sociedad urbana contemporánea. Sé que esto constituye una simplificación de una actitud compleja, pero se trata de una actitud que fácilmente puede convertirse en arrogante y, paradójicamente, paternalista. Además, con ella se corre el riesgo de perder de vista lo que es esencialmente un museo de la ciudad: una institución que recolecta, cuida e interpreta objetos de importancia local y las historias humanas que transmiten.

Sin embargo, aceptar el hecho de que el museo de la ciudad no puede aportar todo a todo el mundo todo el tiempo no lo exime de su responsabilidad ante todos los ciudadanos. Esa responsabilidad exige que el museo procure tener en cuenta las historias, aspiraciones y experiencias urbanas de ciudadanos de origen cultural, económico y étnico muy diferente y que recupere aspectos perdidos o eliminados de esas historias. Pero si pierde de vista la ciudad como objeto central de su responsabilidad y actividad, deja de ser un museo de la ciudad para convertirse en un centro cultural urbano diferente, aunque no por ello menos válido.

Uno de los aspectos más interesantes y atractivos de los «museos del lugar» es la libertad que brindan para explorar una

variedad casi ilimitada de enfoques de conservación e interpretación. Algunas de las actividades más estimulantes que realizan los actuales museos de la ciudad, antiguos y nuevos, son las que cuestionan, reevalúan y revalidan las colecciones del museo. Los artistas contemporáneos pueden efectuar contribuciones especialmente valiosas a los museos metropolitanos y a la historia de la ciudad. Si el museo intentase dar cuenta, aunque sea imperfectamente, de la entidad multifacética y multicultural que es una metrópoli moderna, sería prácticamente imposible montar las múltiples exposiciones que se requerirían para lograrlo. No obstante, el artista sí es capaz de superar las limitaciones de espacio e ideología que inevitablemente condicionan incluso las empresas de conservación más innovadoras y mejor intencionadas.

La fotografía, el cine, la historia oral, los programas de divulgación, los medios de comunicación, etc., tienen todos su lugar en el actual museo de la ciudad, un lugar en el que se saca el máximo partido de una de las principales ventajas que tiene este tipo de museo con respecto a casi todos los demás: el museo de la ciudad se sitúa literalmente encima y en medio de la materia prima de la que se abastece. Los mejores entre ellos constituyen el punto de partida para descubrir la ciudad y pueden ayudarnos a apreciar con una mirada nueva, más informada y más tolerante la riqueza del medio urbano actual

y a imaginar, trascendiéndolo, historias pretéritas y posibles historias futuras.

Los lugares y las creencias son fundamentales para saber quiénes somos y qué somos. Pero unos y otras son escurridizos y, por muy esclarecidos e imaginativos que sean nuestros enfoques museológicos, no pueden aprehenderse en un museo. Sin embargo, las colecciones de los museos pueden servir para ofrecer impresiones elocuentes de una ciudad, que lleguen incluso a estimular y ratificar nuevos compromisos con ella.

Los artículos de este número de *Museum Internacional* ilustran algunos de los muy diversos enfoques que pueden utilizarse para relatar las historias de una ciudad. De haberse seleccionado otras ciudades y otros museos se habrían obtenido sin duda respuestas diferentes a experiencias y entornos urbanos distintos y una diversidad aún mayor de actitudes ante la historia y la responsabilidad urbanas. Todos ellos ofrecen una visión penetrante de las distintas maneras en que los museos de la ciudad abordan las oportunidades y las obligaciones de tomar en cuenta a sus diferentes públicos mediante actividades relacionadas con los museos, aunque no necesariamente específicas de ellos. Por último, y quizás sea éste el aspecto más importante, ellos revelan el compromiso imaginativo que tienen con esta institución, su ciudad y sus habitantes las numerosas personas que hoy día trabajan en los museos de la ciudad. ■

El museo de la ciudad

Max Hebditch

¿Cómo puede un museo «presentar» una ciudad a sus habitantes y visitantes? En un mundo cada vez más urbanizado ¿qué puede hacer un museo de la ciudad para identificar y explicar fenómenos sociales cada vez más complejos? Max Hebditch, Director del Museo de Londres desde 1977, propone un marco de referencia para reflexionar sobre los desafíos con que se enfrenta este tipo de museos. Max Hebditch, arqueólogo y presidente de la Asociación de Museos del Reino Unido de 1990 a 1992, ha sido también presidente del Comité Nacional Británico del ICOM y presidió el simposio «Reflejos de Ciudades», celebrado en el Museo de Londres en 1993.

A comienzos de 1993 se celebró en el Museo de Londres un simposio denominado «Reflejos de Ciudades»¹. Que yo sepa, fue la primera conferencia que versó específicamente sobre cómo puede un museo estudiar e interpretar la ciudad. Dada la considerable atención que las universidades prestan al estudio de la ciudad y su importancia para la planificación urbana, es sorprendente que los museos hayan necesitado tanto tiempo para analizar su propio papel. Contrariamente a los grandes museos de arte, arqueología y ciencia que existen en nuestras ciudades, los museos de la ciudad suelen ser más bien pequeños y el público no siempre entiende su finalidad.

Valga como prueba el hecho de que muchas personas no se percatan de que el Museo de Londres, que es relativamente grande y conocido si se lo compara con instituciones similares, se refiere a la ciudad de Londres. Podríamos tratar de ser más claros respecto a nuestra identidad si lo denomináramos «Museo de Historia de Londres», pero así se negaría importancia al Londres contemporáneo, a la geografía y el medio ambiente. También podríamos llamarlo «Museo de la Vida Londinense», pero de esta manera se dejarían de lado los importantes temas del crecimiento físico y la influencia cultural y económica que caracterizan a una gran metrópoli. Algunos museos aceptan las limitaciones inherentes a una finalidad más restringida y son poco más que exposiciones de las bellas artes y las artes decorativas de una ciudad. A mi juicio, esto significa tener una visión demasiado estrecha del papel del museo, sobre todo en una gran ciudad.

Para ser el museo de la ciudad es necesario, en primer lugar, definir qué es una ciudad. No existe unanimidad entre los especialistas para determinar lo que es exclusivamente «de la ciudad». Existen dos

enfoques. El primero destaca el área geográfica, administrativa o edificada que constituye la ciudad en oposición al campo. El segundo pone de relieve la manera en que se organizan las personas y contraponen la sociedad urbana a la rural.

En la arqueología tradicional, las ciudades se consideraban los principales instrumentos de una civilización alfabetizada, en la que la sociedad se diferenciaba por la existencia de clases y funciones dentro de una estructura de control «político» global, que podía ser real, sacerdotal o de ambos estamentos. Tales lugares han existido por lo menos desde el tercer milenio antes de Cristo y se caracterizan por estructuras simbólicas (palacios, parlamentos, edificios religiosos, monumentos, museos, edificios de oficinas, monumentos conmemorativos, bancos, etc.). Estos símbolos siguen siendo importantes incluso en las grandes ciudades lineales y megalópolis de nuestros días, como Washington, Filadelfia o Nueva York. Sin embargo, tales características no son exclusivas de la ciudad, pues también se encuentran en los pueblos.

Asimismo, puede ponerse en tela de juicio el concepto de sociedad específicamente urbana. Algunos de los grandes centros de la vida económica de la Europa de los siglos XI y XII eran ferias rurales en la Italia septentrional, Flandes y Champaña, sin que hubiera un asentamiento permanente. La industrialización y las manufacturas se han desarrollado frecuentemente en el campo. Tal vez ciertas zonas de la ciudad no presenten ninguna de las características urbanas tradicionales. Así, los asentamientos de los alrededores de Estambul tienen estructuras sociales que son esencialmente las mismas que las de las aldeas de Anatolia, trasladadas a la ciudad por la migración de las personas; pero en la nueva situación, el comercio y la artesanía sustituirán nece-

Foto: cortesía del autor



Reconstrucción de una casa de finales de la Edad de Bronce/comienzos de la Edad de Hierro que forma parte de la nueva Galería Prehistórica, inaugurada el 21 de noviembre de 1994.

sariamente a la agricultura como elemento dominante de su economía².

Aunque los urbanistas no sean capaces de elaborar una teoría unificada sobre la ciudad y el urbanismo, es preciso reconocer que existen aglomeraciones de personas que se han reunido, según la definición de Aristóteles, por motivos de seguridad, refugio, compañía y apoyo. Son imanes que atraen la migración y que crecen superando con frecuencia sus límites administrativos. El aumento de la población urbana es un fenómeno cada vez más generalizado en nuestros días. La ciudad de México tenía una población de 7 millones de habitantes en 1970, 14 millones en 1980 y en el año 2000 podría alcanzar 31 millones. En la actualidad, hay 226 ciudades con más de un millón de habitantes, 27 con más de 5 millones y 6 con más de 10 millones³. Dada esta situación, es sorprendente que haya tan pocos museos de la ciudad.

Recolectar e interpretar

¿De qué herramientas disponen los museos para tratar el fenómeno de la ciudad? La materia prima es la misma que la de cualquier museo: las colecciones. Ahora bien, ¿qué piezas deberían encontrarse en un museo de la ciudad?

Objetos. Tienen importancia primordial las cosas hechas o utilizadas en la ciudad. Algunas deben tener un contexto general, ya que provienen de la ciudad y no de otro sitio. Otras deben tener un contexto funcional, por ejemplo, se sabe que se utilizaron en un oficio ciudadano. Otras, un contexto muy específico en la ciudad, como el contenido de una habitación del siglo XX o de un vertedero medieval que se ha sacado a la luz del día. A menudo, esos objetos pueden asociarse con otros y formar un grupo que puede situarse en una época, una «cápsula cronológica».

Indicios sobre el medio ambiente. Los museos pueden albergar y estudiar piezas que reflejan las repercusiones de la activi-

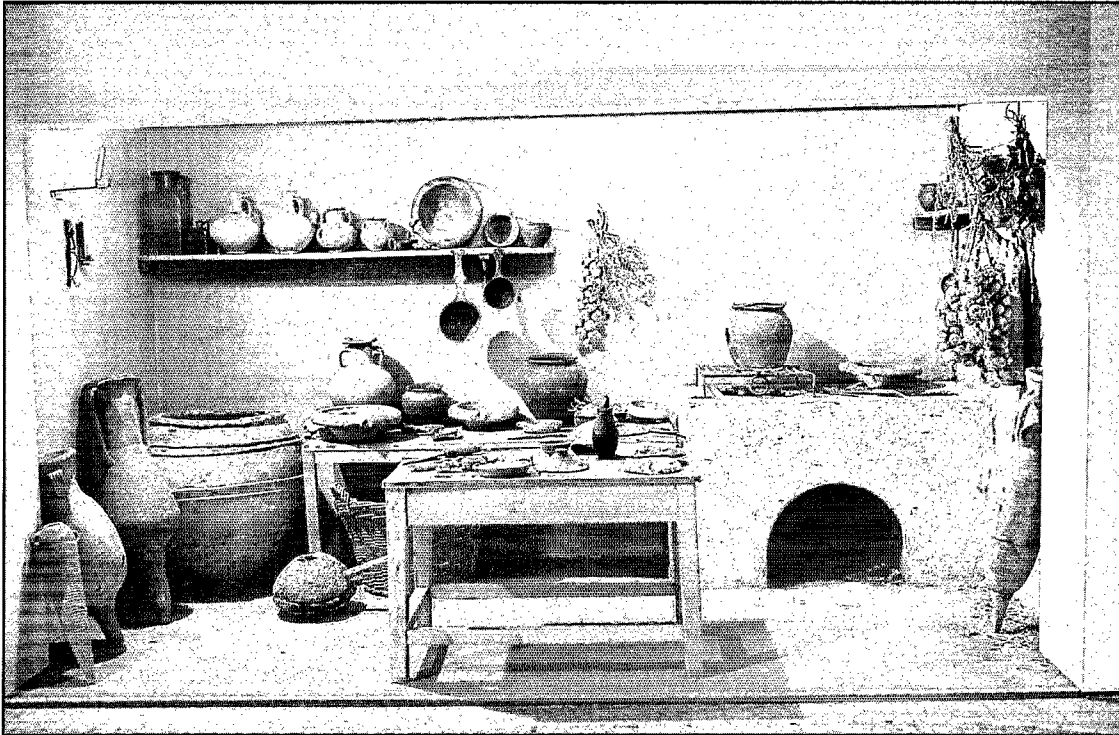


Foto: cortesía del autor

dad humana en el mundo natural y su explotación, tanto en el presente como en el pasado. Con frecuencia, los museos ignoran la actual historia natural de las ciudades. Pocos presentan una perspectiva del medio ambiente del pasado que puede obtenerse gracias a las excavaciones arqueológicas. Los objetos hallados pueden ser restos de fauna y flora, así como de huesos humanos. Gracias a investigaciones ulteriores, es posible obtener información, por ejemplo sobre la alimentación y las enfermedades del pasado, que sólo puede obtenerse de estas fuentes. Los museos de la ciudad deberían comprender lo pertinente que es para la vida contemporánea estudiar las cuestiones ecológicas en su contexto histórico.

Registros sobre lugares y actividades. Son de tres clases: textos y archivos históricos, como los de una empresa, asociados con los objetos recolectados por el museo y sin los cuales éstos no se podrían entender plenamente; mapas y planos históricos de la ciudad y sus edificios; y registros obtenidos gracias a los procesos de investigación y recolección efectuados por el propio museo. La investigación y la recolección de registros constituyen los principales medios para vincular el objeto que está «fuera» (en la estructura de la

ciudad misma) con los objetos, así como con los que el museo puede recolectar. Estos datos son esenciales para comprender la distribución espacial dentro de la ciudad, ya que pueden dar información sobre cuestiones tales como las migraciones, los cambios de las estructuras sociales y la utilización del suelo, y la actividad económica.

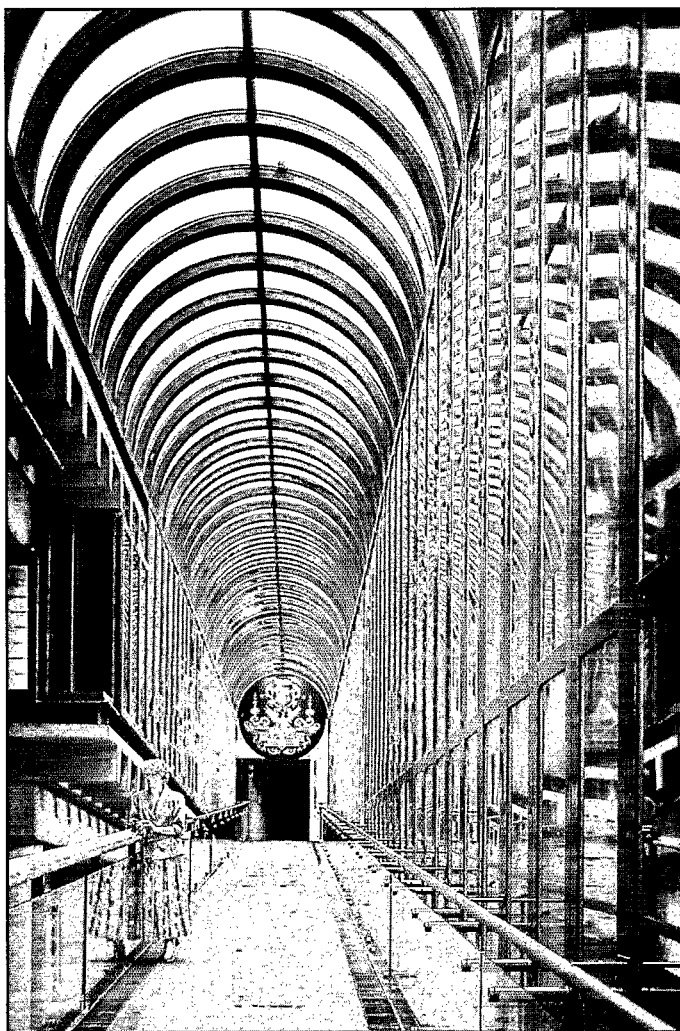
Testimonios. Son de dos tipos: imágenes (pinturas, dibujos, impresos, fotografías, etc.) y testimonios orales. Aunque de ambos se puede deducir una información objetiva sobre el contexto social y físico de los objetos del museo, gran parte de su valor radica en la interpretación subjetiva de la ciudad por parte del artista y en los sentimientos expresados por la persona que registra sus impresiones de la vida y el trabajo. Las obras literarias contribuyen también a conformar el cuerpo de testimonios sobre la ciudad, aunque los museos no suelen coleccionarlas.

Estos cuatro elementos son testigos del pasado y el presente de la ciudad. Dicen muy poco sobre sí mismos: existen, tienen un contexto y pueden clasificarse para almacenarlos y colocarlos eficientemente. Todo esto es bastante objetivo. La dimensión urbana que caracteriza al museo de la ciudad ha de venir de la inter-

Reconstrucción de una cocina romana que utiliza una combinación de objetos originales como cacharros y réplicas (por ej. muebles).

Foto: cortesía del autor

Rampa que une las galerías superiores (épocas prehistóricas hasta el gran incendio de Londres de 1666) con las inferiores (a partir de 1667).



pretación, de la intervención del especialista para entender de qué son testigos esas piezas. Éste es un proceso que debe incluir pruebas que los museos no suelen albergar: las fuentes documentales que constituyen la materia prima del historiador. Sin la intervención del historiador, el museo se verá inevitablemente limitado en lo que tiene que decir al público con sus exposiciones, publicaciones y actividades educativas.

El papel del personal del museo es esencial para la interpretación. Pocos museos pueden contar con todas las disciplinas académicas que son necesarias o disponer de las competencias específicas en materia de restauración, conservación e interpretación. Los museos precisan de la ayuda, con frecuencia exterior, no sólo de historiadores, sino además de geógrafos, antropólogos, historiadores del arte y la arquitectura, paleobotánicos, paleozoólo-

gos, especialistas en historia natural y numismática, etc. El papel del conservador debe ser estimular y sintetizar el trabajo de todas las disciplinas. En el sentido más lato del término, puede decirse que el enfoque es principalmente arqueológico. Como disciplina, la arqueología tiene dos cualidades: en primer lugar, puede reunir los productos de muchas ramas de investigación del pasado y el presente y en segundo lugar, realiza una contribución específica a la comprensión de las sociedades, compartida en parte con la antropología. Este enfoque de las piezas que albergan los museos puede utilizarse con mucha eficacia para estudiar los modelos de la cultura material y la utilización del espacio, además de la manera en que cambian a través del tiempo. Los objetos tienen mucho que decir sobre el modo en que una sociedad utiliza los bienes. La información contextual relacionada con ellos facilita la asociación de los objetos y proporciona una dimensión geográfica. Utilizando estos datos, el museo puede examinar algunas de las cuestiones más importantes del poder, la economía y la influencia de la ciudad, así como la tecnología y la organización de la vida diaria de sus habitantes. Aplicando la dimensión cronológica, pueden demostrarse los cambios y sus procesos.

Estudiar de esta manera las colecciones y los datos relacionados con ellas puede mostrar las tensiones y rivalidades entre grupos e intereses. Es posible observar estrategias de supervivencia, por ejemplo de los migrantes. La migración hacia las ciudades ha sido constante a lo largo de la historia y se está convirtiendo en una importante característica de nuestro tiempo, creando problemas como los barrios marginales. Pero hay que recordar que lo que nosotros consideramos un problema, los que viven en ellas lo consideran una solución, por inadecuada que sea.

Explicar la ciudad

El enfoque arqueológico se aplica en particular a los objetos, los indicios ambientales y los registros de lugares y actividades que se encuentran en el museo. La prueba que ofrecen los testimonios de pinturas y reminiscencias es diferente. Comienza con las opiniones y descripciones de observadores del pasado y el presente que pueden relatar su experiencia de la ciudad (por ejemplo, como migrantes) o su percepción como artistas de la ciudad y de la condición urbana. El museo mismo presenta su comentario e interpretación sobre dichas opiniones. Es muy real la capacidad de ese tipo de testimonio para comunicarse de manera inmediata con nuestro tiempo. Sin embargo, hay que cotejarlo con los conocimientos obtenidos gracias a los arqueólogos y los historiadores.

La necesidad de integrar todas las pruebas que albergan los museos y de vincularlas con hechos históricos es vital para su misión pública de explicar la ciudad. Esto se ha demostrado recientemente en un importante proyecto trienal del Museo de Londres denominado «El poblamiento de Londres»⁴. Se trata de un programa de investigación y recolección que culminó en una exposición, una publicación y un programa de extensión. Se diseñó para examinar y explicar, a lo largo de toda la historia, las repercusiones de las migraciones de personas que llegaban a Londres desde el extranjero y el efecto que la ciudad producía en ellas. Destacaban tres aspectos. En primer lugar, se desmentía el supuesto desinterés respecto de los migrantes a Londres. Se combinaron testimonios y objetos con estudios históricos para mostrar que esa idea era falsa. En particular, relatos personales sobre el traslado

a Londres, mediante entrevistas grabadas, revelaron actitudes y experiencias que no podían obtenerse de otras fuentes. En segundo término, se observó que el Museo de Londres interesaba a numerosas comunidades de la ciudad con las que hasta entonces había tenido poca relación. En tercer lugar, al adoptar una perspectiva cronológica larga (2.000 años de vida urbana y las migraciones prehistóricas anteriores) se refutaba la falsa idea actual (con frecuencia racista) de que las migraciones constituyen un fenómeno nuevo y peligroso. Las grandes metrópolis, en las que viven en estrecha proximidad muchas personas de diferentes razas y con distintos antecedentes, constituyen microcosmos del mundo considerado en su conjunto. Gracias a la aplicación de sus competencias especiales, los museos de la ciudad tienen muchas cosas importantes que decir a la sociedad moderna.

Es preciso que los museos de la ciudad interpreten y expliquen la sociedad urbana y los procesos de cambio que se producen en ella. Esta labor exige conservadores que sinteticen tres tipos de hechos y las ideas que de ellos se derivan. El primero es esencialmente arqueológico: a) modelos de objetos y la utilización del espacio, b) la relación entre ellos y c) los procesos de cambio. El segundo es el testimonio de imágenes y relatos orales que muestran sentimientos y opiniones. Ambos brindan información que no se puede obtener de otras fuentes y son específicos de los museos. El tercer tipo lo constituyen las pruebas documentales, en los períodos en que éstas existen, que facilitan conocimientos directos y permiten comprender los demás testimonios. Para cumplir adecuadamente su cometido, el museo requiere una cualidad: ser sensible al carácter singular de cada lugar. ■

1. Nichola, Johnson (ed.), *Reflecting cities*, The Museum of London, 1993.
2. Dogam, Kuban «The indeterminate character of Istanbul culture», *Biannual Istanbul* (Istanbul, Tarih Vakfi), 1992, págs. 1-19.
3. Cifras de las Naciones Unidas citadas en Emrys Jones, *Metropolis*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
4. Nick, Merriman (ed.), *The peopling of London*, Londres, Museum of London, 1993. El programa es examinado en David Kahn, «Diversity and the Museum of London», *Curator* (Nueva York, American Museum of Natural History), 1994. Ver también página 22 de este número.

Historia oculta: el proyecto «Poblamiento de Londres»

Nick Merriman

El Museo de Londres concibió un innovador proyecto destinado a atraer y hacer participar a amplios sectores de la población de la ciudad que nunca antes habían visitado el museo. Nick Merriman es el actual director del Departamento de Historia y Colecciones Antiguas del Museo. Estudió arqueología y museología antes de dedicarse a una tesis sobre la forma de atraer más visitantes a un museo. El proyecto «Poblamiento de Londres» se propuso plasmar esas ideas en la realidad.

Desde hace muchos años, los arqueólogos y los historiadores sociales formados en los debates teóricos de los años 70 y ulteriores han aceptado que cualquier representación del pasado en público es relativamente subjetiva y necesariamente parcial. Las críticas han mostrado en repetidas ocasiones que las exposiciones de los museos han fracasado sistemáticamente al intentar representar adecuadamente los ámbitos esenciales del discurso histórico, tales como la historia de la mujer, la recapitulación crítica de las relaciones laborales y el movimiento de la clase obrera, cuestiones relativas al sexo y la sexualidad o la historia de la diversidad cultural. Sin embargo, son relativamente pocos los museos que han reconocido en forma explícita la validez de tales críticas presentando exposiciones que aborden esa historia oculta y temas potencialmente «difíciles», o sosteniendo un «punto de vista» sobre un tema. Éste es el telón de

fondo que dio origen al proyecto «Poblamiento de Londres».

En 1991, la investigación del mercado, iniciada de manera global en el Museo de Londres desde hacía poco tiempo, mostraba que, al igual que en otros museos, el perfil de los visitantes no correspondía al de la mayor parte de la población. Se descubrió, en particular, que mientras más del 20% de los habitantes de Londres declaraba pertenecer a una minoría étnica (datos del censo de 1991), sólo el 4% de sus visitantes podía clasificarse en esta categoría. Una de las razones de esa situación era, sin duda alguna, que las exposiciones permanentes de las galerías apenas mencionan la larga historia de diversidad cultural de la ciudad y, en particular, que no existe ninguna galería dedicada a la posguerra. Por lo tanto, no había ningún incentivo real para que un miembro de una minoría étnica visitara el museo, pues aparentemente su historia

Lascars y marineros europeos esperando al médico en el Dispensario del Hospital de los Marineros, 1881. Los lascars eran marineros provenientes de Asia y África que trabajaban en la marina mercante y formaban pequeñas comunidades en el área de los muelles. Tomada de The Graphic.



© Port of London Authority Archive

no tenía cabida en la historia del Londres que se le presentaba. Era evidente que el museo no lograba cumplir las necesidades de la quinta parte de sus potenciales visitantes. Por otra parte, si se quería que se lo considerara una organización que atendía a las exigencias del público, era indispensable satisfacer esas necesidades. Además, era importante que esto se hiciera tomando en cuenta los cambios que se habían producido en la representación de la historia, es decir, mediante la participación, en toda la medida de lo posible, de las propias comunidades en la exposición.

Al mismo tiempo, con el inicio de la recesión y el colapso del comunismo en Europa oriental, se produjo un recrudecimiento del racismo y la xenofobia en toda Europa. La retórica de muchos grupos de extrema derecha, por lo menos en el Reino Unido, se valía de la historia, construyendo una visión mítica del pasado, según la cual la sociedad blanca y homogénea existente antes de la guerra había sido asfixiada y corrompida al terminar la guerra por personas con un diferente color de piel y distintas costumbres. Esas personas, se alegaba, no pertenecían a la nación. Como generadores de la representación pública del pasado, algunos de los que trabajábamos en el Museo de Londres consideramos que los museos podían estar al servicio de un objetivo socialmente útil refutando tales mitos y demostrando que se basaban en una lectura errónea de la historia.

Estas ideas cristalizaron en torno a un proyecto que finalmente se denominó «Poblamiento de Londres: 15.000 años de asentamiento de extranjeros». El proyecto culminaría en una exposición que mostraría que, lejos de ser un fenómeno de la posguerra, las inmigraciones habían hecho de Londres una ciudad cosmopolita y culturalmente variada desde

su fundación en el período romano. Al trazar la historia de las diferentes poblaciones extranjeras que se han asentado para conformar la evolución de la ciudad, revelaríamos una historia oculta que esperaríamos interesaría particularmente a los miembros de las comunidades que no solían visitar el museo.

Además de realizar investigaciones mediante los canales normales, por ejemplo revisando las colecciones del museo y localizando material adecuado para pedirlo en préstamo, el museo tomó por primera vez varias iniciativas. Se contrató a tiempo parcial a la investigadora Rozina Visram para que durante dos años examinara las fuentes primarias y secundarias de los archivos locales y seleccionara a miembros de diferentes comunidades que pudieran facilitarnos asesoramiento e información. Para promover esa actividad y dar a conocer la iniciativa se montó en un vehículo una exposición sobre el proyecto «Poblamiento de Londres», a la que se denominó «Museo itinerante». La



© Museum of London

Exposición de material relativo a la comunidad judía del East End de Londres a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

exposición recorrió parques, mercados y estacionamientos de supermercados en zonas como Brixton y Hackney, cuyos habitantes no solían visitar el museo. Gracias a la atención que le prestaron los medios de comunicación, la actividad realzó el prestigio del museo en esas zonas y contribuyó a crear relaciones útiles con personas que aportaron su concurso al proyecto prestando material o aceptando ser entrevistadas. Con ese método y gracias a contactos establecidos mediante grupos comunitarios, los encargados de la historia oral del proyecto terminaron entrevistando a 65 personas sobre su experiencia de traslado hacia Londres desde el extranjero. Por último, se reprodujeron diversos extractos de estas entrevistas durante la exposición y en su correspondiente guía.

La historia oral fue muy importante en este proyecto específico por múltiples razones. En primer lugar, añadía una dimensión humana que falta frecuentemente en otras exposiciones; en segundo término, representaba una forma mutuamente útil de participación de los interesados en el proyecto y, en tercer lugar, brindaba un valioso registro primario de las experiencias de la primera generación de «colonos», ya que la mayor parte de su historia nunca se escribió formalmente.

Al mismo tiempo, se estaba creando una red de contactos y asesores. Esto es de suma importancia cuando se trabaja sobre la inmigración desde el extranjero, pues se abordan cuestiones tales como la representación comunitaria, el racismo y el antirracismo. Se establecieron fructuosos vínculos con los Archivos de la Cultura Negra de Brixton, dos museos judíos de Londres y una red de otras organizaciones comunitarias y personas que leyeron los textos y formularon sugerencias sobre cuestiones específicas de representación.

Un importante grupo de asesores pre-

paró una publicación explicativa con un conjunto complementario de ensayos sobre la historia de trece comunidades londinenses, desde la africana y la caribeña hasta la española. Casi todos ellos pertenecían a la comunidad sobre la que escribían, lo que les permitía aportar algo de la perspectiva de su propia comunidad al capítulo que redactaban y al asesoramiento que nos prestaban para la exposición.

La exposición definitiva, que fue diseñada por la empresa Redman Design Associates, comenzaba con un tratamiento temático de la postguerra denominado «El mundo en una ciudad» e iba seguido de una panorámica audiovisual de cinco minutos de duración sobre los principales temas de la exposición. Luego de esa introducción, el visitante podía ver la historia de los asentamientos de extranjeros en Londres presentada en siete secciones principales: «Antes de Londres» (que comienza en la era glacial, cuando Gran Bretaña no estaba poblada); «El Londres romano», «La era de las migraciones» (450-1066), «Europeos medievales» (1066-1500), «Londres y el mundo circundante» (1500-1837), «El corazón del Imperio» (1837-1945) y «Después del Imperio» (1945 hasta nuestros días). Cada una de ellas tenía subsecciones que abordaban temas específicos, tales como «Vida y trabajo en el puerto» (1837-1945) o comunidades particulares, por ejemplo «Los primeros negros y asiáticos meridionales» (1500-1837). Los letrados estaban escritos en inglés, pero en la entrada se podía obtener un folleto publicado en nueve idiomas que contenía un resumen de la exposición.

Participación del público

Tan importante como la exposición era el programa de manifestaciones y actividades públicas que la complementaban.

Por motivos prácticos, fue difícil que los miembros de las distintas comunidades londinenses participaran activamente en el montaje de la exposición; se estableció una relación de consulta más que de colaboración activa. Las actividades públicas estaban destinadas a involucrar en todo lo posible a las comunidades, ampliar ciertos puntos de la exposición (o incluso debatirlos), agregar nuevas dimensiones a la representación y atraer a nuevos visitantes al museo.

Una de las actividades más importantes de este programa fue la serie de «semanas especiales», cuyo principio consistía en invitar a un grupo comunitario para que utilizara las instalaciones del museo durante una semana a fin de presentar, a su manera, a otros londinenses algo de su historia y cultura en Londres. Diferentes comunidades interpretaron ese programa de modo muy diverso y el personal del museo no ejerció ningún tipo de control. Las manifestaciones comprendieron exposiciones, representaciones teatrales, cuentos, lectura de poemas, un desfile de moda, degustación de alimentos, interpretaciones musicales, paseos históricos, artes del espectáculo, películas, conferencias y grupos de debate. La iniciativa tuvo mucho éxito, pues las personas podían hacer oír su propia voz. Cada comunidad realizó su propia publicidad junto con la del museo. De esa forma, había un doble incentivo para visitar el museo: la exposición y las manifestaciones públicas. Además de las semanas centradas en una comunidad específica (irlandesa, asiática meridional, chipriota o china, por ejemplo) hubo programas relativos a áreas específicas de Londres (Soho y Spitalfields) y a grupos con intereses particulares (refugiados), además de una serie de conferencias, que duró más tiempo, sobre temas específicos como las experiencias de las mujeres y los



© Museum of London

Retrato de Louisa Perina Courtauld, mujer de negocios del siglo XVIII, presentado en una exposición sobre los hugonotes.

estereotipos acerca de las distintas comunidades.

Paralelamente al programa de actividades públicas, hubo un programa destinado especialmente a las escuelas. Un modesto patrocinio de Carlton TV permitió preparar un juego de materiales pedagógicos que proporcionaba información contextualizada, mostraba maneras de relacionar el tema con los diferentes elementos del currículo nacional y ofrecía ejemplos prácticos. También se realizó un proyecto específico con la asociación Artistas y Artesanos en la Educación (ACE), cuyo personal trabajó con grupos escolares para producir obras de arte que reflejaran los temas del proyecto. Por lo que

atañe al público en general, durante dos meses se empleó a un artista residente, Timo Lehtonen, quien tenía un estudio abierto junto a la exposición.

Para promover la exposición, el museo dedicó mucho tiempo y recursos a informar a la prensa, la radio y la televisión de las distintas comunidades étnicas, así como a los canales más habituales, y pagó algunos avisos en publicaciones importantes como *Time Out*. Una de las actividades de promoción de mayor éxito fue una campaña en el metro de Londres, destinada específicamente a atraer personas de origen afrocaribeño, del sudeste asiático o chino, que mostraba desde cuándo esas comunidades formaban par-



Degustación de platos marroquíes. La serie «Semanas especiales» de distintas comunidades atrajo a un público totalmente nuevo.

te de la población de Londres. El 7% de los visitantes encuestados puntualizó que se había enterado de la exposición por medio de la campaña de carteles y el 24% recordó haberlos visto.

Evaluación de los resultados

El proyecto fue concebido desde el comienzo para ser evaluado, de manera que fuera posible medir hasta qué punto había logrado sus diversos objetivos. En lo que respecta a la atracción de un público más amplio, el proyecto tuvo bastante éxito, ya que la proporción de visitantes de minorías étnicas ascendió al 20% durante la exposición. En total, 94.349 personas visitaron la exposición, cifra superior a la prevista, sobre todo cuando al planificar el proyecto se decidió cobrar derecho de entrada.

El 64% de las personas visitó el museo durante el período que duró la exposición, y al programa de actividades públicas asistieron 8.428 personas. El objetivo de refutar la idea de que la inmigración es un fenómeno de posguerra y, por el contrario, revelar la historia oculta de la diversidad cultural de Londres, se logró a lo largo del proceso de organización y

montaje de la exposición. Es más difícil determinar el grado de asimilación de los mensajes difundidos y hasta qué punto las historias representadas no cayeron en los estereotipos culturales. Estas cuestiones fueron objeto de una serie de estudios de grupo que formaban parte de un proyecto dirigido conjuntamente con la Universidad de East London y ejecutado por Art and Society, sobre el que se publicó un informe a finales de 1994. Según ciertas indicaciones iniciales, es muy probable que una exposición de este tipo sea visitada por personas que ya son favorables al mensaje y que, por consiguiente, están predispuestas a asimilarlo tal como se lo ha propuesto el equipo encargado de la exposición.

No obstante, los grupos de estudio determinaron ciertas áreas de interés, tales como la exclusión de algunos grupos, la falta de espacio de otros, junto con cierto grado de estereotipos, además de cuestiones tales como la falta de atención a los niños y la reticencia a explayarse sobre los aspectos menos positivos de la experiencia del inmigrante. Como se señaló anteriormente, la índole de la exposición definitiva, que abarcó un período de tiempo muy prolongado y muchas comunidades, impidió alcanzar, por moti-

vos prácticos, otro objetivo inicial del proyecto: la participación activa de grupos comunitarios en la realización de la exposición.

Con todo, en términos generales se puede decir que la exposición tuvo un éxito relativo. Su presupuesto fue considerable (140.000 libras para el conjunto del proyecto, de las cuales 40.000 se obtuvieron en calidad de donaciones, en particular de la Fundación Baring y de la Fundación Parroquial de la Ciudad), pero el enfoque adoptado se podría aplicar a proyectos que disponen de menos recursos. En realidad, gran parte de la labor innovadora en este campo ya se ha llevado a cabo en los servicios de museos más pequeños que han desarrollado una estrecha relación con sus comunidades y muchas de las iniciativas descritas más arriba ya han sido realizadas por otros servicios. Sin embargo, era importante que una institución relativamente grande y con autoridad cultural como el Museo de Londres se ocupara de un proyecto como éste, pues era capaz de movilizar una considerable cantidad de recursos y, por lo mismo, demostrar a las comunidades londinenses la importancia del tema y probar al mundo museístico que pueden abordarse temas aparentemente difíciles y controvertidos.

En el museo se puede consultar el archivo de la exposición y las investigaciones correspondientes. Hace poco, el museo decidió remozar sus galerías permanentes y ampliar la historia de Londres hasta nuestros días. Esto brinda la oportunidad de incorporar parte de la nueva información descubierta durante la exposición «Poblamiento de Londres» y algo de su método de extensión y participación de la comunidad, además de la adopción de un enfoque más centrado en las personas. ■

El artista como conservador en un museo de la ciudad

Carl Heideken

¿Cuál es el lugar del artista en un museo que no es de arte y, en particular, en un museo de historia social en el cual la imaginación y la información deben guardar un equilibrio a menudo delicado? Carl Heideken, conservador del Departamento de Exposiciones del Museo de la Ciudad de Estocolmo, se basa en su experiencia como artista en Londres y París, así como de catedrático en el Colegio de Arte de Edimburgo, para reflexionar sobre esta cuestión tan actual.

Al hablar con mis colegas del museo acerca de los aspectos artísticos de la presentación de una exposición, a menudo tiendo a tomar una posición defensiva. Esto me desagrada. No entiendo por qué el arte tiene que ser defendido frente a la ciencia y a la educación; sin embargo, sigo haciéndolo. Pero esto está más en relación con los métodos y la honradez de los artistas que con su participación efectiva en las exposiciones. Porque si observo los museos que me rodean, la tendencia a introducir el arte en la museología se ha vuelto una práctica corriente. Esto ha dado por resultado exposiciones apasionantes, algunas de las cuales han tenido más éxito que otras. Incluso fuera del mundo de los museos, lo que ahora vemos es una fusión de arte y ciencia, olvidándonos de que alguna vez las dos fueron casi lo mismo. Los artistas se interesan por la biología, la física o la antropología y los científicos ven en el arte una fuente de ideas y métodos creativos.

¿Qué sucede cuando el arte se introduce como método en los museos que no son de arte? Cuando hago esto en mi propio museo, recibo cartas airadas de algunos visitantes y comentarios elogiosos de otros. Tradicionalmente, a un museo se lo relaciona sobre todo con la educación y la erudición. Se espera que las exposiciones que presenta reflejen el contenido de las colecciones y los archivos de manera fidedigna y objetiva. Pero cuando los medios de expresión comienzan a parecerse a los de una galería de arte, la frontera entre los hechos y la ficción se desdibuja y la «verdad» se diluye. Por otro lado, quienes aprecian el lenguaje innovador y dinámico del artista quizás reconozcan que la imaginación es tan importante como la información en el proceso de aprendizaje. La imaginación en manos de un artista es una herramienta profesional. Por lo tanto, la utilización que hace el artista de

la ficción para describir la realidad podría convertirse en un estimulante complemento de la labor del historiador o del científico social. Pero la ficción también podría percibirse como una amenaza para la realidad. El artista podrá seguir formando parte del personal del museo siempre y cuando existan el respeto mutuo y la igualdad de condiciones. Muy poco va a cambiar mientras se limite el papel del artista a una colaboración para visualizar opiniones históricas o sociales preconcebidas. Por otra parte, convertir un museo de historia social en una galería de arte carece igualmente de sentido si se desea lograr algo nuevo. En mi opinión, la interpretación que hace el artista del museo como lugar especial es lo que puede intensificar el diálogo entre el museo y los visitantes, invitando al público a que sea cocreador y cointérprete.

Tras los vaivenes del mercado del arte en la década del 80, el arte de los años 90 muestra nuevamente una tendencia a focalizar su atención en las cuestiones sociales y políticas, lo que hace una vez más que el arte y los artistas interesen a los museos de las ciudades. Recíprocamente, el museo de la ciudad vuelve a atraer los artistas a fin de llegar al público ordinario. Todo parece indicar que existen puntos en común entre este arte contemporáneo socialmente orientado y la ambición de algunos museos de buscar nuevas formas de comunicación con sus visitantes.

¿Cuál es entonces, en el contexto de un museo, la pertinencia del enfoque del artista con respecto a la realidad y la ficción? Para mí, está ligada al arte como instrumento de conocimiento. Al visitar las galerías de arte, contemplo construcciones e instalaciones; me dejo conmover por obras de ficción constituidas por películas o novelas, no sólo para entretenerme, sino para aprender sobre la vida. Ésta es la función cognitiva de la emoción y la imaginación.

Además, percibo que hay artistas que ya utilizan el lenguaje de los museos, aprovechando así la aureola de verdad y autoridad relacionada con estas instituciones. Durante los veinte últimos años, las galerías de arte han expuesto vitrinas llenas de objetos cotidianos, falsos hallazgos arqueológicos, placas conmemorativas con lacónicas inscripciones, etc. Otros artistas trabajan con rituales, comportamientos sociales y ecología. La obra de Piotr Kowalski *El cubo de la población*, incluida en la exposición «La tierra — Cambios globales», presentada en Bonn en 1992/93 y en Estocolmo en 1994, es un ejemplo de arte socialmente orientado, desprovisto totalmente de connotaciones propagandísticas o demagógicas. Por el contrario, es un arte minimalista, lo que en este caso significa simple y hermoso. Se trata de un gran cubo de vidrio que contiene 5.500 millones de canicas. Cada segundo se agregan cinco canicas por arriba y se extraen dos por abajo, lo que corresponde a la tasa de crecimiento de la población mundial, pues hay cinco nacimientos y dos muertes por segundo. Son muchos los nombres de los artistas que podrían figurar en esta lista: Joseph Beuys, Mary Kelly, Christian Boltanski, Barbara Kreuger, etc.

A estas alturas, desearía señalar que en la actividad cotidiana de un museo hay que distinguir entre *construcción* y *reconstrucción*. El concepto de reconstrucción es fundamental en la idea de museo, que se supone debe «reconstruir» el pasado y ayudar a forjar la memoria colectiva. Pero aceptemos por un momento la idea de que la realidad es una construcción mental y no algo concreto que existe «fuera», listo para ser captado, clasificado, presentado y conservado, por ejemplo en un museo. Aceptemos la idea de la historia como un «texto» escrito subjetivamente y no como algo absoluto y objetivo. Si acepta-

mos estas ideas, que actualmente son tema común de debate, también deberíamos ser capaces de admitir que el museo es una creación subjetiva y no una institución de verdad objetiva. Por mi parte, concuerdo con quienes afirman que se puede reconstruir un cántaro roto o una barca de madera carcomida pero que, cuando se trata de estructuras más complejas, la reconstrucción se convierte en construcción, es decir, en una nueva creación, tanto si se trata de una teoría como de una determinada exposición de museo. Esto es lo que descubren muchos artistas cuando visitan los museos actuales: salas tras salas de instalaciones y *happenings*, construcciones de la imaginación. Frente a esta tendencia, algunos artistas han hecho que sus propias obras interfieran y se mezclen con las colecciones de los museos.

La vitrina falsa

Chris Dorsett, escultor sueco residente en Oxford, emprendió hace algunos años un proyecto semejante en el Museo de la Ciudad de Estocolmo. Desde 1988, Dorsett había promovido proyectos en los cuales los artistas se integraban al Museo de Pitt Rivers. A su juicio, los museos de antaño solían ser lugares privilegiados que despertaban la curiosidad, pero al imponerse una actitud más didáctica y pedagógica en las exposiciones y colecciones actuales, esa curiosidad no se ve tan incentivada como antes. En su introducción al proyecto que desarrolla con estudiantes de Bellas Artes, que combina obras creadas específicamente con la colección permanente, Chris Dorsett escribe:

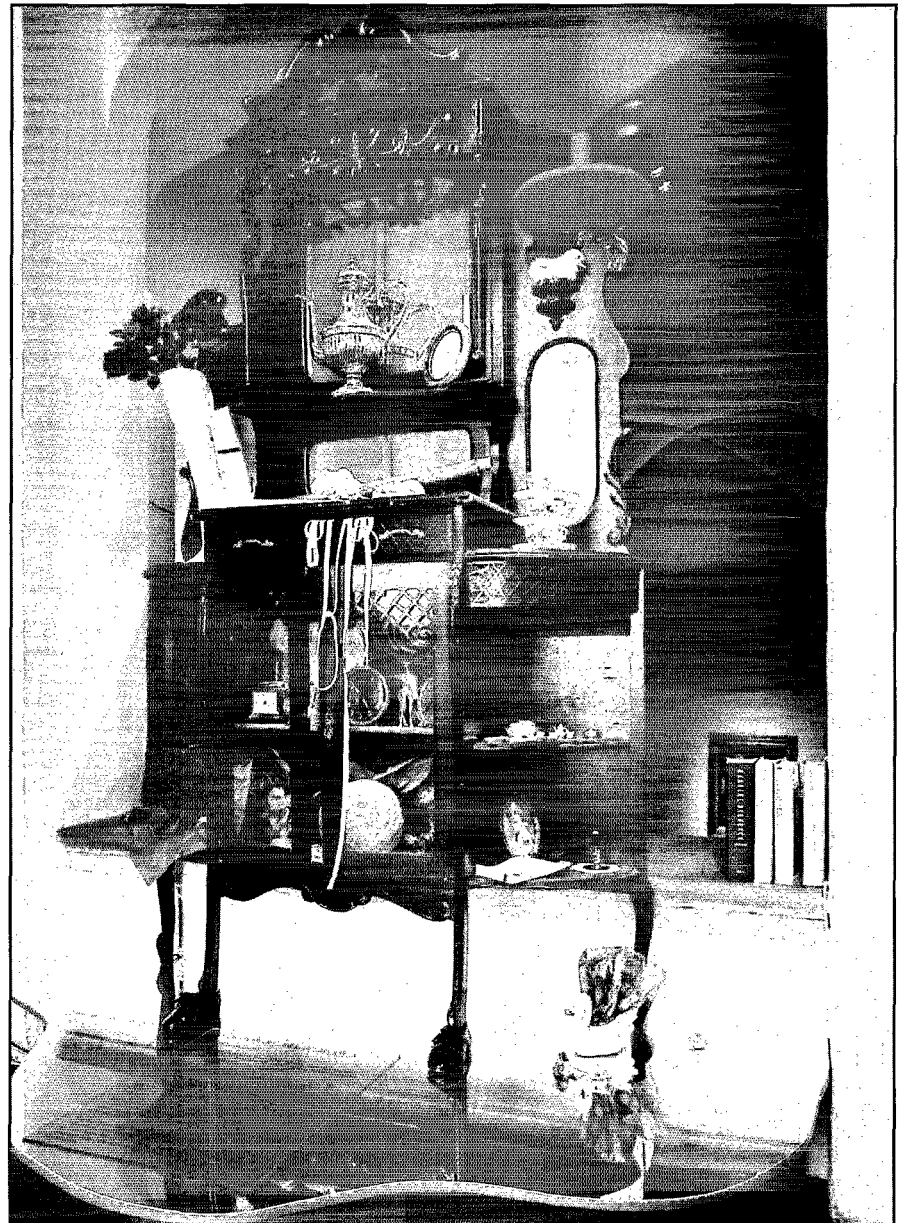
Mi objetivo no era agregar material suplementario de exposición, sino estimular al máximo la gama de experiencias de los visitantes del museo. La variedad de enfoques que emplean actualmente los artistas, especialmente

© John Håkansson

aquellos que trabajan en la instalación y en el arte creado específicamente para cierto lugar, permite una interesante fusión entre el quehacer de los museos y el del artista.

Una de las instalaciones del proyecto del Museo de la Ciudad de Estocolmo consistía en una vitrina con objetos históricos falsos: en tres casetas de yeso se mostraban instrumentos de tortura denominados *bajans*, es decir, *bajans* para la nariz, para la boca y empulgueras. Los letreros indicaban que el uso de los instrumentos de tortura era ilegal, aunque frecuente entre los grupos germanos en el siglo XVII y más tarde se expandió al conjunto de la población. El 7 de febrero de 1695, los habitantes de Estocolmo se rebelaron, marcharon hacia las Reales Fábricas de *bajans* y las destruyeron. Todos los *bajans* restantes fueron arrojados al lago Mälaren. Algunos de nuestros visitantes fueron completamente subyugados por esta exposición, testimonio de la crueldad reinante en épocas anteriores. El objetivo de esta «patraña» amistosa no era, por supuesto, engañar al público, sino hacer que tomara conciencia de que todo objeto expuesto en un museo depende de cómo deciden exhibirlo los conservadores y los diseñadores, y que el significado es también el resultado de una construcción y no algo inherente al objeto mismo. Este punto de partida me parece muy interesante. No obstante, continuar con estos proyectos artísticos como contrapunto a las colecciones permanentes es insuficiente, pues pronto perderían su frescura al volverse permanentes. Lo que busco es el efecto a largo plazo, resultante de la integración de artistas interesados en mostrar al público distintas maneras de «leer» el museo como una institución que refleja fundamentalmente la cultura de su tiempo.

Por lo general, cuando se construye un nuevo museo o se monta una exposición

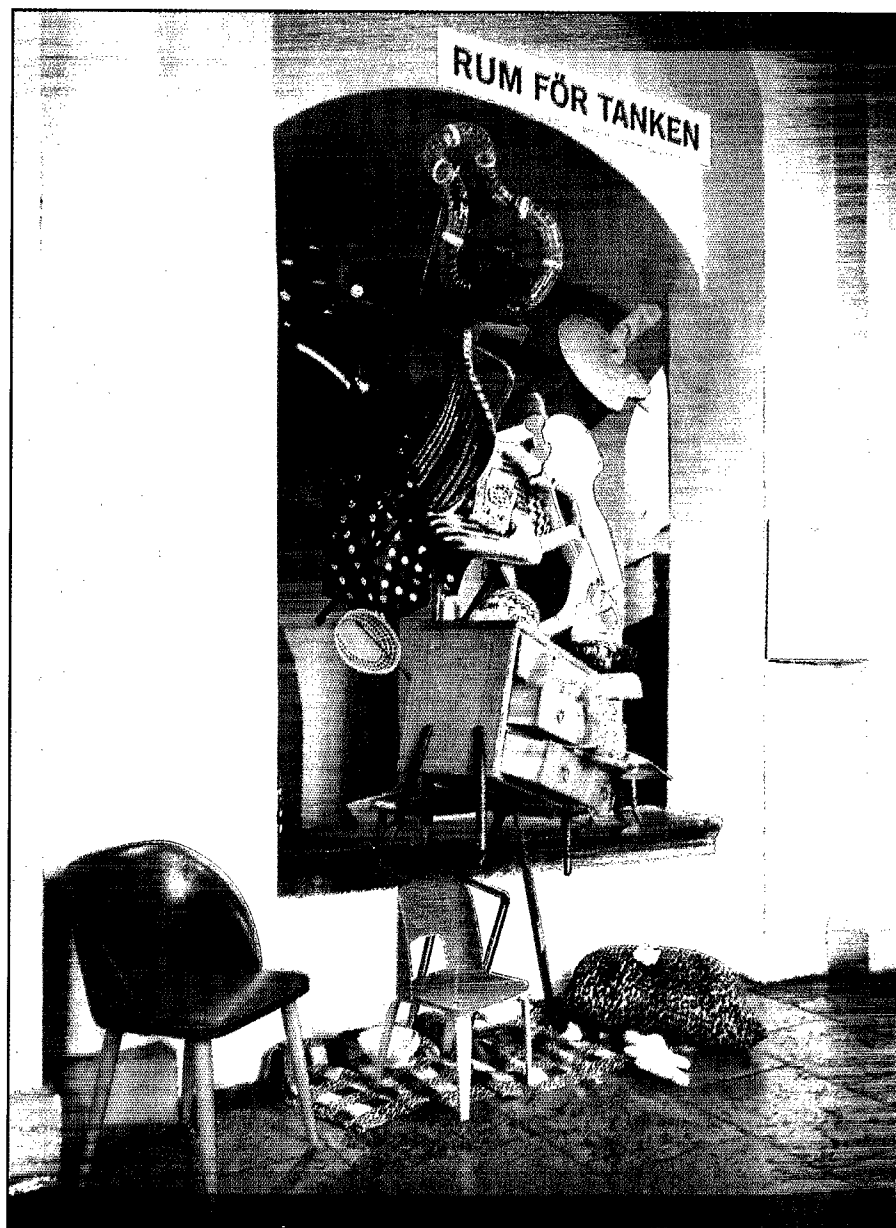


importante, se emplea a diseñadores y arquitectos; también participan pintores, escultores, fotógrafos y cineastas para ilustrar, animar y visualizar el material expuesto. No hay nada en lo que acabamos de decir que suscite controversia, hasta que nos damos cuenta de que vivimos en una época en la cual los papeles profesionales cambian rápidamente, las áreas de interés y de competencia se superponen, los límites entre la arquitectura, la escenografía, la escultura, el teatro, la etnografía, la literatura, etc., se desdibujan. Es aquí donde el artista o el conservador puede desempeñar una función mediadora. Ellos podrían hablar el lenguaje del artista y el del académ-

Sin tiempo libre,
cuadro de la exposición Hem,
basado en una entrevista
con Stina.

© John Håkansson

Habitación para la reflexión,
cuadro basado en una entrevista con Katji.



mico, y no se dejarían impresionar fácilmente por el comportamiento egocéntrico del artista, pero al mismo tiempo podrían comprender la posición vulnerable del creador, cuyo principal capital es su personalidad. A diferencia del académico, que siempre puede referirse a una masa de conocimientos compilados, el artista debe referirse a sus sentimientos y reacciones personales. Aparentemente, existen dos maneras opuestas de tratar la participación del artista. Una es darle total libertad y aceptar, o no, el resultado. La otra es encargar un trabajo específico, estipulando cuidadosamente las condiciones. Creo que ambas son formas fáciles de «salir del

paso». El papel del artista o del conservador consistiría en negociar las posibilidades entre dos extremos simplificados. Pero el artista debe conocer también, aunque sea parcialmente, las aspiraciones y los métodos del historiador, el antropólogo o el educador y, de esta manera, estar preparado para juzgar la calidad, tanto del contenido como de la forma.

Códigos, contextos y públicos

Todos los conservadores de museo somos conscientes de la significación de los códigos y contextos culturales, por lo que nos divierte y estimula observar cosas que su-

ceden fuera de contexto o códigos que no se respetan. Pero los visitantes que no están familiarizados con la gramática y la sintaxis del montaje de una exposición pueden sentirse confundidos. Un museo de historia social genera expectativas muy diferentes de las de una galería de arte moderno. Por supuesto, el objetivo no es nunca confundir al público, pero el efecto sorpresa de ver algo inesperado se podría utilizar para que los visitantes descubran los códigos y convenciones del museo.

Al reflexionar sobre las reacciones negativas que despiertan ciertas obras expuestas en mi propio museo, puedo comprender muy fácilmente al visitante desi-



© John Håkansson

La cruzada, cuadro basado en una entrevista con Timo.

lusionado, a quien imagino yendo al museo a verificar una experiencia o un recuerdo. Va a buscar «lo auténtico» y no lo encuentra; en cambio, se le presenta algo falso y artificial. Prefiero observar al público cada vez más numeroso que sonríe al percatarse de nuestros intentos de mezclar la realidad y la ficción, sin perder el rastro de la verdad. Espero que las ilustraciones de este artículo ayuden a comprender nuestra actitud. Todas las ilustraciones provienen de la exposición *Hem — om känslans rum och samhällets planer* (El hogar — Emociones privadas y planificación pública), exposición temporal sobre la vivienda en Estocolmo, presentada en el

Museo de la Ciudad de Estocolmo del 28 de mayo de 1994 al 15 de enero de 1995, y dirigida por Carl Heideken. En esta exposición se propusieron dos niveles de interpretación visual, una fotografía de la casa de algunos habitantes de la ciudad y un cuadro inspirado en las entrevistas con cada una de esas personas. Las entrevistas, publicadas como textos literarios, constituyen un tercer nivel. Se invita así al visitante a participar en la interpretación de los hogares y a completarla combinando a su gusto las tres versiones. Esperemos que la «verdad» surja como resultado de una percepción penetrante y no de una creencia ciega. ■

Historia, ideología y política en el Museo de Historia de Varsovia

Beata Meller

La historia del Museo de Historia de Varsovia refleja de múltiples maneras la agitada y turbulenta trayectoria de la historia de la propia Polonia. Beata Meller describe cómo la búsqueda de la verdad histórica a que se dedica el museo ha sobrevivido a los decenios durante los que «uno de los medios más frecuentes de controlar el pasado consistía en rodearlo de silencio». La autora viene trabajando en el museo desde hace veinticinco años, primero como conservadora de las exposiciones sobre la historia de Varsovia en el siglo XIX y, desde 1991, como subdirectora. Ha escrito numerosas publicaciones sobre las costumbres y la cultura del siglo XIX.

Cuando en 1948 se creó el Museo de Historia de Varsovia, la propia ciudad no existía prácticamente, ya que el 85% de su superficie había sido destruido durante la guerra por el ocupante alemán y había perdido unos 800.000 habitantes. Tal situación hizo que se plantearan dudas acerca de si Varsovia podría funcionar como capital en medio de las ruinas carbonizadas.

Sin embargo, se puso de manifiesto que el apego a la ciudad y a su tradición histórica, así como a su importancia simbólica nacional, se mantenían extraordinariamente vivos en la sociedad polaca. Fue precisamente el llamamiento a reconstruir Varsovia lo que facilitó a las autoridades comunistas la integración de la sociedad en torno a una nueva ideología. Uno de sus primeros lemas fue «La nación entera construye su capital». La reconstrucción de Varsovia, a la que se dio la máxima prioridad, ejerció una influencia en la conciencia de todos los polacos, suscitando un entusiasmo generado por el esfuerzo común por levantar la ciudad de entre los escombros; a consecuencia de ello, influyó considerablemente en una percepción matizada del nuevo sistema político.

Por fortuna para Varsovia, la ciudad vieja se reconstruyó basándose en las formas que había ido adquiriendo a lo largo de la historia. Se recurrió a todos los planos, dibujos y otras fuentes iconográficas existentes, y cada detalle arquitectónico fue tratado con la mayor devoción para recrear la belleza de las fachadas e interiores góticos, renacentistas y barrocos. Con todo, hay que decir que antes de que se adoptara la decisión de la reconstrucción histórica de la ciudad de conformidad con su imagen pasada, la minoría de arquitectos, historiadores del arte y planificadores urbanos que habían preparado en la clandestinidad la documentación

para la restauración después de la guerra, se vio obligada a librar una auténtica batalla. La principal amenaza era que la ciudad se convirtiera en una copia del estilo soviético, representado por el Palacio de la Cultura, un «regalo» de la Unión Soviética.

Claro reflejo de las reales intenciones de las autoridades que manipulaban hábilmente los sentimientos de los polacos es una placa especial que se instaló al terminar de restaurar la Plaza del Mercado de la ciudad vieja, en la que se afirmaba que «El gobierno ofrece a la nación» un fragmento de su renaciente patrimonio que, en definitiva, había sido reconstruido con el trabajo de la propia población.

La búsqueda de un método

Los edificios de un lado de la Plaza del Mercado de la ciudad vieja, reconstruidos entre 1948 y 1953, iban a convertirse en museo. Avalaban la elección de este sitio ventajas indiscutibles. La adaptación de once viviendas burguesas a las actividades de un museo ofrecía múltiples oportunidades a los arquitectos, quienes no escatimaron esfuerzos para destacar los detalles arquitectónicos existentes, por ejemplo, fragmentos góticos de las murallas, pórticos de piedra, techos, escaleras y puertas metálicas que daban más autenticidad a los edificios restaurados.

La organización de un museo de tan gran escala (el espacio final era de unos 3.500 m²) supuso para un grupo de jóvenes historiadores la tarea descomunal de preparar una exposición histórica que reflejara la historia de Varsovia a lo largo de siete siglos. Esta empresa se llevó a cabo en una época en la que la historia estaba totalmente en manos de las autoridades comunistas y uno de los medios más frecuentes de controlar el pasado consistía en rodearlo de silencio.

Así pues, los jóvenes especialistas se encontraron en una situación particularmente difícil ya que, por un lado, querían rescatar la memoria histórica compartida por toda la nación y, por otro, se veían sometidos a la exigencia de que cada partícula de historia llevara el sello oficial del «marxismo científico».

Al Museo de Historia se le atribuyó el rango de institución central, con la misión de moldear una conciencia histórica de nuevo cuño. No existían modelos profesionales en los que se pudiera basar el trabajo y, en particular, no existía ningún concepto de «museo histórico»; en lugar de ello, había simplemente la convicción y la premisa de que no bastaba con acumular recuerdos, «reliquias» o testimonios del pasado para presentar la historia. La devastación completa de la ciudad y la aspiración de conseguir su recreación «ideológica» obligaron a esforzarse por tratar de hallar nuevas formas museísticas.

Merece destacarse especialmente el hecho de que el Museo de Historia de Varsovia abrió vías metodológicas para la creación de exposiciones históricas basándose en sus propias experiencias y en los muchos años dedicados a elaborar un método cuyo programa consta de varias fases.

El registro de los objetos rescatados durante la guerra estuvo acompañado por el inicio de una labor de investigación y documentación que produjo su propio taller para examinar la historia de la ciudad. Esa investigación comprendió una amplia gama de problemas: la demografía, la historia de la artesanía en la ciudad, la industria, el comercio, la organización de las autoridades municipales, la vida política, los movimientos sociales, la cultura, la ciencia, el arte y la lucha por la independencia. Si bien la investigación misma se practicaba por lo general verda-



Interior de una vivienda burguesa de principios del siglo XVII.

deramente a fondo, no todos sus resultados podían darse a conocer, pues la censura lo impedía.

La presentación de los resultados de la investigación estaba sometida en gran medida a la propaganda estatal. Las autoridades habían lanzado un lema: «Los museos son las universidades de la cultura». Teniendo en cuenta la promoción de diversos grupos sociales, se concedía especial importancia a las actividades educativas, que debían difundir unos conocimientos y una cultura adecuadamente preparados, con ayuda de los cuales se remodelaba la conciencia social según el espíritu de la teoría marxista.

Pese a la necesidad de tomar en consideración todos estos factores, resultó evidente que una exposición que ilustrara la historia de Varsovia no podía convertirse en un libro de texto; no obstante, los miembros del personal que tienen pre-



Emplazamiento del Museo de Historia de Varsovia.

sente la primera versión de la exposición recuerdan que no faltaban las descripciones excesivas, los largos textos explicativos ni las citas.

La traducción de la historia de Varsovia —desde la antigüedad hasta el siglo XVII— a un lenguaje adecuado para un museo tropezó con numerosos obstáculos. Escaseaban los objetos para exponer y, debido a ello, el anteproyecto comprendía gran número de «sucedáneos» en forma de mapas, modelos, cuadros y gráficos. En ocasiones, hubo que recurrir a copias de obras de arte o a objetos procedentes de otras regiones de Polonia.

La exposición correspondiente a los siglos XVIII y XIX logró mostrar en mayor grado la historia y la belleza de la ciudad; para ello se recurrió a la pintura y las artes gráficas, así como a muestras auténticas de la artesanía de Varsovia. Se optó por un planteamiento cronológico-temático, debido al cual ciertos temas se repetían, como el desarrollo espacial de la ciudad, la estructura de la población, la artesanía, el comercio y la cultura. El museo recreó las estancias burguesas de los siglos XVII, XVIII y XIX, el taller de un orfebre y el in-

terior de una imprenta. La primera exposición se abrió al público en 1955, durante el ocaso del estalinismo y mientras hacían su aparición los primeros síntomas del «deshielo».

Una habitación con vista a la ciudad

Por entonces, el museo ya estaba cooperando con eminentes arquitectos y artistas. Su visión estética, que a veces era fruto de apasionados debates con los autores de los planos de la exposición, se basaba en audaces soluciones plásticas y en la gradación de los efectos e impresiones que, desde la planta baja hasta el tercer piso, dieron un nuevo carácter a los interiores y a la exposición. Se combinaron sutiles acentos con un mayor énfasis en el material histórico, efecto conseguido con la utilización de los colores, la luz y decorados y vitrinas especiales. La finalidad de estos esfuerzos artísticos era poner de relieve la atmósfera de una determinada época y subrayar sus características propias. La elección de proporciones adecuadas entre la historia y la creación plástica

se convirtió en la auténtica medida del éxito.

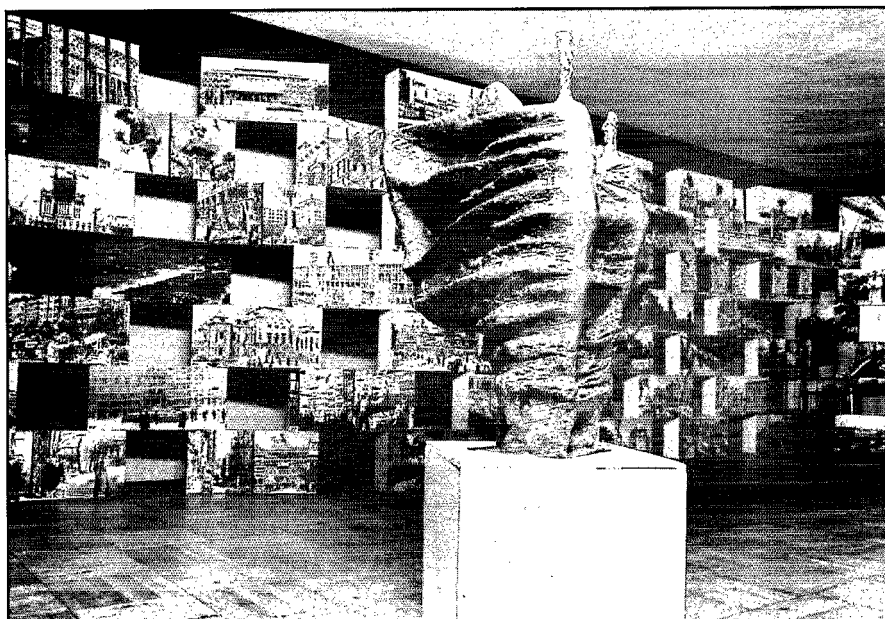
A pesar de coleccionar objetos de tiempos pasados, el museo nunca dejó de formar parte del mundo circundante. Por las ventanas abiertas, los visitantes podían ver la bulliciosa Plaza del Mercado, la muchedumbre de turistas y habitantes del lugar y los edificios históricos, de modo que la exposición no estaba divorciada de la ciudad ni de su substancia propia.

Debido a su singular emplazamiento, con frecuencia el museo albergaba delegaciones extranjeras de distintos niveles; además, como es natural, era visitado por nutridos grupos de turistas extranjeros, factor que muy probablemente contribuyó al trato especial que recibía por parte de las autoridades.

Como precursor en las áreas que se han descrito, el Museo de Historia se convirtió en modelo de otros y ayudó a organizar o preparar los proyectos de varios museos históricos de Polonia. Desde finales del decenio de 1960, compartió también sus experiencias con instituciones extranjeras, como los museos históricos de Lille y Amsterdam, e inició un intensivo intercambio de exposiciones con Occidente.

Censura y propaganda

La ampliación de la colección obligó a introducir numerosos suplementos y cambios en el contenido y la forma de la exposición. En años sucesivos aparecieron nuevas publicaciones sobre la historia de Varsovia que constituyeron una destacada contribución al conjunto de la historiografía polaca. No obstante, la exposición correspondiente a la Varsovia del siglo XX fue la última que se presentó. Cuanto mayor era la proximidad a la época



© E. Pawlak

La exposición permanente presenta un perfil fotográfico de Varsovia como capital de la República Popular de Polonia, 1945-1989.

contemporánea, más complicada se volvía la situación. A todas luces, la historia tenía implicaciones políticas. Los censores comunistas prestaban especial atención a la interpretación de los acontecimientos de la historia reciente, sobre todo teniendo en cuenta que todavía vivían testigos del adoctrinamiento de la memoria colectiva.

Las autoridades mostraban particular interés por la tradición de independencia cultivada antes de la Segunda Guerra Mundial y que en buena medida se orientaba automáticamente contra la Rusia zarista y bolchevique; también mostraban interés por crear una historia que correspondiera a sus propias necesidades del momento, afán que se manifestó en la imposición de nuevos programas, signos y símbolos políticos en el contexto de aniversarios gravados con las directrices emanadas de las sucesivas reuniones plenarias del partido o de sus dirigentes.

La falta de una síntesis de los estudios sobre la Varsovia contemporánea, junto

con la presión de la propaganda y la censura, obligaron al personal del museo a mantener cierto equilibrio y a tener una percepción política *sui generis* que le permitiera adoptar decisiones correctas sobre la forma de presentar e interpretar los acontecimientos históricos o de ignorarlos. A veces el problema era únicamente el contenido de una frase o las palabras utilizadas; otras veces se trataba de una sola palabra (por ejemplo, la censura había proscrito especialmente la palabra «antirruso»; la fórmula recomendable era «antizarista»). Los temas se dividían entre los que eran tabú y los que se consideraban preferibles.

Lo antedicho es igualmente válido para las exposiciones especiales. Junto con las exposiciones que presentaban diversos aspectos del pasado de Varsovia —resultado de las investigaciones y la adquisición de nuevos objetos, cuya finalidad era llenar vacíos de la exposición permanente—, el museo organizaba numerosas exposiciones cuyos temas imponían las autoridades centrales y que contenían un mensaje ideológico inequívoco, como la amistad polaco-soviética, la teoría de los movimientos revolucionarios (por ejemplo, comunistas) en otros Estados miembros del Pacto de Varsovia y exposiciones organizadas en capitales de países socialistas, ya que a esto se limitaban los contactos del museo con el extranjero. Los aniversarios relacionados con el régimen posterior a la guerra constituían una categoría aparte. Estas presiones minaban la iniciativa profesional de los funcionarios dedicados a la preparación de nuevos temas, al privarlos de la oportunidad de realizarlos. Hay que afirmar sin ambages que, para los empleados del museo, se trataba con frecuencia de una situación en la que se pretendía ser moral en circunstancias sumamente inmorales.

La interdependencia de la política, la

ideología y las exposiciones históricas adoptó diversas formas y tuvo distintos grados. Claramente apreciable en el decenio de 1950, con el paso del tiempo se fue haciendo menos perceptible (a finales del decenio de 1960) y llegó a ser casi invisible en los años 80, aunque seguía existiendo. Esta situación se debía ante todo al «coqueteo» con la sociedad y, por consiguiente, a la línea política vigente y a la relación de fuerzas entre la sociedad y el sistema de poder que la vigilaba y sojuzgaba. Dejando aparte los acontecimientos de 1956 que pusieron fin a la etapa de estalinismo «puro», el museo aprovechó los ulteriores y pasajeros momentos de «liberalización» de la presión política para llenar los capítulos «negros» de la historia: así, en 1969 inauguró una sala de exposición sobre la Insurrección de Varsovia de 1944, antes olvidada simplemente porque no había sido obra de los comunistas.

La actitud ante las autoridades se manifestaba en una trágica dualidad de ideas, divididas en «públicas» y «privadas». La historia reciente expuesta en un museo o enseñada en las escuelas solía ser completamente distinta de las verdades transmitidas en la intimidad del hogar o incluso de lo que se veía en la calle.

De este modo, pese a la realidad circundante y la oleada de historiografía oficial (sobre todo si se tiene en cuenta que la historiografía polaca, estrechamente vinculada con centros occidentales de investigación, empezó a prosperar en el decenio de 1960, aunque no se ocupaba de la historia política de Polonia), el interés por la historia y la búsqueda de la verdad política no disminuyeron sino que, por el contrario, aumentaron en una sociedad que se organizaba en torno a ideales de libertad y democracia, esforzándose por recuperar su continuidad e identidad.

La aparición, a mediados del decenio

de 1970, de una oposición democrática y el inicio de una «segunda circulación», también conocida como literatura «subterránea», publicada en la clandestinidad, rompió poco a poco el monopolio que las autoridades ejercían sobre la información. El número de libros y revistas editados al margen de la censura fue aumentando, ocupando un lugar preferente las publicaciones que cubrían los abundantes «capítulos negros» de la historia moderna. Esta situación afectó también al personal del Museo de Historia, buena parte del cual era sensible a la influencia de la oposición democrática y consciente de las falsedades que había en la exposición, especialmente sobre la Segunda Guerra Mundial.

1989: el año de la ruptura

El decenio de 1980, inaugurado por el movimiento «Solidaridad», aumentó considerablemente el interés por la historia, y no sólo por la del pasado más reciente. Los debates políticos abiertos, muy relacionados con la historia, los círculos independientes comprometidos en la enseñanza de la historia y un movimiento independiente de edición contribuyeron a preparar el terreno para los cambios que en 1989 obligaron a las autoridades a hacer concesiones.

Los efectos de la transformación política que ocurrió en Polonia entre 1989 y 1994 se reflejaron en el Museo de Historia de Varsovia. La dependencia político-ideológica de las más altas autoridades desapareció y el museo adquirió más autonomía, permitiendo así recuperar la confianza social. Una de sus primeras actividades fue una serie de exposiciones sobre los acontecimientos de la historia de la ciudad previamente ignorados. El material reunido se utilizó des-

pués para completar la exposición permanente. La atención se centraba ahora en la historia moderna: comprendía la guerra polaco-bolchevique y su momento más decisivo, la batalla de Varsovia (1920); los planes de la agresión soviética contra Polonia en 1939 pasaron a formar parte de la sala correspondiente a la defensa de Varsovia en septiembre de 1939 y la presentación de las actividades de los comunistas antes de la guerra y durante ésta quedó reducida a sus dimensiones reales. Por primera vez se presentó en una escala real a los representantes de todas las orientaciones políticas del Estado Clandestino Polaco durante la guerra. Ciertos hechos de la historia de Varsovia en la postguerra, que nunca se habían presentado antes, ahora forman parte de la exposición, entre ellos la llamada lucha por el poder librada entre 1944 y 1948 y los juicios políticos celebrados durante los años del estalinismo y después, el final de la actividad de la oposición clandestina y la aparición del sindicato «Solidaridad», así como las consecuencias del período durante el que estuvo vigente la ley marcial.

El futuro próximo confronta al personal del Museo de Historia con nuevas tareas y desafíos. La atmósfera política actual se presta particularmente bien a una posible sistematización de nuestra visión de Varsovia durante los últimos decenios (comprendidos los años de la guerra). Facilitan esta finalidad los archivos a los que hemos tenido acceso recientemente y la utilización de nuevos objetos expuestos. Sin embargo, la tarea más importante consistirá en determinar la esencia de la Varsovia contemporánea y preparar un método que nos permita conseguir respuestas ordenadas sobre las relaciones entre un pasado difícil y los tiempos modernos, presentadas en una exposición de museo. ■

La ciudad imaginaria

Brigitte Scenczi

Museo teatro, por Brigitte Scenczi,
acrílico sobre tela, 1986.

Le départ, por Brigitte Scenczi,
acrílico sobre tela, 1986.

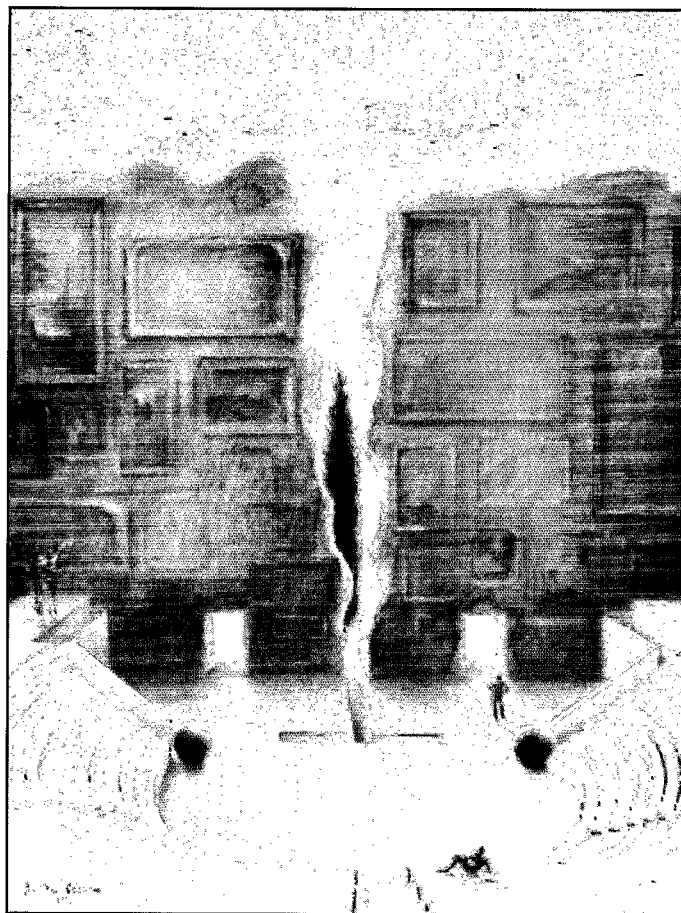


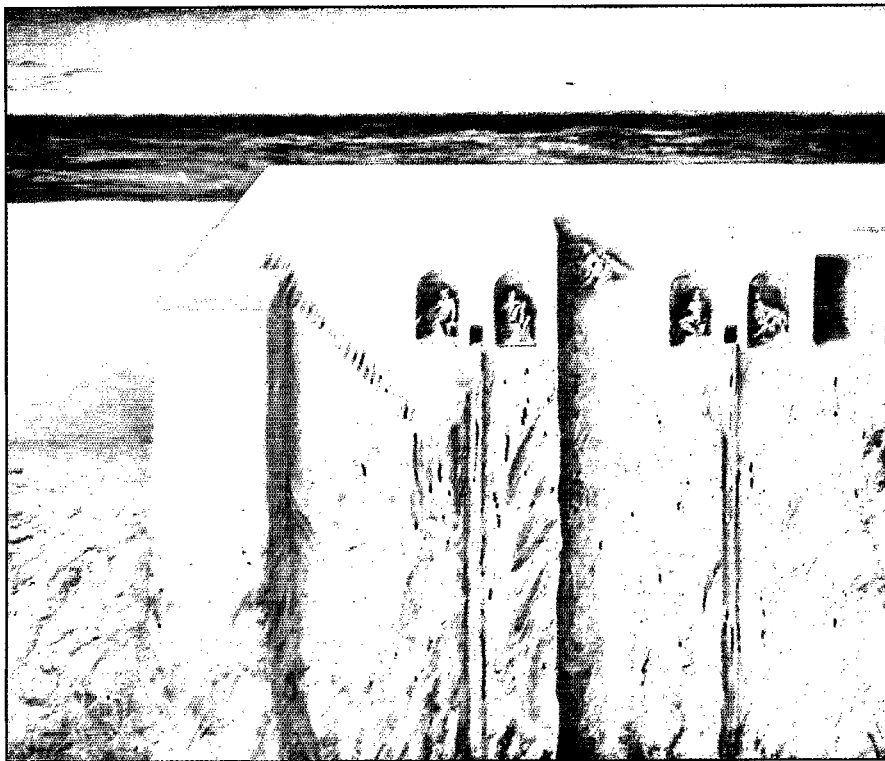
Foto: cortesía de la autora



Foto: cortesía de la autora

En 1985-86, Juan Antonio Mañas y yo elaboramos una serie de cuadros, pintados o en relieve policromado, que tenían como eje el tema de una ciudad imaginaria que sería un gigantesco museo distribuido en tres niveles relacionados entre sí por una red de corredores y pasajes más o menos secretos. En este contexto, las obras de arte de todas las épocas y procedencias serían presentadas teatralmente, siguiendo criterios diferentes por completo a los que generalmente se aceptan para organizar los museos. Algunos se colocarían en pilas; otros, por el contrario, se destacarían en un espacio inmenso, adquiriendo así la densidad de una joya. ¿El propósito de dicha teatralización? Llegar al conocimiento a través de la emoción estética. En realidad, esta ciudad-museo pretendería ser el espejo en el cual se reflejan nuestros sentimientos en el punto en que presente, pasado y futuro se confunden en un espacio que sería un teatro de la memoria. ■

Foto: cortesía de la autora

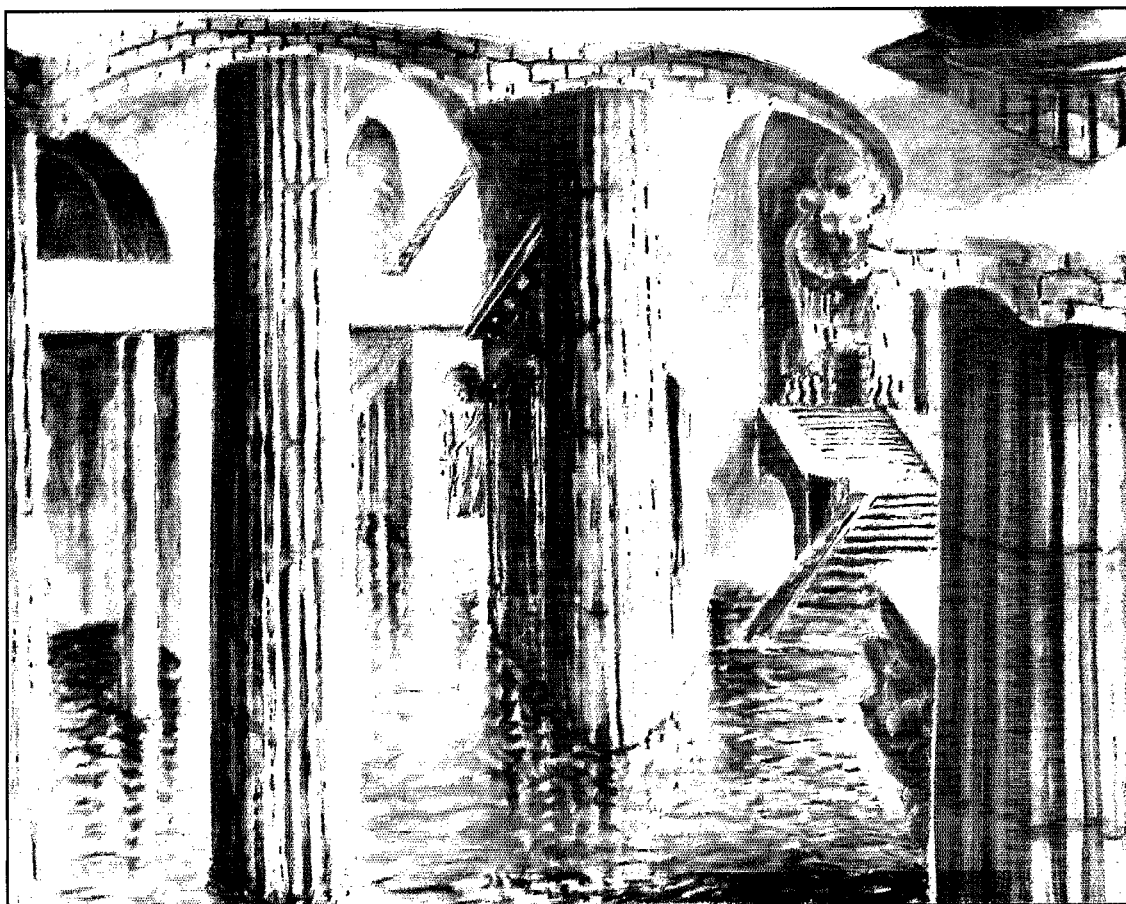


Brigitte Scenzi nació en Budapest en 1943; Juan Antonio Mañas nació en Madrid en 1946. Sus obras se han presentado desde 1977 en museos y galerías de Francia, Italia y España. — Ed.

La place de Ganymède,
por Juan Antonio Mañas,
relieve policromo sobre madera, 1984.

Museo subterráneo,
por Brigitte Scenzi, acrílico sobre tela,
1986.

Foto: cortesía de la autora



¡La ciudad es el museo!

Anne Marie Collins

La ciudad de Montreal (Canadá) se ha convertido en un auténtico museo gracias al Centro de Historia de Montreal, que dirige Anne Marie Collins desde 1990. Anteriormente, ella trabajó en varios museos y en la actualidad participa en proyectos conjuntos de promoción de los museos de Montreal.

La historia deja marcas indelebles. A veces las huellas de nuestros predecesores son sutiles y hace falta una gran agudeza visual para percibir las, sobre todo cuando forman parte de nuestro paisaje cotidiano. La orientación del Centro de Historia de Montreal se basa en el principio siguiente: el museo no es el único poseedor de la historia de la ciudad, sino un mero catalizador que sensibiliza a los ciudadanos a los vestigios que perduran en la ciudad.

Pese a estar situado en una ciudad que históricamente se puede considerar joven, el Centro de Historia de Montreal es un ejemplo convincente de la nueva manera de percibir las diferentes facetas que han compuesto el entramado de la sociedad actual. El centro ocupa un antiguo cuartel de bomberos, de estilo Reina Ana, en el distrito histórico del viejo Montreal. Consta de una exposición permanente centrada en la historia de la ciudad desde 1642 hasta nuestros días, repartida en 12 salas que suman aproximadamente 930 m². Una sala de exposición temporal de unos 65 m² completa nuestras instalaciones. Montreal tiene 352 años de historia, si se considera la instalación de los primeros europeos como el principio de su historia «oficial».

La misión primordial del centro consiste en presentar al público en general, tanto local como extranjero, la historia y la evolución de la ciudad. Más específicamente aún, su función consiste en familiarizar al público con los diversos elementos de la realidad de Montreal, poniendo en perspectiva los contextos urbanos, económicos, arquitectónicos, sociales y culturales propios de cada época histórica mediante actividades de difusión de todo tipo.

El Centro de Historia, administrado y financiado por la Ciudad de Montreal, se creó en 1983. El diseño y la realización de la primera exposición permanente y el

reacondicionamiento total de su contenido entre 1989 y 1991 fueron posibles gracias a la participación financiera de la Ciudad de Montreal y del Ministerio de Cultura de Quebec. Los criterios que presidieron la reflexión que desembocó en el diseño y la realización del Centro son la base misma en la que se cimentan todas sus actividades.

Una ciudad en movimiento

Por definición, una ciudad es un lugar de intercambio, distribución y comercio, eternamente en movimiento. Las diversas influencias que la han marcado están inscritas tanto en la arquitectura de sus edificios y el trazado de sus calles, como en la influencia de las personas que allí han vivido. Una ciudad como Montreal, fruto del sueño, el deseo y el trabajo de hombres y mujeres, no puede resumirse exclusivamente en grandes acontecimientos históricos. Y un museo como el Centro de Historia de Montreal no puede evocar por sí solo todas las facetas del prisma en el que se refleja la realidad histórica.

Esta afirmación es tanto más verdadera cuanto que cada uno de los barrios de la ciudad tiene su propia historia, que podemos volver a descomponer en otras unidades aún más precisas. Pero no es únicamente gracias a las confrontaciones entre estos microcosmos de una época dada como puede evocarse la historia de la ciudad. Ésta se ha construido en un espacio y también en el tiempo. La ciudad progresa, transformando igualmente el paisaje en el que se inscribe.

Este universo físico que nos rodea contiene todas las huellas de ese pasado olvidado. Es el deseo de concientizar a los visitantes a esta presencia de nuestra historia en la ciudad misma lo que ha regido la elaboración del contenido. Así pues, el

Centro de Historia de Montreal es concretamente el punto de partida de un recorrido de la ciudad. En efecto, a partir de los temas que se muestran en la exposición permanente, el visitante llega a identificarse con las distintas formas, colores y atmósferas que caracterizan las épocas de la historia de la ciudad y se le propone que él mismo explore otros sitios o zonas que encarnan diversos elementos vinculados con la temática del centro. De esta manera, los monumentos, las plazas, los edificios públicos y privados, así como las colecciones de los demás museos de Montreal son otros tantos elementos que permiten una interpretación más global de la evolución de la ciudad.

Los grandes principios que han regido la concepción del Centro de Historia de Montreal pueden resumirse en tres puntos:

1. Su papel es el de una puerta de entrada que, como un gran índice, presenta las etapas significativas de la evolución de la ciudad. Así pues, toda la lógica subyacente en la dinámica de la institución se orienta hacia el exterior. El centro se convierte en el instrumento privilegiado, el catalizador que remite a los visitantes a la ciudad, que constituye el auténtico museo o campo de exploración. Para que los visitantes puedan explorar con detalle los distintos aspectos evocados en la exposición permanente, el centro desborda los límites de sus muros y se abre a una amplia red de sitios subsidiarios que, por sus colecciones, animaciones o exposiciones son significativos de las múltiples realidades de Montreal. Un logotipo permite identificarlos a lo largo de toda la exposición permanente.
2. Partiendo del principio de que los factores económicos constituyen el fundamento de la creación, la expansión, la consolidación, el estancamiento e

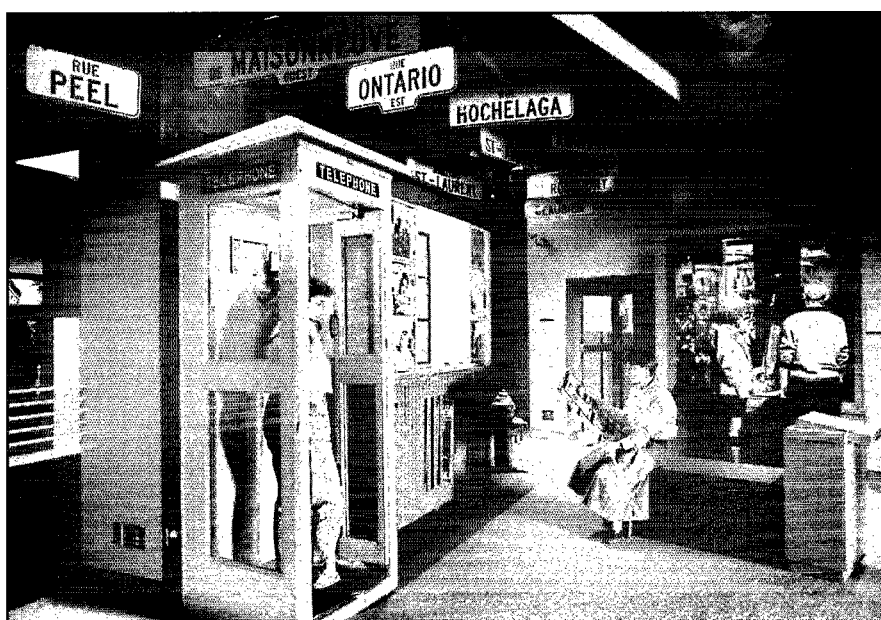


Foto: cortesía del autor

El centro de la ciudad de Montreal en los años cuarenta.

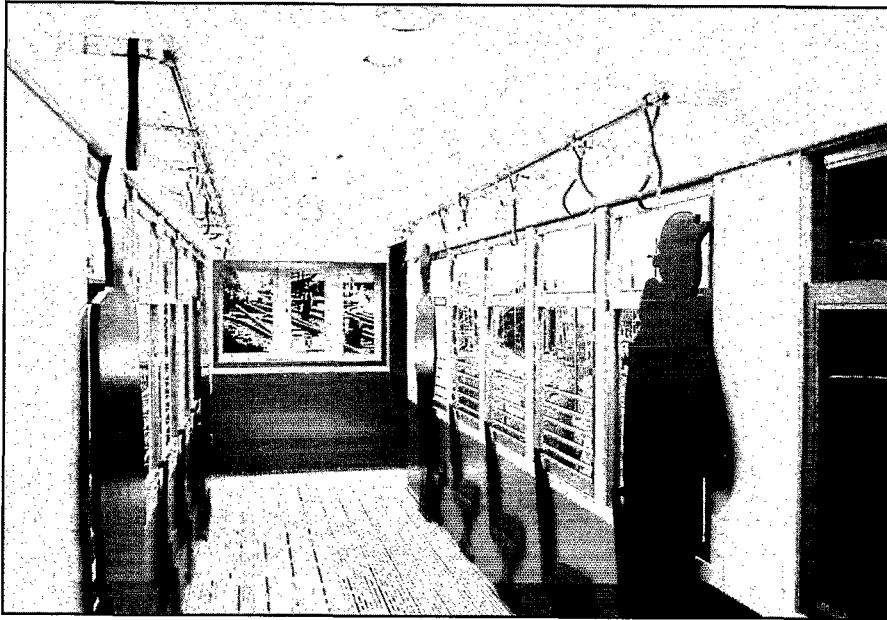
incluso la desaparición de las entidades urbanas, el nexo que une las salas entre ellas es económico y toma en consideración los modos de producción correspondientes.

3. Cada una de las épocas se encarna en un lugar síntesis (un decorado) en el que, con miras a la interpretación, se han reunido temas y subtemas centrados en la vida económica, social y cultural. Esos temas, repetidos en secuencias de recurrencia variable, destacan las características propias de los períodos correspondientes.

De la idea a la realidad

La exposición permanente del Centro de Historia de Montreal privilegia el enfoque del centro de interpretación histórica, que se alimenta de todas las fuentes museográficas para hacer frente al difícil reto que supone presentar en un solo lugar las tramas múltiples que constituyen la vida pasada y presente de la ciudad. Al

Foto: cortesía de la autora



*¡Suban! —
Un tranvía de Montreal.*

igual que los demás centros de interpretación, son las temáticas las que definen los principales medios museográficos. El objeto es un medio entre otros al servicio del objetivo de comunicación.

Desde las primeras etapas del proyecto consideramos que era primordial situar al visitante en un estado de receptividad frente a los diversos aspectos que presenta nuestra sociedad en diferentes épocas. Para expresar el contenido con originalidad, se han empleado diversos medios museográficos. Bandas sonoras y decorados con falsas perspectivas crean un ambiente que permite explorar los elementos visuales y textuales en una atmósfera que no olvida los aspectos lúdicos del aprendizaje. Un sinfín de objetos jalona el recorrido, desde la punta de flecha amerindia hasta la cabina telefónica contemporánea.

Vídeos, diapositivas y módulos interactivos permiten al visitante tocar, experimentar, ver, reconocerse y cuestionarse al tomar contacto con diferentes realidades de Montreal.

Para acentuar la relación dentro/fuera que preconiza el Centro de Historia de Montreal, el visitante encuentra el símbolo de los sitios subsidiarios a lo largo de toda la exposición. Este símbolo lo invita a mirar la ciudad con otros ojos, a integrar en su cotidianidad una lectura distinta de la riqueza del patrimonio que el museo no posee en forma exclusiva.

Creemos que esta toma de conciencia permitirá a los visitantes convertirse en los auténticos guardianes del patrimonio de Montreal y, sobre todo, en sus más ardientes defensores. Este patrimonio es parte de su vida cotidiana y la toma de conciencia permitirá evitar destrucciones o renovaciones dudosas que alteren para siempre el carácter singular de un edificio o de un barrio del que son, en definitiva, propietarios. Todos conocemos barrios enteros que han quedado desfigurados en aras de la modernidad pero, sobre todo, por ignorancia de la riqueza del patrimonio que contienen. Es evidente que la municipalidad puede favorecer con su reglamentación la salvaguardia de los edificios públicos, pero sin el apoyo de la población su acción será letra muerta en las casas particulares y en los reacondicionamientos que se efectúen fuera de su jurisdicción.

Además de la exposición permanente, se organizan exposiciones temporales que nos permiten alcanzar otros objetivos:

- Profundizar temas tratados sucintamente en la exposición permanente. Por ejemplo, hemos montado ya exposiciones sobre la industria del alcohol, la profesión de bombero, las callejuelas de Montreal, la historia del turismo, del ferrocarril, etc.
- Atraer a públicos diferentes.
- Seguir adelante con la idea de los circuitos a través de la ciudad por medio de temas diferentes. Una serie titulada «Tras las huellas de Montreal» nos per-

mite utilizar la investigación histórica efectuada en el marco de nuestras actividades para crear circuitos de visitas de la ciudad a partir de temáticas históricas más que por delimitaciones geográficas. A su vez, esto nos permite sensibilizar a los habitantes de Montreal al patrimonio existente en su entorno inmediato.

Sensibilización cotidiana

Seis veces al año publicamos un boletín de historia titulado *Montreal Clic* que trata distintos temas, lo que nos permite explorar otros campos. También hemos puesto en marcha un concurso fotográfico de localizaciones históricas a través de la ciudad, «Montreal a ojo». Este concurso tiene por objeto sensibilizar a los habitantes de Montreal a aspectos del patrimonio urbano que existen en su entorno inmediato. Además, permite constituir un interesante fondo de archivos sobre diversos temas. Las tres primeras ediciones del concurso versaron sobre los temas siguientes: la publicidad mural pintada en los edificios de la ciudad, los relojes públicos y las vidrieras residenciales.

Asimismo, participamos con otros socios en distintos proyectos que permiten difundir el conocimiento histórico, tales como tarjetas postales de edificios históricos, miniaturas de fachadas de viviendas obreras, publicaciones o conocimientos técnicos para exposiciones temporales con sociedades históricas.

Se está creando un centro de documentación especializado en la historia de Montreal, establecido a partir de documentos relacionados con las investigaciones efectuadas en el marco de las actividades de difusión del Centro de Historia de Montreal. Está abierto a los investigadores y a los estudiantes.

Por último, la constitución, gestión y



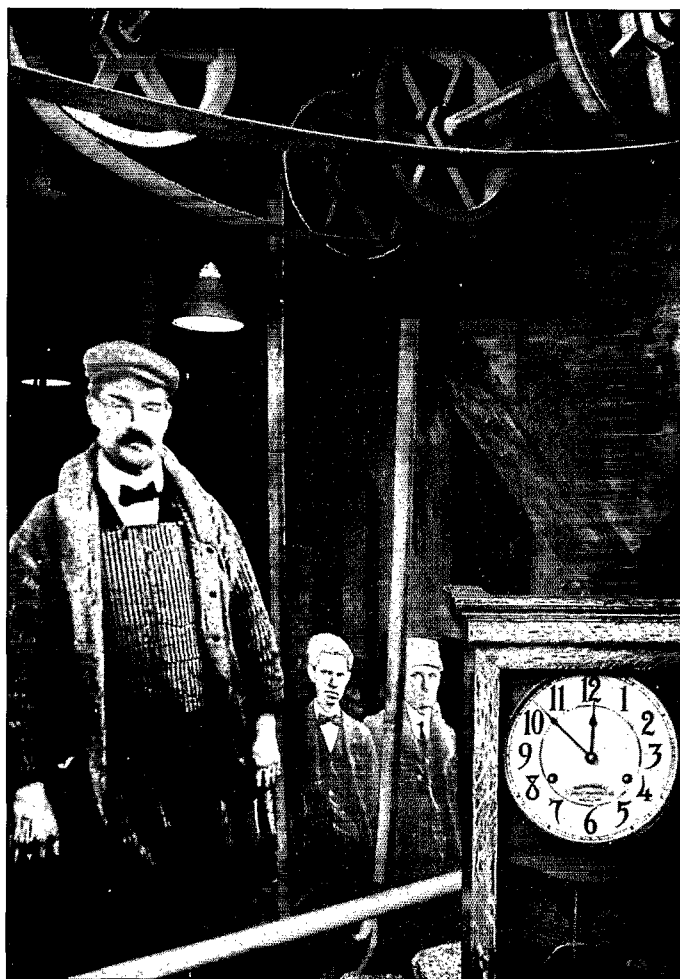
Foto: cortesía de la autora

Una calle comercial del viejo Montreal en el siglo XIX.

conservación de un fondo de más de 800 objetos pertenecientes al centro que, gracias a donativos y adquisiciones, se va enriqueciendo con el paso de los años; a este fondo hay que agregar un centenar de objetos prestados a largo plazo por otros museos. Esta colección, adquirida en el marco de la exposición permanente, no permite constituir un conjunto representativo de la evolución de Montreal.

Pero teniendo en cuenta que el objetivo primero del Centro de Historia de Montreal consiste en ser ante todo un difusor del conocimiento histórico, no creemos pertinente que sea propietario de una colección representativa de todas las épocas y de todos los ámbitos de la historia y la evolución de Montreal. Además, deseamos conservar cierta flexibilidad en la elección de las exposiciones temporales, pues seleccionamos los objetos a partir de los temas que deseamos destacar y no de los objetos que ya poseemos.

Foto: cortesía de la autora



*Industrialización
en los albores del siglo XX.*

La ciudad tiene su museo

Así pues, el Centro de Historia de Montreal, por su papel de difusor de información histórica, de educador que propicia la toma de conciencia del carácter histórico del entorno de los ciudadanos, de animador que sobrepasa el marco físico de la institución y se une al público ahí donde habita, trabaja, circula y se divierte y, por último, por su papel de colaborador que, con los demás agentes del medio, participa en la realización y promoción de proyectos que valorizan el patrimonio de ayer y el que se construye hoy, ocupa un lugar central entre las preocupaciones relativas a la conservación y valorización del patrimonio urbano. Estimamos que nuestra institución sólo podrá responder a todos estos desafíos si nos damos los medios para ser flexibles, adaptarnos rápidamente, conservar un espíritu crítico y, sobre todo, permanecer abiertos a otras realidades tanto actuales como pasadas.

La originalidad del Centro de Historia de Montreal estriba pues en un enfoque que privilegia la valorización de problemáticas específicas. Al reactualizar el discurso histórico tradicional para devolverle toda su pertinencia, el centro permite a las generaciones actuales y futuras salir de los caminos trillados y definir las bases que les permitirán acceder a una comprensión dinámica y original del patrimonio y de la historia.

Por su lógica, sus objetivos y sus preocupaciones, el Centro corresponde a estos nuevos tipos de equipamientos culturales que, con las puertas de par en par, se integran en la realidad a la que pertenecen y de la que proceden. En este sentido, el Centro de Historia de Montreal desempeña un papel de pionero y su mandato le permite seguir explorando las nuevas vías que serán las avenidas de mañana. ■

Los museos en Hungría: los privilegios contra la comunidad

Géza Buzinkay

Los museos húngaros tienen poca experiencia en lo que se refiere a la atención de las necesidades del público no especialista. Si bien abundan las colecciones etnográficas y arqueológicas, existen pocos museos de historia de la comunidad local. El Museo de Historia de Budapest está esforzándose actualmente por liberarse del peso de tradiciones y actitudes profundamente arraigadas para convertirse en una auténtica institución de servicio público. Géza Buzinkay analiza con lucidez el pasado del museo y encuentra razones para encarar el futuro con optimismo. Director del Museo desde 1992, es investigador en el Instituto de Historia de la Academia Húngara de Ciencias.

Los estadounidenses, a veces incluso los museólogos estadounidenses, suelen encontrar los museos europeos aburridos, no ya por los objetos que exponen, sino por la manera de presentarlos, es decir, desde el estilo de las exposiciones hasta el aspecto de los edificios. Los profesionales del mundo del museo cuestionan la justificación de esa impresión de los visitantes estadounidenses y debo admitir que en parte tienen razón. Pero también soy consciente de que los estadounidenses tienen parcialmente razón, y más aún a medida que se adentran en Europa oriental.

Hace unos años, cuando un profesor, que no era estadounidense sino húngaro, se enteró de que me había hecho cargo del Museo de Historia de Budapest, me hizo la siguiente pregunta: «Dígame, ¿sigue acudiendo la gente a visitar el museo una vez cada dos años?» Las cosas no son exactamente así. El museo recibe unos cien mil visitantes al año por término medio. Ahora bien, si tenemos en cuenta el número de visitantes que acuden una segunda vez, hay que reconocer que el profesor tenía también su parte de razón.

Personalmente, me intereso por los museos de historia que existen en Hungría, es decir, los museos dedicados a la historia de una localidad o de una ciudad determinada. Es evidente que la denominación «museo de historia» se refiere a una serie de colecciones sobre el tema. En la capital de Hungría se encuentra el Museo de Historia de Budapest y cada una de las 19 provincias del país tiene su propia red de museos, con un museo central más grande y colecciones conmemorativas y relacionadas con la historia local en otras ciudades.

El hecho de que los historiadores no figuren entre los profesionales que suelen crear los museos ha marcado a los museos de historia. La verdad es que incluso hoy día sólo una pequeña proporción de mu-

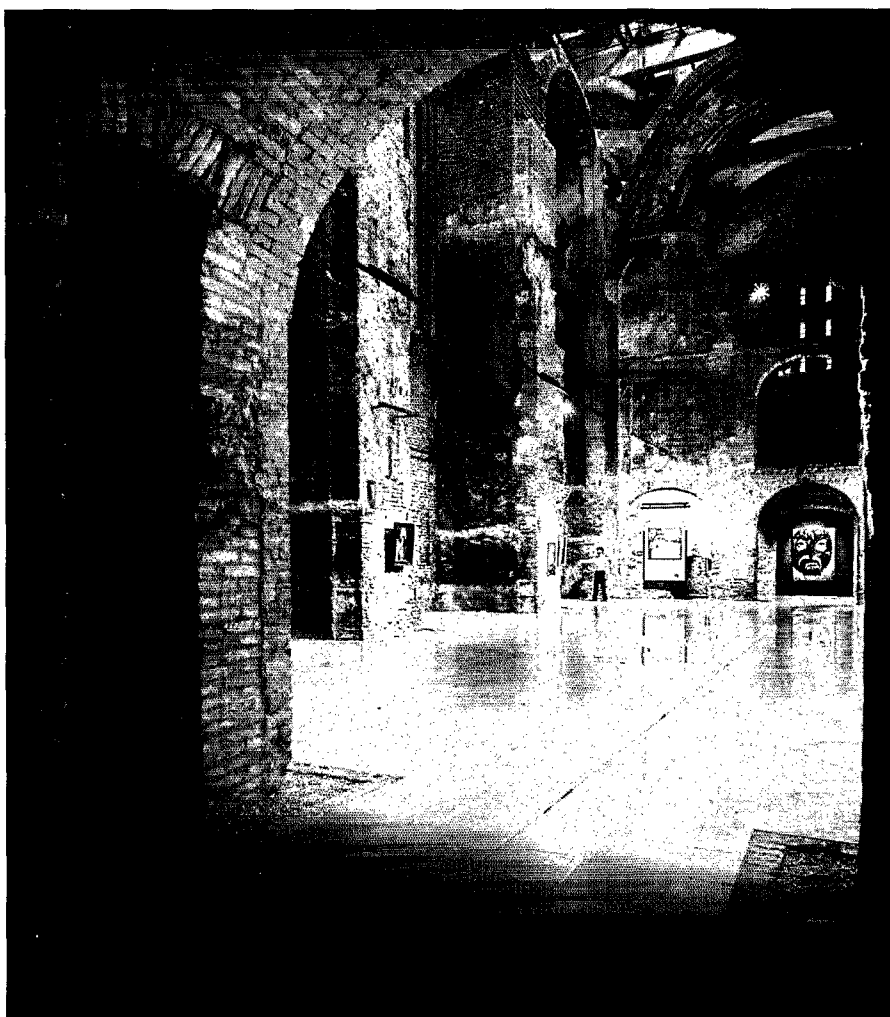
seólogos son historiadores de carrera y buena parte del personal que trabaja en los museos de historia son arqueólogos.

En Hungría no existe prácticamente una comunidad que no se jacte de poseer una exposición etnográfica de algún tipo y casi todas las capitales de distrito tienen exposiciones arqueológicas. Al mismo tiempo, más de la mitad carece de una exposición permanente sobre la historia de la ciudad y sólo tres disponen de exposiciones completas sobre ella.

Esta falta de consideración de la demanda de los ciudadanos, las escuelas y los turistas es consecuencia directa del hecho de que las comunidades no consideran que el museo local les pertenezca. El museo, que debería ser una atracción cultural y el principal motivo de orgullo local para los ciudadanos de la comunidad y los establecimientos educativos, es considerado más bien como una molestia, una carga en el presupuesto, una institución impersonal que no se refiere a su público ni se dirige a él. Los recientes cambios políticos que han transformado Hungría podrán tal vez desarraigar las tradiciones y convertir los museos de centros de investigación casi cerrados en instituciones de servicio público, en el sentido propio de la palabra. Temo que este cambio exija sacrificios.

Un público ignorado

El interés por atender a los universitarios y eruditos en vez de a la comunidad puede explicarse por la estructura ideológica y de poder que el comunismo trató de establecer en Europa oriental. Si bien la referencia a las necesidades de la sociedad eran constantes, éstas eran definidas por los funcionarios del partido. Había que educar a la sociedad, pero el partido decidía qué es lo que había que enseñarle y cómo.



La antigua iglesia barroca que forma parte del Museo Kiscell fue restaurada y convertida en una sala de exposiciones en la que también se dan conciertos y representaciones teatrales.

Hechos y estadísticas se acumulaban con el fin exclusivo de probar la eficacia del Estado. Así, por ejemplo, se recolectaban datos para los dirigentes estatales sobre el número de visitantes de una exposición durante un período determinado y sobre los tipos de actividades educativas ofrecidas. Al público no se le pedía su opinión y ni siquiera supo nunca que las estadísticas daban cuenta de éxitos cada vez mayores y de una asistencia cada vez más masiva a los programas de los museos. Se pusieron de moda los multiplicadores que mejoraban los resultados medidos y la realidad fue dejando paso gradualmente a un reflejo de la demanda de parte de los dirigentes. La demanda se servía al público como un hecho.

Las necesidades de la sociedad, como consumidor y árbitro de los productos de los museos, fueron sustituidas por las de los profesionales que tradicionalmente

trabajaban en estas instituciones, especialmente arqueólogos, historiadores del arte y etnógrafos, poco dispuestos a aceptar la presencia de «extraños» mientras no se los forzara a ello. Aunque actualmente las necesidades de la sociedad se van estructurando más, sigue siendo difícil modificar actitudes tan profundamente arraigadas en las personas que trabajan en los museos. Para un arqueólogo es importante que otros arqueólogos reconozcan sus méritos y los historiadores del arte montan exposiciones para otros historiadores del arte. Como resultado, puede haber exposiciones con títulos que nadie entiende, porque en realidad se trata exclusivamente de tratados profesionales en tres dimensiones. A los simples visitantes se les niegan las explicaciones sobre lo que han acudido a ver.

Hasta hace pocos años, el Museo de Historia de Budapest era un simple nombre, una institución sin rostro. Únicamente su Museo de Aquincum, con una exposición arqueológica permanente, funcionaba de acuerdo con su finalidad propia. Se trata de un parque histórico con ruinas romanas y objetos procedentes de las excavaciones allí efectuadas. El edificio, que alberga las colecciones modernas de la historia de la ciudad, y la galería de pintura del Museo Kiscell fueron clausurados bajo pretexto de que no había dinero suficiente para pintar las salas de exposición. El departamento principal del Museo de Historia de Budapest, situado en un ala del Palacio Real de Buda, presentaba en las salas y los corredores del sótano más hallazgos arqueológicos, especialmente los restos desenterrados del castillo medieval. Una retrospectiva sobre «Dos mil años de Budapest», presentada en un espacio relativamente exiguo de 900 m², se cerró alegando que estaba pasada de moda y sin que se pensara en otra para sustituirla. Posteriormente se mon-

taron en el edificio varias exhibiciones de arte y artesanía por períodos limitados. Los museólogos encargados de supervisar las colecciones abrieron sus puertas a los eruditos y los arqueólogos se dedicaron a las excavaciones.

Los arqueólogos del Museo de Historia de Budapest gozaban del privilegio de ser la única autoridad facultada para realizar excavaciones en la capital y sus alrededores. Además, en el verano de 1992 entró en vigor una Ley de Construcción modificada que confería al Museo de Historia de Budapest y a los museos de las provincias la autoridad legal sobre zonas designadas en las que podían hacerse descubrimientos arqueológicos. De este modo, la reglamentación de la actividad arqueológica iba en contra de los museos. Las asignaciones presupuestarias para adquisiciones, restauraciones metódicas, presentación de colecciones al público y otras actividades propias de los museos iban a parar a manos de los arqueólogos, cuando eran las empresas constructoras las que deberían haber desembolsado el dinero para sufragar las excavaciones arqueológicas, contribuyendo así al auge de la cultura. Todo museo que hoy día quiera satisfacer los requisitos de un museo de historia y responder a las demandas del público tiene que hacer frente a la oposición de camarillas cerradas de arqueólogos que sólo piensan en excavar.

También contribuye a complicar la situación actual de los museos de Hungría el hecho de que todas las actividades arqueológicas, desde la excavación hasta la conservación, están regidas por la Ley de Museos de 1963, que reglamenta todo lo relativo a la construcción y protección de los monumentos históricos. En virtud de la Ley de Museos se creó también un Comité Especial de Excavaciones, integrado por arqueólogos profesionales, eruditos y catedráticos universitarios, que es el que



Foto: cortesía del autor

La «Exposición tangible» presentaba modelos reducidos de las esculturas que adornan las plazas públicas de Budapest. Los visitantes podían tocar los objetos y, además, había textos escritos en Braille.

concede los permisos de excavación a los arqueólogos en cualquier lugar del país. Esto significa que, aunque hay instituciones cuya obligación legal es realizar excavaciones y arqueólogos acreditados para llevarlas a cabo, están sometidos a un puñado de profesionales constituidos en comité. Es frecuente que la Ley de Museos se emplee para impedir todo intento de desarraigar viejas tradiciones. Desgraciadamente, la conservación de las tradiciones sigue prevaleciendo sobre la conservación de los objetos.

Nuevas orientaciones

Esta situación se asemeja a un túnel, pero una lucecita parece vislumbrarse a lo lejos. Hace pocos años se estableció una re-



El programa educativo «Fiesta medieval» presentaba oficios, costumbres y diversiones de la época.

glamentación para los directores ejecutivos de los museos, cargo que en la actualidad sólo pueden cubrirse por oposición, lo que facilita la renovación de las instancias directivas. Los candidatos que participan en una oposición deben exponer sus ideas y planes en cuanto a la dirección de las instituciones que aspiran a conducir. Ello significa que incluso las tradiciones más arraigadas se pasan por alto de vez en cuando, se sopesan y se les da una nueva orientación.

En enero de 1992 fui nombrado director del Museo de Historia de Budapest con un programa liberal basado en dos puntos clave.

El primero planteaba que el museo de la capital de Hungría debía ser un museo de la ciudad que presentara toda la historia de Budapest, con especial interés por la civilización que han producido sus habitantes, y que se limitara a indicar que también fue ocasionalmente la capital del reino. Una exposición permanente debía mostrar el proceso real de urbanización a través de los momentos más destacados

de la historia de la ciudad. (Más tarde, vi en el Museo de Londres un ejemplo primoroso de lo que a mi juicio debe ser una exposición de la historia de una ciudad).

El segundo punto proponía que el museo debía establecer contacto con el conjunto de la sociedad. Hay que dar a los visitantes, al público, al mundo exterior y a los patrocinadores que deseamos atraer la oportunidad de expresar lo que esperan de nosotros, y nosotros tenemos que hacer nuestros planes y estructurar nuestros programas en consecuencia.

He de agregar aquí que, si bien me gustaría conseguir que el museo deje de ser una institución al servicio de los profesionales para convertirse en una institución al servicio del público, tampoco quiero pasarme al otro extremo, es decir, atender a toda costa los caprichos del público. Como institución al servicio del público, el museo debe seguir siendo también custodio de la civilización y, como tal, necesita tanto la cooperación de los profesionales que lo guían, como de los usuarios, que también lo guían.

Para que esta concepción, aceptada y financiada por el gobierno municipal, se convierta en realidad, hay que superar los problemas del pasado del país que aún subsisten. Varios decenios de dictadura han dejado su huella en la interpretación que el pueblo hace de la democracia. Se han perdido la disciplina y el sentido de la responsabilidad. Se toman decisiones en todos los niveles y al azar, y el consenso, que no se consigue fácilmente, puede no servir para nada. Los empleados pueden mostrarse renuentes a ejecutar las órdenes y no se logra crear fácilmente un sentido de comunidad. La Ley del Servicio Público, promulgada apresuradamente, si bien trata de garantizar los derechos de los empleados, ha desprovisto a los ejecutivos de la posibilidad de adoptar medidas disciplinarias adecuadas.

Otro problema es la financiación. En el mejor de los casos, el presupuesto anual de un museo húngaro representa un tercio, y puede incluso llegar a representar menos de la décima parte, del dinero con que cuentan otros museos similares de Europa occidental o de los Estados Unidos. Los presupuestos están mal estructurados y hay que repartir los escasos recursos entre el doble o el triple de funcionarios. Con todo, los bajísimos salarios representan una proporción considerable del presupuesto total, a veces superior al 80%. Los museos pueden recurrir, y lo hacen, a otras fuentes, pero es muy poco lo que éstas aportan por el momento. Las operaciones lucrativas siguen siendo consideradas «no profesionales» para una «docta» institución, y las tiendas y cafeterías que los directores deseosos de atender las necesidades de su público instalan en los museos se arriendan a personas ajenas por una insignificante suma de dinero.

Actualmente, el Museo de Historia de Budapest está tratando de reconsiderar el marco que define un museo de la ciudad

en la Hungría de hoy. Al mismo tiempo, está tratando de colmar las brechas que han dejado decenios de desaciertos. A finales de 1995 se presentará una exposición sobre la historia de Budapest en una superficie de más de 2.000 m². Ya se han inaugurado dos partes, que equivalen aproximadamente a la mitad. El vestíbulo de la entrada del edificio central del castillo de Buda ha sido remodelado para instalar en él una pequeña tienda y se prevé la instalación de otros servicios en el futuro. Se han aprobado los planos para edificar una sala de exposiciones temporales en un patio y las obras se iniciarán en cuanto se disponga de los fondos. Se están haciendo progresos para reestructurar el interior del museo, racionalizando la interacción entre los distintos departamentos. Está habiendo más disciplina en la gestión del presupuesto gracias, por ejemplo, a una descentralización que permite que muchos empleados adquieran un sentido de las oportunidades financieras y que al mismo tiempo respondan de los gastos en que incurren. Nos estamos poniendo en contacto con fuentes financieras exteriores y esperamos que encuentren que la administración del museo es relativamente transparente y la inversión adecuada. Por último, se ha decidido crear un nuevo complejo de almacenamiento y conservación, no sólo para acelerar la restauración de los objetos, sino también para reducir el cúmulo de piezas no catalogadas.

A la vista de estos progresos, confío en que al empezar el nuevo milenio Budapest cuente con un museo que brinde una experiencia estimulante y amena a sus visitantes, ya se trate de estudiantes o turistas. Pero, ante todo, debe documentar el pasado y el presente de una cultura multiétnica para ofrecer, a través de una perspectiva histórica, un modelo a todos los países de una región particularmente sensible a las cuestiones étnicas. ■

La museología urbana: una ideología para la reconciliación

Amareswar Galla¹

Según el autor, el museo de la metrópoli multicultural y multiétnica de finales del siglo XX debe adoptar un enfoque totalmente nuevo y asumir responsabilidades muy distintas en relación con la comunidad. Sus ideas para transformar el museo de la ciudad en un dinámico centro cultural se basan en su gran experiencia como especialista en patrimonio cultural que presta sus servicios a la Universidad de Canberra, «la ciudad culturalmente más diversa de Australia». Es miembro del Consejo Ejecutivo de la Organización del ICOM para Asia y el Pacífico, y animador de su Grupo Intercultural de Trabajo.

Las comunidades de la diáspora de los regímenes coloniales e imperialistas, la gran migración internacional más reciente de trabajadores y sus familias, y la ola mundial de refugiados de los últimos decenios vienen planteando una nueva disyuntiva a la democracia. La aceleración del doble proceso de industrialización y urbanización desde la última guerra mundial ha hecho aún más compleja la diversidad de la población mundial, resultado de la migración de personas en los planos local, regional, nacional e internacional. En numerosos países, millones de inmigrantes se han establecido como residentes locales y gozan de todos los derechos civiles y políticos, así como de los servicios esenciales. En varios de ellos, el acceso a la ciudadanía significa ser miembro de pleno derecho del Estado y gozar de los derechos sociales, económicos y políticos garantizados a todos los miembros de la sociedad. La mayoría de los miembros de la diáspora y la inmigración residen en centros urbanos, lo que plantea a los museos de la ciudad desafíos sin precedentes en relación con los procesos de representación cultural.

Si bien la actividad museística ha tenido una base histórica metropolitana, la concentración de la atención en los museos de la ciudad puede percibirse frecuentemente en la reciente defensa pública de la democratización de las instituciones culturales y la necesidad de tomar en cuenta el rico tejido de las poblaciones cosmopolitas de los centros urbanos. La respuesta de varios museos a la diversidad cultural de su entorno inmediato se ha dado mediante la organización de exposiciones específicas para las distintas etnias, la creación de mecanismos de acceso para la comunidad y el apoyo a la creación de distintos centros vecinales de gran actividad cultural. A medida que comprendemos mejor la estructura y la continuidad

de los contextos culturales urbanos, el papel de los museos de la ciudad se va esclareciendo y cobra todo su sentido. Entre tanto, la configuración de un museo de la ciudad podría significar muchas cosas y existe una compleja tipología según los distintos países².

Un museo de la ciudad no se ocupa únicamente de la génesis de los centros urbanos, es decir, la historia y la evolución de un contexto urbano determinado, sino también del proceso de urbanización que comprende la evolución y la continuación orgánicas del centro urbano mismo. Este proceso abarca la sanidad y la vivienda, el transporte y las comunicaciones, el trabajo y el empleo, la dialéctica de las ideologías culturales dominantes y subalternas, etc. Las cuestiones relativas a la justicia social, en particular la erosión de la autoestima cultural que lleva al colapso del bienestar, la alienación y el uso de drogas, plantean nuevos desafíos al museo de la ciudad, que constituye, en una u otra forma, un mecanismo crítico para explorar y articular la significación, compartida o impugnada, de los límites culturales urbanos y las historias subalternas. Es preciso que el museo de la ciudad reflexione sobre la noción de «discurso cultural hegemónico» y determine su papel en cuanto a la exploración de la dominación, la disensión, las protestas y el cambio en poblaciones en que los límites culturales pueden percibirse a través de la raza, la etnicidad, el color, el sexo, la edad, el credo religioso, el regionalismo, el idioma y la orientación sexual.

El museo de la ciudad debería adoptar un enfoque fundado en la comunidad que sobrepase la percepción binaria y estereotipada del mantenimiento cultural como algo estático y del desarrollo cultural como algo dinámico; debería concentrar su atención en la importancia de las instituciones culturales para el sentido de

Foto: cortesía del autor



El «Muro de los derechos humanos», un símbolo de resistencia bajo el régimen de la segregación racial, constituye un famoso punto de referencia en Durban (Sudáfrica) y una parte integral de la escena museística de la ciudad.

autoestima e identidad personal y comunitario. Este enfoque comprende una amplia gama de actividades, como, a) los movimientos de arte contemporáneo, incluyendo las adaptaciones de las formas clásicas de danza y ópera como parte integrante de nuestro patrimonio vivo y dinámico; b) los festivales y manifestaciones de importancia; c) la preservación, continuación y gestión del patrimonio cultural; d) la expresión de los valores y tradiciones de las comunidades; y e) el entorno más amplio en el que debemos desarrollar sistemas culturales sustentables³.

Una definición útil del museo de la ciudad

Dado que el discurso de la museología urbana es relativamente nuevo y que el compromiso de muchos gobiernos con el orden del día multicultural se ha convertido en algo aceptado, es conveniente elaborar una definición útil para abordar la convergencia del discurso de la museología y la inclusividad. Con este propósito, puede adaptarse la definición que da el ICOM del término «museo»: «Un museo de la ciudad es una institución sin fines de lucro, un mecanismo cultural dinámico,

evolutivo y permanente al servicio de la sociedad urbana y su desarrollo, abierto al público, que coordina, adquiere, conserva, investiga, da a conocer y presenta, con fines de estudio, educación, reconciliación de las comunidades y esparcimiento, el patrimonio material e inmaterial, mueble e inmueble de diversos grupos y su entorno.

«Un museo de la ciudad es un centro de actividad coordinada para la representación cultural de las poblaciones urbanas mediante a) la celebración de la identidad compartida, el sentido del lugar y la autoestima de diversos pueblos; b) facilitando un foro y los recursos para actividades comunitarias de desarrollo cultural relacionadas con el patrimonio natural y cultural del centro urbano y la región circundante; y c) creando un centro de coordinación para la preservación, presentación, continuación y gestión del patrimonio artístico y cultural de todos los pueblos».

El museo de la ciudad es parte integrante de la industria cultural y de la economía más amplia del entorno metropolitano. La conciencia del patrimonio, así como la construcción y la transformación de los límites urbanos, son temas de de-

bate en los centros de poder y opinión de la industria cultural. Existen diversos proyectos y exposiciones sobre encuentros culturales, integración, disensión y resistencia que caracterizan la vida fronteriza. Toda una gama de proyectos en distintos países han centrado su atención en la expresión cultural y las experiencias históricas propias de una etnia. Es precisamente en este contexto del movimiento artístico y cultural de nuestros días donde el museo de la ciudad debería procurar representar el conocimiento, las experiencias y las prácticas de las múltiples comunidades que contribuyen a la dimensión humana de la ciudad en su conjunto. El museo de la ciudad como centro cultural puede brindar la oportunidad de organizar intercambios críticos e intelectuales entre todos los participantes que representan las distintas comunidades culturales del paisaje urbano, facilitando así la exploración de la diversidad y la vitalidad de expresión y de conciencia respecto del patrimonio de cada una de ellas. Este enfoque interactivo sustituye las antiguas formas de expresar una memoria selectiva por formas más atractivas que reflejan la memoria colectiva de distintas comunidades culturales y arti-

culan su sentido del espacio individual y compartido.

El museo de la ciudad o, dicho con mayor propiedad, un centro urbano cultural y patrimonial de desarrollo cultural integrado, basado en un enfoque holístico de las artes, la cultura, el patrimonio, los festivales y las manifestaciones especiales puede desarrollarse sistemáticamente mediante enfoques de planificación cultural. Estos enfoques son complejos y suponen que el compromiso de las comunidades urbanas a través del museo de la ciudad sea un proceso continuo. El museo de la ciudad de las sociedades postcoloniales brinda una gran oportunidad de democratizar la institución museística. Sin embargo, el desarrollo de enfoques integrados e inclusivos por parte de los museos de la ciudad, nuevos o ya existentes, ha de examinarse dentro de un contexto orientado hacia la mejor práctica posible. Las siguientes directrices podrían ser útiles en este sentido. Se basan en investigaciones que han inspirado la creación del centro cultural y patrimonial o museo de la ciudad de Canberra, la ciudad culturalmente más diversificada de Australia⁴.

La participación como enriquecimiento cultural de la comunidad

Al negociar la representación, presentación e interpretación de los valores del patrimonio natural y cultural dentro del contexto del desarrollo de la ciudad, así como de sus contextos histórico y contemporáneo, el museo de la ciudad está en una posición única para elaborar nuevos enfoques destinados a ampliar el número de visitantes y dar más poder a las comunidades mediante una participación efectiva. Brinda además una ocasión única de reunir a diversas comunidades y distintos sectores de la industria cultural.

Es preciso concentrar más específicamente el interés en el desarrollo cultural integrado de la comunidad. La reciente tendencia hacia enfoques sistemáticos de mapeo y planificación cultural prepara el terreno para lograr un desarrollo más equilibrado que también toma en consideración ciertos parámetros económicos y sociales.

Un museo de la ciudad inclusivo debería acoger con entusiasmo y promover una más amplia participación del público mostrándose accesible, versátil e imaginativo a través de:

- prácticas participativas elaboradas y negociadas mediante una amplia participación de la comunidad, utilizando mecanismos formales y no formales de comunicación y consulta accesibles a toda la comunidad urbana;
- garantizando la propiedad de la comunidad y su participación en el proceso de toma de decisiones, en la gestión y las actividades del museo;
- fomentando un sentimiento de orgullo comunitario y de participación en la preservación, continuación y gestión del patrimonio y las actividades artísticas;
- facilitando espacios físicos e intelectuales para actividades emprendidas por diversas organizaciones, en particular proyectos y exposiciones propuestos por la comunidad, que luego vuelven a los hogares de la comunidad; y
- creando un espacio compartido para hacer del museo un centro de debates que permita dar lugar a presentaciones y foros planeados o improvisados, incluido un espacio escénico, ya que hay múltiples formas de articular los valores del patrimonio.

Los elementos de cooperación y coordinación deberían sostener las actividades culturales y patrimoniales del museo de la

ciudad de tal manera que reflejen los distintos paisajes urbanos. Será función del museo facilitar: a) la labor de personas y grupos para que recurran a ellos mismos y a otras comunidades en busca de relaciones productivas mediante la realización de proyectos conjuntos; b) las asociaciones de cooperación entre distintos organismos gubernamentales y no gubernamentales con miras a fomentar proyectos y presentaciones; c) una estrecha interconexión con otros espacios, compartiendo redes e información (red con lugares históricos, museos y galerías de arte locales); d) la coordinación de las actividades entre grupos que se ocupan de la cultura y el patrimonio; e) las actividades de educación, publicación, información y promoción, en asociación con el sistema escolar, las universidades y los organismos comerciales; y f) la coordinación de proyectos sobre el patrimonio documental en asociación con bibliotecas y archivos, a fin de facilitar la redacción de historias de la comunidad.

Es preciso que el museo de la ciudad desempeñe un papel clave en la ayuda que se brinda a las distintas comunidades para determinar la importancia y las calidades únicas de los espacios dentro del paisaje urbano, y de esa manera hacer realidad el discurso de calles más habitables y ciudades más humanas. Asimismo, deberá fomentar enfoques de mapeo cultural que permitan a las comunidades explorar los significados especiales del lugar en que viven. La asociación de planificadores, historiadores de la comunidad, artistas y comunidades urbanas es esencial para que los diferentes grupos controlen y representen los espacios para quienes viven en ellos. La conciencia comunitaria respecto de la historia local, así como la investigación de historias e ideologías específicas facilitadas por el museo de la ciudad, podrían contribuir significativa-

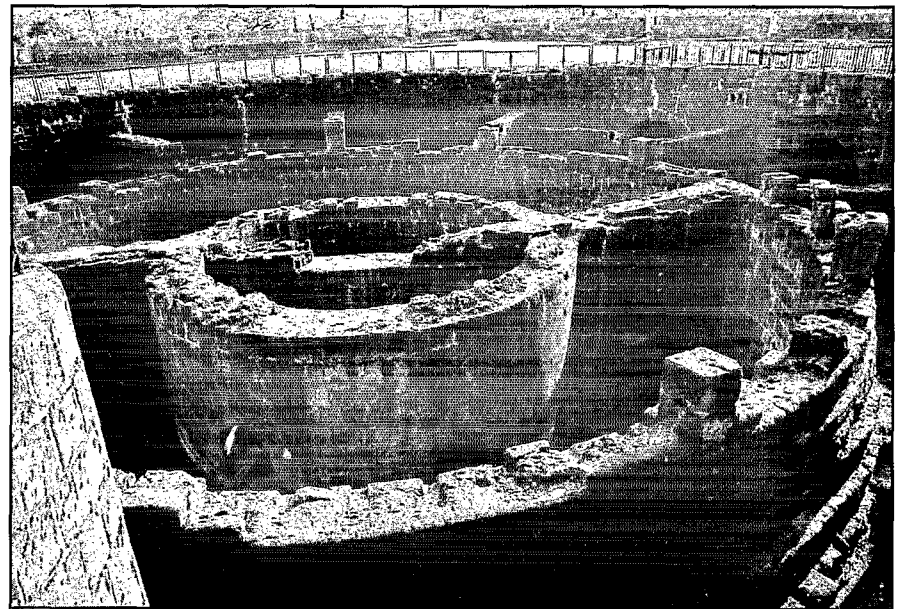


Foto: cortesía del autor

mente a reconsiderar los límites culturales urbanos en el largo plazo.

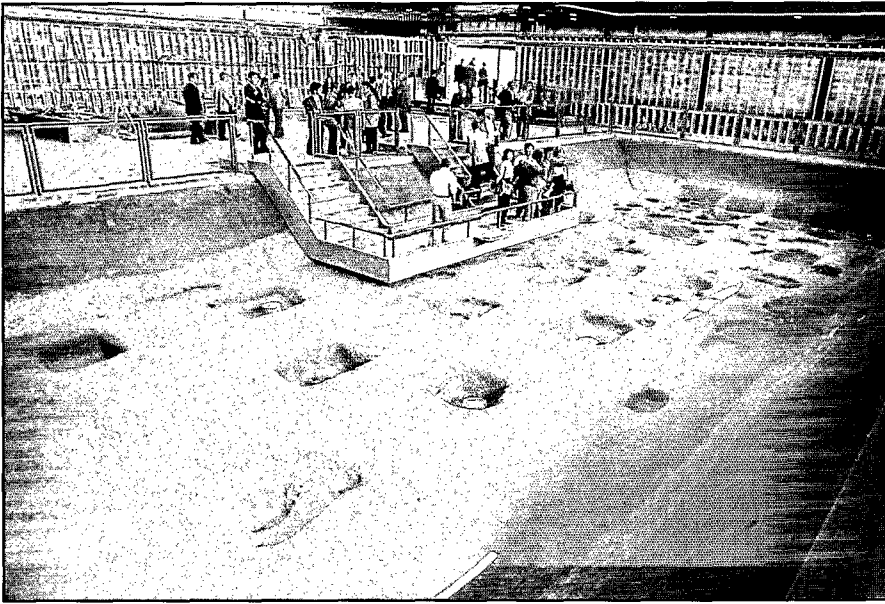
Diversidad cultural

Si el museo de la ciudad asume seriamente las cuestiones relativas al patrimonio y el trabajo en favor de la legitimación de la diversidad, debe convertirse en un foro de exploración de ideales de unidad en la diversidad y de diversidad en la unidad. Los enfoques «sanitarios» de la representación cultural, elaborados en las salas de reunión de los consejos de administración de los museos, seguirán perpetuando un discurso hegemónico que es represivo para la mayoría. En su calidad de comunicador innovador y creador, el museo puede poner en tela de juicio el discurso estático y estéril de los elementos conservadores y reaccionarios en las sociedades multiculturales.

Los procesos relativos a la cultura y el patrimonio, así como la gestión y los logros del museo de la ciudad, deben refle-

La estratificación de la historia en intramuros, en la vieja Manila (Filipinas), constituye un desafío para los museólogos urbanos en lo que se refiere a la complejidad para interpretar la continuidad de la residencia en los paisajes urbanos.

Foto: cortesía del autor



El palacio de Nara, en el centro de Heijo-kyo, antigua capital del Japón entre los años 710 y 784, ha sido objeto de excavaciones durante los últimos cuarenta años y constituye un ejemplo de la utilización de los enfoques de conservación e interpretación del patrimonio para explorar el pasado de un centro urbano y formar a una generación de arqueólogos y museólogos de áreas urbanas.

jar la diversidad demográfica y social de su población para fomentar una cultura pública más inclusiva y pluralista. En este contexto, hay que reconocer la primacía del derecho cultural de los pueblos autóctonos a preservar, continuar y tomar a su cargo su propia cultura y patrimonio; los enfoques multiculturales deben extenderse a todos los elementos de la actividad cultural y patrimonial. En efecto, éste es en último término el marco para el auto- fortalecimiento y la autodeterminación de los distintos interlocutores, que contribuirá al desarrollo de un discurso museológico urbano inclusivo y centrado en la comunidad. Un museo de la ciudad debe: a) hacer hincapié en el mapa cultural de la región correspondiente y sus alrededores; b) promover los artistas y la historia del patrimonio artístico local y, a través de esta actividad, crear una mayor conciencia comunitaria de identificación con la ciudad; c) asegurar que los enfoques inclusivos y pluralistas, así como las políticas y las prácticas de acceso y

equidad, impregnen todos los elementos de las actividades relacionadas con la cultura y el patrimonio; d) reflejar un fuerte sentido de autoestima comunitaria mediante una igualdad efectiva de trato gracias a la activa aplicación de políticas y prácticas públicas de acceso y equidad, participación y negociación, basadas en el principio de universalidad en la prestación de los servicios museísticos; e) presentar la génesis urbana y los procesos urbanos de desarrollo en los diferentes niveles de funcionamiento de un centro urbano (por ejemplo, capital, municipio); y f) articular las aspiraciones culturales, históricas y contemporáneas, de la población del centro urbano.

Las prácticas culturales y patrimoniales deberían reflejar la inspiración, la innovación y la imaginación de que se nutre toda actividad cultural dinámica. Podrían abarcar formas transartísticas y empresas relativas al patrimonio cultural que desafían la percepción y las prácticas actuales y exploran la identidad, el sentido y la manera en que los diferentes pueblos se construyen a sí mismos como parte de una comunidad urbana. Es preciso que el museo de la ciudad: a) elabore enfoques integrados y holísticos del desarrollo cultural de la comunidad; b) se convierta o vuelva a convertirse en un foro multifuncional que tenga la capacidad de responder a una amplia gama de actividades estimulándolas por medio de las formas artísticas, el patrimonio y los intereses comunitarios; c) brinde oportunidades de lograr la interrelación del patrimonio y las artes de la región, y presente el centro urbano como una comunidad dinámica; y d) promueva la participación de una gran parte de la comunidad en la exploración de su sentido del lugar mediante la organización de reuniones, seminarios, intercambio de ideas, debates, teatro interactivo y representaciones sobre el patrimonio.

En todos los procesos y prácticas relacionados con la cultura y el patrimonio debe seguirse el principio de lograr la calidad de la experiencia y los estándares convenidos para la práctica, manteniendo el debido respeto por la diversidad. Es preciso que el museo alcance este objetivo gracias a la debida valoración del aporte que hacen los profesionales y la comunidad a sus enfoques de desarrollo cultural. En este sentido, el museo de la ciudad debe: a) alentar el reconocimiento y la valoración de la excelencia de la realización y la presentación desde diferentes perspectivas culturales; b) elaborar marcos de referencia para lograr la calidad de la experiencia y normas negociadas para la práctica; c) apoyar los proyectos de historia comunitaria como mecanismos para la acción cultural de la comunidad; y d) participar en la elaboración de modelos de estrategias de relaciones comunitarias y proyectos piloto que permitan enfrenar los conflictos, las tensiones, las disensiones, así como el papel de la consulta y la negociación en el desarrollo cultural comunitario.

El museo de la ciudad debe respaldar a las personas, los grupos y las organizaciones brindándoles las competencias para que puedan bastarse a sí mismos en un entorno que estimula la diversificación de las fuentes de financiación. En esta perspectiva, el museo de la ciudad debe fomentar: a) enfoques de la comunidad para que ésta sea autosuficiente, de modo que se estimule la diversificación de recursos y la financiación destinados a actividades de conservación y desarrollo del patrimonio cultural; b) asociaciones culturales estratégicas con centros culturales comunitarios; c) proyectos de acción innovadores y dinámicos de actividades culturales y patrimoniales que no se limiten a la economía de mercado; d) puntos de información y tiendas especializadas

en libros, informes, documentos y material audiovisual, con el objeto de incluir material sobre el patrimonio cultural de la comunidad local; e) talleres sobre la forma de integrar los recursos tanto del sector público como del privado; y f) el turismo cultural y patrimonial que no ponga en peligro la integridad cultural de las distintas zonas.

Como conclusión, me referiré a la tendencia humana a construir barreras internas y externas (como lo expresa el título del poema de Robert Frost *Walling In and Walling Out*) y abogaré por un museo de la ciudad como mecanismo para romper las barreras culturales urbanas. Para tener efectivamente una razón de ser, el museo de la ciudad debe reflejar la historia de sus orígenes, su evolución y los cambios contextuales de los centros urbanos. Debe revelar sus prácticas pasadas de representación cultural y construcción del patrimonio de la ciudad, de modo que puedan explorarse nuevos enfoques. Debe hacer frente a los problemas que pesan hoy sobre la población urbana del mundo y construir redes para intercambiar proyectos y enfoques modelo que contribuyan a elaborar un discurso museológico inclusivo. ■

1. El autor expresa su agradecimiento a Nichola Johnson, Don McMichael, Monica Barone, Matilda House, Jenny Cox, Jill Waterhouse, Kylie Winkworth y Sammy Gaskill.
2. N. Johnson (ed.), *Reflecting cities*, actas de un simposio celebrado en el Museo de Londres, 1993.
3. A. Galla, *Heritage curricula and cultural diversity*, Canberra, Office of Multicultural Affairs, Australian Government Publishing Service, 1993, pág. 6, fig. III.
4. *Sharing the Vision: a framework for cultural development*, Cultural Council of Australian Capital Territory, mayo de 1993. *Cultural and Heritage Centre*, informe del Joint Committee of the Cultural and Heritage Councils, ACT, 1993 (inédito).

Europa oriental y occidental: intercambiar ideas a través de las fronteras

Mirosław Borusiewicz y Ian Jones

En Europa central y oriental, el paso de una economía dirigida a una de mercado ha influido profundamente en la vida de los museos. La reducción de los recursos y una mínima atención al cliente son sólo dos de las dificultades que han de superarse. Por invitación del Ministerio de Arte y Cultura polaco, la empresa consultora británica Chadwick Jones Associates organizó en Polonia una serie de seminarios destinados a museos y galerías, que fue provechosa para ambas partes. Mirosław Borusiewicz es jefe del departamento de cultura y conservador del Museo de Historia de la ciudad de Lodz y, hasta hace poco, viceministro de Arte y Cultura de Polonia, con responsabilidad en el ámbito de los museos. Ian Jones es director de Chadwick Jones Associates y ha trabajado en muchas ocasiones con organizaciones artísticas y culturales de Europa, Nueva Zelanda y Guyana.

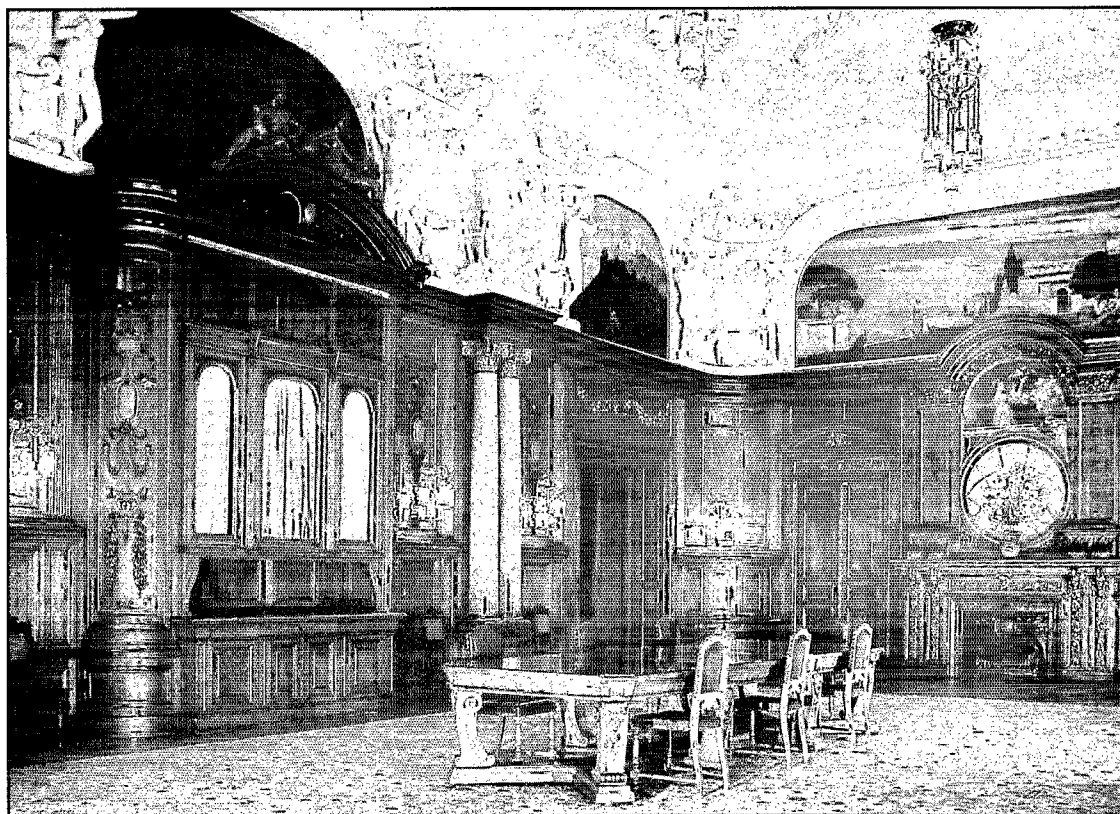
Las fronteras, en la tierra y en la mente, constituyen un desafío. Provocan frustración y sirven de estímulo, y el mundo de la cultura no sería el mismo sin ellas; para empezar, no habría museos nacionales. Las fronteras están cambiando en toda Europa de muy diversas e interesantes maneras. Se están borrando en la Unión Europea, al mismo tiempo que las regiones, como el País de Gales o Cataluña, cobran mayor importancia y tratan directamente con Bruselas. Más hacia el Este, las fronteras se han multiplicado. Proliferan las conferencias sobre la colaboración y el establecimiento de redes a medida que atravesamos las fronteras y hablamos de un espacio cultural europeo único. Se ha producido también el colapso de la más grande de todas las fronteras, la gran división ideológica y política entre el Este y el Oeste, otro estímulo importante de conferencias destinadas a todo tipo de gente, desde hombres de negocios hasta trabajadores del mundo de la cultura. Los países de Europa oriental se presentan como tierras prometidas para invertir, comerciar y hacer dinero, y a sus capitales afluye gente del Oeste para hacer negocios o, como nosotros, para asesorar sobre la experiencia en esta parte del mundo.

La organización del primer seminario de la Chadwick Jones en Polonia, que se celebró en Varsovia en marzo de 1992, estuvo a cargo de Wojciech Plewako, quien trabajaba entonces en el Ministerio de Arte y Cultura. Los temas tratados fueron la investigación de mercado, la recaudación de fondos y el patrocinio. Los participantes eran miembros del personal de varias galerías de arte polacas. El segundo seminario se celebró en Radziejowice en marzo de 1993 y reunió a 44 profesionales de museos nacionales y locales. Esta vez se dedicó a los mismos temas que el primero, pero comprendió asimismo una sesión sobre seguridad en los museos,

asunto de importancia en estos momentos en Europa oriental. El tercer seminario, que tuvo lugar en el Palacio Radziwill a finales de 1993, abordó la formación del personal que trabaja en los museos y se concibió como un primer paso destinado a preparar un programa de formación nacional en Polonia. También estamos participando plenamente en otra actividad independiente, pero afín, a saber, la creación de un Centro de Información y Formación Museística en Lodz, destinado a mejorar la calidad de los servicios de los museos polacos, facilitando información actualizada sobre todos los aspectos de estas instituciones e iniciando, coordinando y ofreciendo actividades de formación. Se espera que en su momento el centro llegue a prestar servicio a otros países de Europa oriental.

Los costos de los dos primeros seminarios fueron sufragados por el Consejo Británico y el tercero fue financiado por el Fondo de Pericia del Ministerio de Asuntos Exteriores del Reino Unido, organismo que se creó para asesorar a los antiguos países comunistas de Europa oriental. El Ministerio de Arte y Cultura también brindó apoyo financiero.

Los seminarios tuvieron una duración de dos o tres días. Entre los británicos que participamos en ellos se contaban el ex director del Consejo de Arte de Gales, el director adjunto del Consejo de Museo en Gales, el ex director del Instituto de Formación Profesional de Museología y el asesor nacional sobre seguridad en los museos. Se han publicado varios manuales que profundizan cada uno en el tema de los diferentes seminarios. Hemos intentado que los manuales sean lo más prácticos posible, con estudios de casos y ejemplos de la vida real, una lista de las empresas extranjeras que funcionan en Polonia, con las que se podría tener contacto en busca de patrocinio, así como



© Andrzej Pukacki, Lodz

Muebles originales de 1902 de una sala en el Museo de Historia de la Ciudad de Lodz, cuando era la morada del industrial Izrael K. Poznanski.

una lista de contactos en Gran Bretaña y en otros lugares.

Aprovechar la experiencia de otros

La idea subyacente era sencilla: aprovechar la experiencia de otros. Desde que comenzó el gobierno de Margaret Thatcher en 1979, los museos, galerías, teatros, salas de concierto y, en general, la mayoría de las instituciones públicas del Reino Unido han venido funcionando en una economía de mercado en la que no les quedó otra alternativa que volverse más autosuficientes y depender menos de la financiación pública. Los museos han tenido que aprender la mejor manera de recaudar fondos, encontrar patrocinadores, «venderse» y emprender actividades comerciales para tratar de cubrir, en lo posible, el déficit existente entre las subvenciones estatales o municipales y sus gastos. Polonia ha pasado de una economía dirigida a otra de mercado y los museos funcionan ahora en un entorno completamente nuevo y con muy escasos recursos. Tienen los mismos problemas que los británicos, pero ampliados.

Así pues, lo que hemos hecho ha sido exponer la experiencia británica en la gestión de museos en una economía de mercado. Partimos de la base de que valía la pena compartir la experiencia de quienes habían pasado por lo mismo. Hablamos con franqueza de lo que iba bien y de lo que iba mal, de nuestros éxitos y de nuestros fracasos, tratando de reconocer honradamente las deficiencias.

Iniciamos los diferentes seminarios explicando brevemente la organización de los museos británicos y la formulación de políticas con el objeto de situarnos en el contexto adecuado para examinar los aspectos prácticos de la gestión de los museos en una economía de mercado. Como muchos de los participantes ocupan cargos desde los que pueden influir en el gobierno, llamamos la atención acerca de puntos o cuestiones apremiantes que actualmente se debaten en el Reino Unido y que consideramos modelos de acción adecuados o inadecuados a nivel nacional o local. Hemos tenido cuidado, sin embargo, de no dar la impresión de que pensábamos que el modelo británico de gestión museística es el correcto o el que

proporciona las soluciones acertadas; más bien hemos intentado presentar una experiencia y discutir lo que parece funcionar y lo que no funciona.

Tras esta sesión introductoria, pasamos a los aspectos prácticos. En el segundo seminario, por ejemplo, iniciamos el debate sobre la recaudación de fondos señalando lo que a nuestro parecer eran los tres principios fundamentales y a continuación expusimos el caso de un pequeño museo del sur de Inglaterra con recursos limitados que realizó una campaña de recaudación de fondos para efectuar reparaciones fundamentales en la estructura del edificio. Concluimos con una lista de 22 sugerencias, que se desarrollaron posteriormente en el manual correspondiente. Por ejemplo, las regalías de las obras de Agatha Christie están bloqueadas en los bancos polacos; ¿por qué no ejercer presión sobre el gobierno a fin de que los libere para dedicarlos a empresas culturales? Propusimos maneras de alquilar partes del museo para ceremonias o reuniones con miras a recaudar fondos, teniendo buen cuidado de advertir acerca de algunos de los problemas con que hemos

tropezado al hacerlo, por ejemplo, con el seguro, la protección de los objetos o el pago de las horas extras a los guardianes. Al hablar del patrocinio, explicamos cómo iniciaríamos la búsqueda de patrocinadores para un determinado proyecto, cuáles son los enfoques que parecen eficaces y cuáles no; asimismo, hicimos ver que esta tarea puede llevar mucho tiempo y resultar infructuosa. En la sesión sobre la seguridad expusimos las diversas medidas disuasivas que hemos utilizado para prevenir los robos y hablamos de la labor de nuestras Brigadas Regionales para Catástrofes y Situaciones de Emergencia en los Museos, una idea relativamente económica que podrían examinar nuestros colegas polacos, ya que funciona bien y podría importarse. Los museos polacos están considerando la posibilidad de crear un sistema nacional de formación, por lo que en nuestro tercer seminario efectuamos un debate abierto acerca de la experiencia británica en este campo y señalamos algunos de los aspectos que parecen haberse realizado correctamente y otros que, con un poco de perspectiva, pensamos que hubiese sido mejor evitar.

Algunas diferencias

No es probable que un museo marítimo, digamos, o un museo arqueológico o un museo del cine de un país tengan objetivos y metas radicalmente diferentes de los de un museo similar de otro país, ya que, a fin de cuentas, están en lo mismo. Así pues, resulta tentador suponer que a problemas semejantes, independientemente de donde se den, cabe aplicar soluciones semejantes, y que las ideas que funcionan en un país pueden funcionar en otro. Nuestra experiencia en Polonia indica que con frecuencia es así, pero que a veces, por diferentes razones, ello no ocurre. Percibir las diferencias es fácil;

después de todo, sin ellas lo extranjero no sería tal. Ahora bien, ciertamente encontramos algunas diferencias significativas que tuvimos que tomar en consideración cuando compartimos nuestra experiencia, lo que nos llevó a una conclusión más general: para que el asesoramiento sea válido, hay que reconocer las diferencias de los contextos en los que los museos tienen que funcionar. Veamos algunas de ellas.

En primer lugar, los recursos. Los museos polacos, salvo los de valor excepcional como el Palacio Real de Varsovia, el Palacio Radziwiłł —maravillosamente restaurado— o la casa natal de Chopin, atraviesan por una situación financiera muy difícil. Lamentablemente, las antiguas barreras políticas e ideológicas entre el Este y el Oeste han sido sustituidas por las económicas y, al carecer el primero de los recursos económicos de que dispone el segundo, no se puede emular la práctica occidental sin efectuar algunas modificaciones considerables. Una de las consecuencias de esta situación, que para el visitante resulta muy sorprendente, es que los teatros, las salas de ópera, las galerías y los museos están vacíos. La gente no tiene dinero, sencillamente, y la lucha por la supervivencia económica no le deja mucha energía ni tiempo para el esparcimiento.

En segundo lugar, Polonia está apenas resurgiendo después de casi cincuenta años de gobierno autocrático y centralizado durante el cual estuvo aislada del mundo occidental y de sus usos. De ahí el frecuente carácter conservador de la presentación en los museos (con honrosas excepciones), agravado por la falta de recursos (a veces uno siente que cierto museo debería ser *realmente* un museo) y la frecuente renuencia a acoger al visitante. En este aspecto, como descubren los turistas, los museos no son mejores que las tiendas o los hoteles, en los que el servicio puede resultar una experiencia poco

grata. En el fondo, es una cuestión de actitud, y para cambiar se precisa tiempo y paciencia. También es cierto que, viendo lo difícil que es abrirse paso en los grandes museos y galerías de las principales ciudades del Oeste, por lo general excesivamente comercializados, se puede concluir que la falta de atención al cliente no es lo más grave.

En tercer lugar, Polonia fue el país europeo más devastado por la Segunda Guerra Mundial. Pocos fueron los pueblos y ciudades que escaparon a la destrucción y, salvo en algunas zonas afortunadas, es raro encontrar una antigua granja o una iglesia medieval todavía en pie. No fue sólo la última guerra: en ese jardín de Dios, como la denominó un historiador, se ha estado luchando durante siglos. El visitante que recorre Polonia tiene a veces la impresión de que se hubiese borrado el pasado. Por consiguiente, el conjunto de todas las colecciones de los museos polacos posee menos piezas que las del Museo Británico y el Victoria and Albert de Londres juntos.

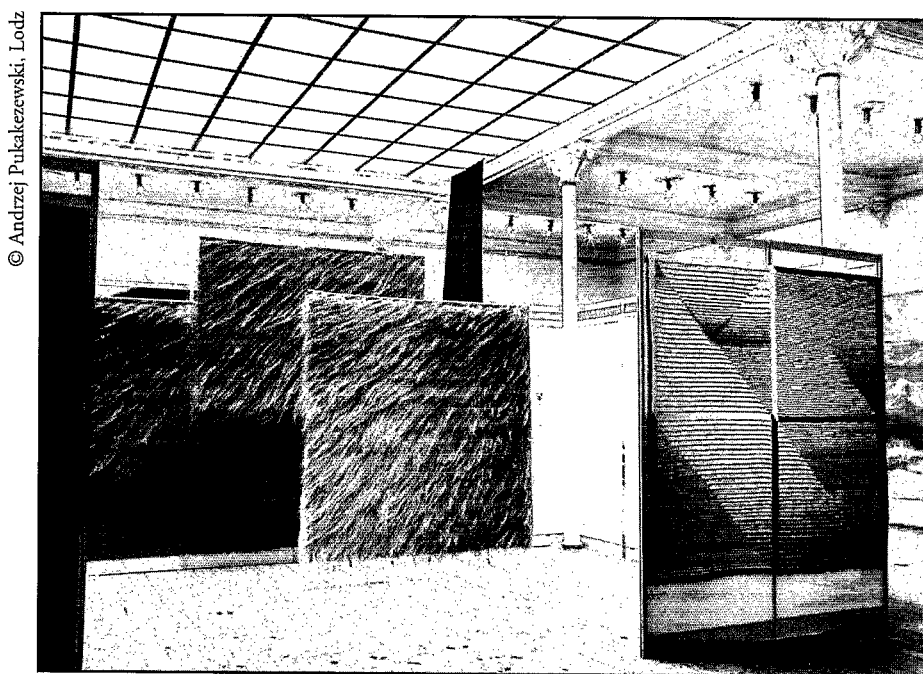
Por último, existen diferencias prácticas que hay que considerar, como las existentes en las legislaciones fiscales, referidas a las donaciones a los museos; por ejemplo, en Polonia la desgravación fiscal por donación de los particulares se limita al 10% de la renta anual, con independencia del valor de la donación. Además, en Polonia escasean los polacos adinerados para hacer donativos y no es de extrañar que pocos estén dispuestos a trabajar sin remuneración, a pesar de que el voluntariado era una práctica tradicional antes de la Segunda Guerra Mundial.

Algunas reacciones

¿Cuáles fueron las reacciones suscitadas por los seminarios? Quizás hubo básicamente tres tipos de reacción. La primera,

«todo eso lo habíamos oído ya», afortunadamente no muy común. La segunda, «interesante, pero por el momento no tenemos recursos para ello» o «eso puede funcionar en el Reino Unido, pero no aquí». Por último, «nos han dado ánimos y mostrado posibilidades; hemos recogido ideas nuevas, como la franquicia, que merecen la pena intentar poner en práctica». En conjunto, a juzgar por las respuestas de los participantes, la mayoría consideró que los seminarios fueron útiles, en buena parte porque fue una oportunidad para discutir e intercambiar ideas, así como para reunirse para compartir problemas comunes.

Después de los seminarios, varios museos se pusieron en contacto con nosotros para decirnos qué habían hecho o qué pensaban hacer. Muchos tenían ya una idea bastante clara de lo que querían hacer, pero consideraron que los seminarios los ayudaron a confirmar sus intenciones. Un ejemplo que ilustra el cambio es el del animado Museo Estatal de Arqueología de Varsovia, financiado por el Ministerio de Arte y Cultura. Al implantarse la economía de mercado, esta institución tuvo que buscar nuevas fuentes de financiación. Está sacando partido del edificio: alquiló salas a una empresa austriaca y creó una sección de venta de postales, libros, carteles, regalos y réplicas arqueológicas. Claro está que, dado el nivel de los salarios en Polonia, los ingresos son modestos, pero aun así, merece la pena hacer el esfuerzo. También se puso en marcha un programa educativo que, pese a que sólo se puede cobrar una tarifa reducida a los grupos escolares, genera algunos ingresos. Asimismo, el museo comenzó a vender sus conocimientos. En Biskupin, una de las filiales del museo, los ingresos adicionales que se obtienen por concepto de tarifas de estacionamiento y alquiler de cantinas, kioscos de



© Andrzej Pukaczewski, Lodz

Galería de arte en el Museo de Historia de la Ciudad de Lodz.

regalos e incluso de un barco turístico en el lago que rodea el terreno, permiten cubrir la mayoría de los gastos de funcionamiento. Todo esto no es necesariamente producto de nuestros seminarios; en su mayor parte estaba hecho antes de que se realizaran, pero al menos el personal del museo tuvo la ocasión de tratar ciertos asuntos con nosotros, reflexionar sobre nuestra experiencia e intercambiar ideas.

Algunas reflexiones

¿Qué hemos aprendido de los seminarios? En primer lugar, que si bien suele darse excesiva importancia a las diferencias entre los países y las culturas, no pueden desestimarse los diferentes contextos en los que funcionan los museos. Polonia carece de los recursos con que cuenta Occidente y los decenios de régimen autori-

tario, que la aislaron efectivamente de los países que no formaban parte del Pacto de Varsovia, han dejado su huella, lo que cuenta mucho en la práctica museística. Por supuesto que las diferencias son mucho menos marcadas entre los países de Europa occidental, pero pensamos que el principio es el mismo: hay que tener en cuenta el contexto en el que el museo tiene que funcionar.

En segundo lugar, que el paternalismo mata. Los polacos y otros pueblos de Europa oriental o de Europa central, como la mayoría de ellos preferiría que los llamaran, saben lo que están haciendo y sólo necesitan ayuda de quienes tienen más experiencia de trabajo en la economía de mercado. Debemos guardarnos muy bien de suponer que nuestros colegas polacos no saben qué hacer. Están llenos de ideas, como nosotros en Occiden-

te; la diferencia está en que nosotros tenemos más dinero y mayor experiencia en la gestión de los museos en una economía de mercado.

En tercer lugar, el valor de la experiencia directa. Nuestros seminarios no ofrecieron experiencia práctica. Una cosa es hablar de investigación de mercado, de recaudación de fondos o de la manera de conseguir un patrocinador, y otra es hacerlo o ver cómo se hace en la práctica. El Departamento de Estudios Educativos de Sotheby's, la casa de subastas y ventas de arte de Londres, propone invitar a conservadores de museos de los países de Europa oriental a pasar una semana en el Reino Unido visitando museos y viendo cosas por ellos mismos. Un modelo para esas visitas podría consistir en un seminario inicial introductorio en el país de origen, semejante a los que hemos organizado, seguido de una experiencia práctica en otro sitio. Mejor aún, la iniciativa podría llevar no a la circulación en un solo sentido, sino a un intercambio provechoso para ambas partes, dando origen a una colaboración regular.

Todo esto nos lleva a brindar un último consejo: no hay nada mejor que la colaboración y el intercambio de ideas y personas, independientemente de los países que estén involucrados. Es un lugar común, pero es verdad. Reaparece en todas y cada una de las conferencias entre países orientales y occidentales, e incluso en cualquier conferencia de dimensión internacional, y es quizás la lección más importante que hemos aprendido. Aconsejar está bien, pero aún mejor es aprender los unos de los otros; es posible que los polacos, por ejemplo, se las arreglen mejor que sus colegas del Oeste para sobrevivir con recursos limitados y que tengan mucho que enseñarnos al respecto. Las ideas y las personas deberían circular en ambas direcciones. ■

«Material inflamable»: el diseño de una exposición para niños en el Museo de Barbados

Wendy Donawa

Realizar una exposición para niños disponiendo de escasos recursos materiales fue el reto que tuvo que enfrentar el Museo de Barbados. Wendy Donawa muestra cómo gracias a un alarde de imaginación creativa se logró transformar una especie de pasillo en una amena galería de descubrimientos. Wendy Donawa es conservadora a cargo de la educación en el Museo de Barbados y diseñó la exposición y el catálogo de la Galería de los Niños. Ha publicado, entre otros, escritos sobre la cultura caribeña y el papel de los responsables de la educación en los museos.

«No trates de satisfacer tu vanidad enseñando muchas cosas», escribió Anatole France, aunque no se refería en ese caso a el diseño de una exposición. «Despierta la curiosidad de las personas. Eso basta para abrir su mente. No las recargues. Pon sólo una chispa. Si hay buen material inflamable, prenderá el fuego».

En este artículo se examinan algunas de las «chispas» que explican el diseño de «Niños de ayer», la exposición permanente que el Museo de Barbados ofrece a los niños. La creación de la galería se basa en la convicción de que en todo niño hay «buen material inflamable» y que la tarea del educador es descubrir lo que puede encenderlo.

Como la exposición se preparó con escasos e inciertos fondos, algunas de nuestras estrategias pueden interesar a otros colegas, sobre todo en los países en desarrollo, que consideran que sus aspiraciones serán siempre mayores que los recursos con que cuentan.

La primera preocupación fue la accesibilidad, que no es simplemente una cuestión de horas de apertura, sino de que los programas sean atractivos y las exposiciones inteligibles no sólo para el tradicional visitante culto, sino también para quienes no han recibido una educación formal, para las familias, los escolares, los turistas y las personas minusválidas. Así pues, era esencial que «Niños de ayer» fuera física, psicológica e intelectualmente accesible a nuestro principal grupo de beneficiarios, los niños entre seis y trece años de edad, y también a niños mayores y más pequeños, así como a grupos mixtos y con necesidades especiales.

Se requería traducir el argumento de la historia en términos de comodidad física y espacial. El espacio que ofrecía la galería era poco satisfactorio, puesto que por su forma alargada y estrecha (4 m × 26,5 m aproximadamente) era

una especie de pasillo en el que las vitrinas tenían que estar adosadas contra las paredes.

Ahora bien, incluso ese espacio tan estrecho resultó adaptable. Se puso de relieve cada pieza creando compartimientos separados que impiden ver al mismo tiempo otros objetos. Desde ningún punto se puede ver toda la galería, cuya heterogeneidad podría causar cierta confusión. De esta manera, pasar de un objeto a otro constituye una especie de exploración y descubrimiento para el niño. El «camino» de la exposición es siempre lo suficientemente amplio como para que una silla de ruedas pueda dar la vuelta.

Si se quiere que los objetos expuestos sean accesibles, también hay que tener en cuenta la talla de los visitantes, su comodidad y sus intereses. La colocación de las piezas se hizo tomando como base el nivel del ojo, a una altura de 1,27 m aproximadamente, que se adapta perfectamente a la mayoría de los niños entre 8 y 12 años, así como a las personas que se desplazan en silla de ruedas. Algunos elementos se colocaron más abajo, para incitar a los niños a inclinarse o arrodillarse para mirar. Estos cambios constantes favorecen la movilidad natural de los niños y les permiten decidir su propio ritmo, al mismo tiempo que contribuyen a disipar el nerviosismo y la tensión tan frecuentes en otras muchas actividades escolares tradicionales en grupo.

Una preocupación fundamental fue la accesibilidad emocional y cognitiva. Lamentablemente, la palabra escrita constituye un fracaso y una humillación para muchos escolares. Así pues, se aplicaron criterios especiales para la utilización de textos, de modo que en vez de ser un obstáculo para la comprensión, la facilitara.

En primer lugar, se recurrió al texto lo menos posible; incluso se prescindió de él

Foto: cortesía del autor



Un joven visitante descubre un juego tradicional para niños.

cuando se podía seguir el argumento gracias a los objetos, gráficos, diagramas o cualquier otro medio no verbal. Por ejemplo, la distribución racial de la población de Barbados se presenta por medio de gráficos, mientras que otro tipo de información histórica, necesaria pero árida, se pone en boca de personajes históricos dentro de «globos», como en las historietas. En segundo término, el texto es de gran tamaño (hasta 140 puntos), con caracteres claros, legibles y visualmente interesantes en relación con el diseño general del objeto. En tercer lugar, todos los textos principales están escritos para el nivel de lectura de niños de 8 a 10 años. El lenguaje es claro, directo y enfático, y se utiliza para describir o explicar, nunca para enumerar. Prácticamente no hay nombres, fechas ni datos que pudieran inducir a los adultos o a los profesores a imponer tareas de aprendizaje memorístico.

El argumento: interpretación de la historia social para los niños

«Niños de ayer» interpreta la historia social de Barbados para los niños. Toda interpretación histórica, incluso para adultos, se presta a interminables debates y deliberaciones. ¿De quién es la historia que hay que interpretar? ¿Quién tiene derecho a interpretarla? ¿Qué significa la «objetividad» en una sociedad postcolonial, cuya historia está inmersa en los sombríos anales del azúcar y la esclavitud?

Interpretar la historia para los niños entraña aún dificultades suplementarias. Es preciso simplificar y adaptar el argumento (pero no la investigación en que se basa). El problema estriba en mantener la integridad histórica sin reducir los acontecimientos únicamente a lo pintoresco o lo sensacional.

En este caso, se optó por centrar la historia social en función de los niños, destacando los aspectos personales, íntimos y hogareños. En particular, se diseñaron objetos que se pueden manipular y dioramas de la vida familiar, destinados a despertar ese tipo de empatía que hace cobrar vida a la historia. El argumento general parte de la cultura amerindia precolombina y llega hasta las transformaciones provocadas por la colonización, la explotación del azúcar y la esclavitud, a lo que sigue la historia del transporte en Barbados. El joven visitante pasa después a una «aldea» que le permite explorar la artesanía tradicional, los juguetes, la educación, el trabajo y los distintos estilos de vida de los niños.

Contrariamente a los planes de estudio de la educación formal, en los que el alumno debe aprobar el primer grado para pasar al segundo, los programas del museo pueden fomentar un aprendizaje individualizado por medio del descubrimiento. Un alumno de siete años y un

graduado universitario pueden aportar su propia experiencia y su percepción personal a un objeto; cada uno sale de la exposición con ideas válidas y prometedoras.

La diversidad del público plantea serios desafíos a la hora de diseñar una exposición. Los niños muy pequeños pueden concentrar la atención durante poco tiempo, tienen poco sentido del tiempo histórico y ninguna capacidad de pensamiento teórico. Necesitan estar en movimiento continuo, al mismo tiempo que tocan, identifican, comparan y aprenden. Los escolares de nivel primario un poco mayores tienen una mirada más factual y crítica; quieren hechos y dramaticidad. Como son coleccionistas inveterados —historietas, modelos de aviones, muñecos, canicas, etc.—, pueden interesarse inteligentemente por la función de recolección que cumplen los museos. Los niños del nivel secundario están desarrollando la capacidad de razonamiento abstracto y pueden comprender la relación de causa a efecto en la historia y relacionar contextos sociales del pasado y el presente.

El diseñador de exposiciones tiene que integrar estas características del aprendizaje en cada fase de la exposición. «Niños de ayer» se estructuró en torno a una jerarquía de «módulos»¹. Los del primer nivel contienen la información mínima necesaria para interpretar cada tema. Los módulos de los niveles 2, 3 e incluso 4 desarrollan el tema con profundidad y complejidad crecientes y, en ciertos puntos, pueden inducir al visitante a reflexiones perspicaces.

Un ejemplo de estos módulos de información se encuentra en el diorama «Niños trabajando», que presenta una vivienda de agricultores de principios de siglo, con techo de paja y suelo de barro, en cuyo interior un niño sentado en un jergón de paja observa a su madre a la luz



Foto: cortesía del autor

Madre e hijo en una cocina de clase media en los años treinta.

de un candil, mientras ella prepara la cena en un brasero al rojo. A los niños muy pequeños les gusta la teatralidad de la luz intermitente y se identifican con el niño que espera la cena y la hora de acostarse (tanto es así, que se ha colocado una red en la puerta para impedir que se cuelean y suban a la cama). Se les permite que pregunten y contesten: ¿de qué está hecho el techo, el suelo, el jergón? ¿En qué está cocinando la mamá? ¿Por qué no tienen bombillas? ¿Para qué sirven los utensilios?

Ante la misma escena, escolares de nivel primario de mayor edad podrían preguntar: ¿en qué se diferencian su casa y su mobiliario de los nuestros? ¿Cuál es su alimentación? Los que saben leer, escribir y contar podrán comprender el cuadro con los precios de los productos alimentarios en aquellos tiempos, imaginar el presupuesto semanal de un agricultor y formarse una idea de la calidad de vida de una familia de entonces.

Los alumnos de secundaria podrían examinar además el cuadro que acompaña a «Niños trabajando» y comprender el trabajo de los niños y el nivel de vida en el contexto socioeconómico del siglo que siguió a la Emancipación.

Ahora bien, las piezas no sólo tienen que funcionar en distintos niveles intelectuales. En ellas están implícitos valores destinados a inculcar actitudes. El respe-

to por la cultura y el respeto por nosotros mismos nos permiten apreciar aquello que nos ha forjado y valorar lo que hace a los demás distintos de nosotros. Muchas circunstancias coloniales y postcoloniales han actuado contra la formación de esas actitudes, contra el deseo de comprender el pasado y vincularlo de manera fructífera con el presente.

Por ejemplo, un «taller» de oficios y herramientas tradicionales que los niños pueden manipular pretende despertar su admiración y respeto por oficios en vías de desaparición y contrarrestar además la afición general por los objetos importados, llamativos, pero de mala calidad, con el consiguiente desprecio por la habilidad manual.

De este modo, gracias a los distintos niveles de información que caracterizan la exposición y que permiten a los niños participar y aprender a su ritmo, se promueve una actitud positiva hacia la importancia de preservar los testimonios materiales de la historia.

Participación, interacción y descubrimiento

Diferentes actividades mentales y físicas estimulan distintas partes del cerebro. Si el joven visitante tiene constantemente la posibilidad de escoger entre distintos

comportamientos —observar, comparar, leer o no leer, discutir, estar de pie, sentado o en movimiento—, se eliminan del proceso de aprendizaje la ansiedad y la tensión, lo que redundará en un mayor interés y provecho del niño.

En «Niños de ayer», cada uno de los temas recurre a una modalidad didáctica diferente a la del anterior y a la del subsiguiente, con lo que se evita la monotonía y se asegura que a medida que el niño escoge un nuevo «entorno», su cerebro se adapte a otra forma de aprendizaje. El cambio se destaca mediante paneles de distinto color para cada área temática.

El transporte, por ejemplo, es uno de los temas más estructurados y didácticos, y la mayor parte de la información es secuencial. Sin embargo, el niño puede pasar directamente al tema siguiente, el taller manipulable, y dedicarse a cepillar madera en un banco de carpintero o a desarmar y armar una tradicional silla de madera.

Los niños pueden optar por jugar a los «detectives» arqueológicos, lo que les permitirá dar su propia interpretación al diorama correspondiente, divertirse con la historia manipulable de la sección de indumentaria o bien examinar los grandes catálogos, simplificados para ellos, que se encuentran junto a varios de los objetos expuestos. En algunos casos pueden curiosear los objetos guardados en cajones con una cubierta de plástico transparente, forma segura de almacenamiento a la vista.

Como ya hemos dicho, el texto se utiliza lo menos posible, pero está pensado para fomentar la participación. Las frecuentes preguntas estimulan la atención, la observación y la resolución de problemas. Frecuentemente las leyendas comienzan así: «¿Qué harías si...?», «¿qué sentirías si...?»

Algunos textos sumamente breves, combinados con gráficos y objetos, pueden comunicar ideas bastante complejas. Por ejemplo, muchos niños tienen un sentido muy vago del espacio y les resulta difícil desarrollar las competencias para interpretar un mapa. ¿Cómo se convierte un mundo esférico en un mapamundi plano? El texto dice: «Imagina que el mundo es una naranja. Pélala y aplástala. Ahora tienes un mapa». Junto al texto, unas manos infantiles sostienen un pequeño globo terráqueo y una naranja. Más abajo, uno y otra aparecen pelados y aplanados según la proyección de Mercator. Gracias a esta sencilla metáfora visual, parece que a muchos niños (y a algunos maestros!) les ha quedado clara la idea.

Alta calidad, baja tecnología

Era evidente que para que una galería de los niños durara bastante tiempo tenía que construirse con materiales locales resistentes y baratos, que cualquier tecnología debía poder repararse fácilmente o sustituirse con repuestos locales y que el presupuesto de base cero era una realidad. Las vitrinas se diseñaron según un módulo de 1,22 m × 2,44 m, para desaprovechar el mínimo posible de materiales, y se utilizaron colores pardos y maderas naturales o teñidas, porque son atractivos y soportan bien el roce constante de las manos.

Cada museo elabora sus propias tecnologías para abaratar los costos. No obstante, aquí exponemos algunas que resultaron eficaces y que podrían ser útiles para otros colegios de países en desarrollo:

En primer lugar está la tierra del diorama arqueológico: inspirándome en la «tierra» epoxídica realista de los dioramas de los museos metropolitanos, pero inca-

paz de reproducirla, fotografié una excavación reciente en Barbados y fabriqué un armazón de madera contrachapada, de aproximadamente las mismas dimensiones. Se sacó tierra de las diferentes capas de la excavación, que luego se esterilizó (en morteros dentro de un horno, proceso que duró varios días) y mezclándola con cola blanca de carpintero, se le dio la consistencia de una pasta. Esta «pasta de barro» se aplicó sobre el armazón de madera contrachapada y así se consiguió la apariencia de una auténtica excavación. La reparación de las ocasionales cascaduras es fácil y barata. Esta misma receta de pasta de barro se utilizó para el suelo de tierra del diorama de la cabaña de techo de paja.

En segundo término, exponer la colección de muñecas y juguetes era un problema, dada la excesiva humedad y la fragilidad de muchas de las piezas. El costo de una vitrina debidamente climatizada era prohibitivo. Si la colección se presentaba encerrada, se produciría una acumulación de humedad, calor y rayos ultravioleta procedentes de los focos; si se dejaba al aire libre, el polvo y los insectos la dañarían. Finalmente, para lograr la ventilación se practicaron una serie de perforaciones en el techo y en la base de la vitrina, que se cubrieron por dentro con filtros de horno. El aire entra por los respiraderos de la base y sale por el techo; hasta ahora no se ha producido condensación y el grado de humedad en el interior sigue siendo el mismo que en la galería. El vidrio está cubierto con un filtro de rayos ultravioletas y las únicas luces son unos pequeños focos activados por botones, nuestra «tecnología» más avanzada. A los niños les gusta el juego de iluminar una zona oscura de la vitrina, sin saber que en realidad se trata de una medida económica de conservación, que permite que algu-

nos objetos delicados estén expuestos a la luz lo menos posible.

En tercer lugar, los voluntarios constituyen un recurso maravilloso y sorprendente. Bien valen la pena el tiempo y el esfuerzo que hay que dedicar para encontrarlos y contratarlos. Me limitaré a enumerar algunas de sus contribuciones a «Niños de ayer»: un diseñador de modelos pasó meses trabajando en un modelo primorosamente detallado y exacto de un tradicional barco de pesca que hace mucho que ya no existe en Barbados; un oficial retirado del ejército examinó la colección de modelos de aviones, que se estaba desintegrando, y un joven piloto la reparó, trabajando los sábados por la mañana; hábiles costureras reprodujeron ropas infantiles de época para la sección de vestuario, y varios adolescentes pasaron dos veranos reuniendo los catálogos para los niños.

Fue sumamente satisfactorio poder terminar la galería con el modesto presupuesto con que contábamos. La exposición presta buenos servicios a los 5.000 escolares que participan cada año en el programa del museo. Menos esperada, pero igualmente gratificante, ha sido la lúdica reacción de los adultos. Quizá un entorno pensado para los niños resulte menos limitativo que la solemnidad de las galerías destinadas a los adultos. O tal vez haya en todos nosotros, y no sólo en los niños, un buen material inflamable que sólo espera que salte la chispa. ■

1. En lo que respecta al concepto de «desarrollo del argumento mediante módulos temáticos», agradezco la ayuda de A. S. Miles *et al.*, *The design of educational exhibits*, 2ª ed., Londres, Unwin Hyman, 1988.

«Aprender haciendo»: el Museo de Ciencias de Tesalónica

Manos Iatridis

La manera en que un abnegado grupo de voluntarios ideó, creó e hizo funcionar el primer y único museo de ciencias de Grecia es una historia ejemplar de visión y perseverancia. Con quince años de expansión continua y más de 250.000 visitantes, el Museo de Ciencias de Tesalónica se halla en el umbral de una nueva etapa de desarrollo. Aunque es bastante pequeño en comparación con los gigantes internacionales como el Exploratorium de San Francisco y otros museos de ciencias de Chicago, Londres, Munich, París y Toronto, el Museo de Tesalónica ha llegado ya a ser demasiado grande e importante para que el pequeño grupo de sus fundadores pueda mantenerlo, por lo que está esperando «pasar el relevo» a una institución local que tenga el prestigio y el apoyo financiero necesarios para asegurar su futuro. Candidatos probables son el Municipio de Tesalónica y la Universidad Aristóteles. Manos Iatridis, consultor en administración y formación especializado en desarrollo de recursos humanos, posee una vasta experiencia en trabajo comunitario y juvenil. Es miembro fundador del Museo de Ciencias en el que desde 1978 desempeña las funciones de director voluntario.

El Museo de Ciencias de Tesalónica es un ejemplo muy interesante de hasta dónde se puede llegar aplicando el principio de «aprender haciendo». Es también un caso único de museo organizado y manejado con éxito no por expertos museólogos, sino por visitantes y admiradores. Efectivamente, entre los fundadores del museo ninguno tenía nada que ver con la museología.

Sin embargo, 24 de ellos eran visitantes asiduos y sistemáticos de los museos de Grecia y de otros países y se habían formado opiniones muy claras respecto de lo que era o no era interesante para los visitantes. Otro rasgo común de los fundadores era que todos habían recibido una formación en ciencia y tecnología o estaban muy interesados por ellas. Muchos eran profesionales de la educación: tres eran profesores universitarios de la facultad de física; dos eran profesores de física en la enseñanza secundaria y siete eran ingenieros. Los demás, hombres de negocios, abogados o gerentes de empresas, tenían entre sus aficiones principales diversos aspectos de la ciencia y la tecnología, y la mayoría de ellos había visitado el Deutsches Museum y el Museo de Ciencias de Londres.

Lo que los reunió en los primeros meses de 1978 fue el deseo ferviente y decidido de añadir el primer museo de ciencias a la lista de casi trescientos museos y galerías estatales o privados de arte, historia y arqueología existentes en Grecia. Pensaban que un museo de ciencias era una necesidad urgente, especialmente para la generación más joven, a fin de que cobrara conciencia de la revolución tecnológica que ya se estaba produciendo en el mundo occidental, que la comprendiera y ulteriormente ayudara a que su país participara en ella. Aunque se haría toda clase de esfuerzos por crear un museo clásico con objetos obtenidos gra-

cias a la recolección, salvaguarda y exposición de herramientas, equipo y maquinaria característicos del patrimonio científico y tecnológico de la zona, el museo iba a ser un centro de información y enseñanza de ciencias para el público en general, pero principalmente para los alumnos de 10 a 18 años de edad, con tantas presentaciones interactivas prácticas como fuera posible y otras oportunidades de aprendizaje. Los temas clave en las numerosas y largas discusiones mantenidas eran la «comprensión pública de la ciencia y la tecnología», el «avance de los conocimientos científicos básicos» entre la población estudiantil e incluso «atraer hacia las profesiones científicas y tecnológicas a más y mejores futuros científicos calificados».

La primera fase: noviembre de 1978 a junio de 1980

En la primera asamblea general se eligió una junta directiva de cinco miembros, con el profesor N. Economou, de la Universidad de Tesalónica, como presidente y el autor de este artículo como vicepresidente y, al mismo tiempo, gerente de proyectos y director del museo. Yannis Papaefstathiou, físico y asesor en educación de una gran organización industrial, fue elegido secretario general de la junta directiva.

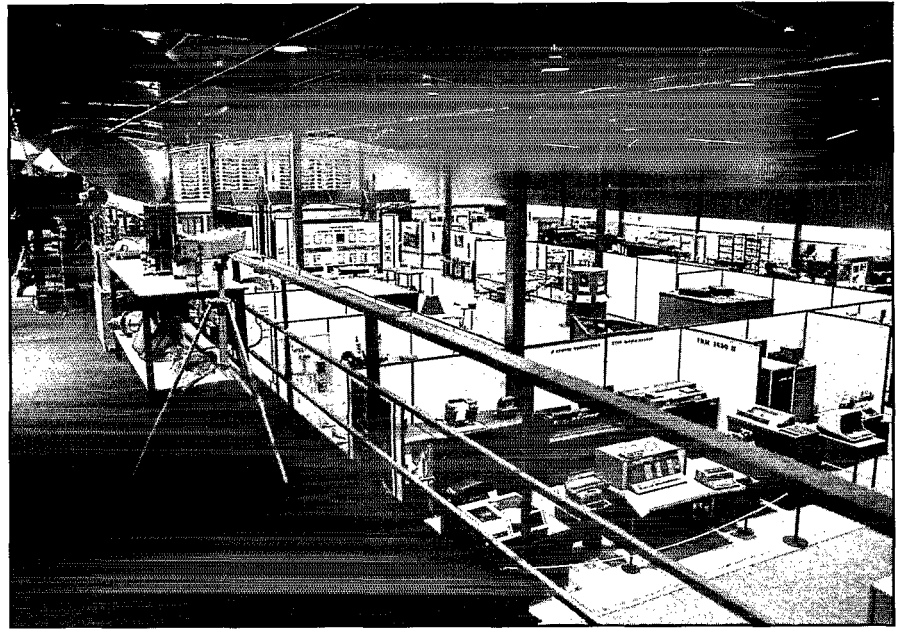
En un período de seis meses estuvo lista la primera exposición piloto, a la que se invitó a grupos de escuelas primarias, a fin de que los encargados del museo tuvieran la posibilidad de estudiar las reacciones de los alumnos. La exposición se instaló en una galería de 120 m² puesta a disposición del museo por la empresa Tsukalas, compañía de construcción de otro miembro fundador del museo, en el edificio de cinco pisos que ésta poseía en las afueras de la ciudad. Los 150 objetos,

cuadros y diagramas expuestos cubrían los campos de la electricidad, la electrónica, la radiodifusión, la televisión y la fotografía. Todavía no había exposiciones interactivas a disposición de los visitantes, pero en una sala de conferencias adyacente se reunían grupos de estudiantes antes o después de la visita de 40 minutos de la exposición para asistir a una proyección de diapositivas y películas, y participar en discusiones, pruebas y concursos.

Esta fase duró un año y cada vez había un número mayor de objetos expuestos en las vitrinas y de estudiantes que visitaban el museo y aumentaba la colección de diapositivas y de películas de dieciséis milímetros. Durante este período, no hubo que pagar nada para adquirir los objetos (todos fueron donados), ni por el trabajo realizado (todos eran voluntarios), ni tampoco hubo que pagar el alquiler, la calefacción, la limpieza, la electricidad, etc. (todo fue ofrecido gratuitamente).

Así, hacia el verano de 1980, la realización del objetivo parecía factible. Todavía no era grande ni impresionante, pero allí estaba el primer Museo de Ciencias de Grecia. La ciudad lo supo, las escuelas y los colegios lo supieron, la prensa y la radio también. Y, sobre todo, los miembros y los amigos del Museo de Ciencias se dieron cuenta de que habían logrado su objetivo.

Este período fue considerado por las ocho a diez personas que realmente estaban haciendo funcionar el museo como un curso intensivo de aprendizaje práctico de organización y gestión de un museo. En muy pequeña escala tenían que abordar prácticamente todos los aspectos operacionales (y los problemas) de un gran museo, exceptuando el trabajo de investigación y la recaudación de fondos. Con la experiencia, el conocimiento técnico y la confianza adquiridos durante esa etapa, las posibilidades de expansión eran



Vista del Museo de Ciencias.

verdaderamente reales. Pero para ello se requeriría más espacio e importantes sumas de dinero. Había llegado pues el momento en que los administradores del museo intentarían ver cómo se las arreglaban para recaudar fondos.

La segunda fase: junio de 1980 a octubre de 1989

La segunda fase se inició con un salto importante: la superficie útil del museo se multiplicó por cinco. La empresa Tsukalas ofreció todo un piso del edificio, además de los 120 m² iniciales, que fueron convertidos en sala de actividades educativas y de reuniones de clubes de ciencia; además, puso a disposición del museo la sala de conferencias de 60 plazas, equipada con todas las instalaciones audiovisuales necesarias. Todo este espacio se concedió por un año. Y sin que nadie se sorprendiera, la concesión se renovó sucesivamente hasta 1989, siempre en los términos originales de 1978: gratuitamente.

En menos de dos años, este «inmenso» espacio estaba lleno de nuevos objetos de exposición y en pleno uso. Tabiques, stands, vitrinas, letreros, elementos de iluminación, hasta una cantidad de objetos interactivos sencillos (basados en ideas

del libro de recetas del Exploratorium), fueron diseñados y construidos, en parte por voluntarios y en parte por contratistas locales.

Como para entonces el museo ya era bien conocido en el área, no hubo dificultades para obtener donaciones de valor histórico: particulares, organizaciones empresariales, servicios públicos e incluso servicios gubernamentales accedieron fácilmente a ofrecer equipo o maquinaria que ya no se utilizaba. En muchos casos, los donantes se ofrecían incluso para correr con los gastos de desmontaje y transporte, que en varios casos superaban las posibilidades financieras del museo. De esta forma (y esto se mantiene todavía hoy) el museo recibió más del 96% de sus objetos permanentes de exposición tecnológica: equipos de manufactura textil, de telecomunicaciones y de producción de electricidad y de transmisión, gran parte de los cuales databa de los años 20 y 30. El museo recibió el primer micrófono que se utilizó para la radiodifusión en Grecia (1928), el tubo más poderoso de un transmisor de onda media (500 kw, de la cercana emisora VOA), la primera computadora central que estuvo en servicio en la Grecia septentrional (1964, IBM 1620 II, Universidad de Tesalónica), las grabadoras de 15 canales y 12 ho-

ras de funcionamiento de la torre de control del aeropuerto de Tesalónica que habían servido durante veinte años, hasta la lámpara incandescente más potente (50.000 voltios) y la más pequeña, donadas por la Empresa Pública de Energía, así como el primer reloj parlante empleado en la región por la red telefónica. Y muchas otras cosas.

Dada la breve historia industrial de la zona, el aspecto de las exposiciones del museo —muy importante al comienzo para atraer a los visitantes— resultó satisfactorio, tanto en lo que respecta a la cantidad de objetos expuestos como a su importancia e incluso su carácter excepcional. La mayoría de los objetos exhibidos tenía relación directa con la historia y el desarrollo recientes de la zona. Como el número de escuelas que pedía cita para visitar el museo aumentaba continuamente, los administradores podían concentrar ahora su atención en las «actividades paralelas» del museo y en la necesidad de lograr mayor eficacia en la recaudación de fondos.

Hasta 1985, la cantidad anual necesaria para todos los gastos de funcionamiento del museo (servicios, personal, material y actividades de extensión, excluyendo la adquisición de nuevos objetos de exposición) no había superado la barra de los 25.000 dólares. Afortunadamente, sólo hubo que pagar realmente el 30% de esa suma; el resto consistía en trabajo voluntario y servicios gratuitos. Careciendo de fuentes permanentes o regulares de ingresos, las finanzas del museo se cubrían muy parcialmente con las cuotas de los miembros y principalmente gracias al patrocinio y las donaciones ocasionales de empresas comerciales, bancos, los Ministerios de Industria y Energía y de Cultura de Macedonia y Tracia y, por último, pero no por ello menos importante, del Municipio de Tesalónica. Esto significaba

que año tras año, la junta directiva tenía que comenzar a planificar sus actividades en condiciones de total incertidumbre en cuanto a la suma de dinero con que se contaría.

A pesar de esta incertidumbre, las «actividades paralelas» llegaban a representar más de la mitad del trabajo del museo: conferencias periódicas sobre temas científicos pronunciadas por oradores de alto nivel, concursos escritos anuales para estudiantes, clubes científicos piloto para alumnos de entre 10 a 13 años y de 14 a 16, seminarios para profesores de enseñanza secundaria sobre el uso de auxiliares audiovisuales en el aula y proyectos conjuntos con otras organizaciones juveniles o educacionales. Se hicieron esfuerzos por diseñar y construir pequeñas exposiciones itinerantes. La más importante, «El hombre en el espacio», se organizó con motivo del 25º aniversario del Sputnik, con material suministrado en parte por la NASA, la ESA y la Agencia Espacial Rusa. La muestra de roca lunar de la NASA tuvo un enorme éxito, pero cada día había que ir a buscarla y devolverla a la caja fuerte del Consulado de los Estados Unidos.

Otra primicia importante en las relaciones internacionales del museo durante este período fue la acogida por tres meses de una interesante exposición itinerante de 200 m² del Museo Tecnológico Nacional de Praga sobre «La luz y la energía».

Durante los últimos años de la segunda fase se produjeron dos hechos que marcaron hitos en la historia del museo. En primer lugar, los amigos del museo acogieron como nuevo miembro al doctor Stelios Papadopulos, etnólogo y museólogo, director del Instituto Cultural y Tecnológico del Banco Helénico de Desarrollo Industrial y uno de las pocas personas en Grecia con una formación teórica y práctica en materia de organiza-

ción y gestión de museos. Desde entonces, la junta directiva pudo contar con un asesoramiento profesional y ... con la crítica. El otro hito fue la contratación por primera vez de un empleado a tiempo completo: un joven químico con mucha experiencia práctica en cuestiones de electricidad, mecánica y ... carpintería. Cuando, dos años más tarde, se contrató a un físico con similar polivalencia, prácticamente todo el trabajo de mantenimiento y construcción se podía hacer «en casa».

Hay que señalar aquí que un factor muy importante del gran desarrollo del museo durante estos años fue la posibilidad que tuvo su director de visitar y estudiar otros museos de ciencia y tecnología del mundo. En efecto, combinando sus viajes de negocios con escalas en ciudades cuidadosamente seleccionadas, se las arregló para visitar más de veinte museos, desde Londres hasta San Francisco, pasando por Amsterdam y Toronto, y desde Budapest hasta Boston, pasando por Copenhague y Túnez. Si todas estas visitas fueron valiosas y útiles para recoger nuevas ideas y soluciones adecuadas para los problemas técnicos y de funcionamiento, las posibilidades de aprendizaje ofrecidas en numerosas ocasiones por el Museo de Ciencias de Londres y el Centro de Exposiciones Técnicas de la Universidad Técnica de Delft (Países Bajos), fueron en realidad programas de formación personalizados sobre una gran variedad de temas relacionados con la organización, el diseño y la realización de exposiciones.

La tercera fase: octubre de 1989 a junio de 1994

A comienzos de 1988, era evidente que el museo necesitaba un espacio más amplio y mejor adaptado para sus actividades y,

en la medida de lo posible, un edificio construido para tal efecto. No se excluía la posibilidad de que el museo obtuviera un lote o solar donado por el gobierno central o el local y se tenía la esperanza de que la idea cristalizara. Sin embargo, conseguir los fondos necesarios para diseñar y construir un edificio moderno de museo era harina de otro costal. En circunstancias más propicias, esto exigiría por lo menos diez años, tiempo durante el cual el museo perdería dinamismo o incluso desaparecería completamente. Se necesitaba urgentemente otra solución mucho más rápida, aunque ello significara hacer concesiones respecto de algunos requisitos.

Afortunadamente, la imagen del museo como institución eficaz, de iniciativa privada, sin fines de lucro y al servicio de la comunidad era ya entonces muy sólida entre las organizaciones empresariales, bancarias e industriales. Como resultado, el Banco Helénico de Desarrollo Industrial, actuando como un moderno *deus ex machina*, consintió en facilitar un nuevo edificio de 1.500 m² en el parque industrial de Tesalónica, a 20 kilómetros de la ciudad. En principio, el ofrecimiento era por diez años.

El 8 de octubre de 1989 se inauguró el nuevo pabellón principal de exposiciones de 1.200 m² de planta baja en presencia de numerosos dignatarios, miembros y amigos del museo. Con los otros 300 m² de una sección de dos pisos del edificio disponibles para oficinas, talleres y servicios auxiliares, el espacio ya no era un factor restrictivo. Sin embargo, como la mayoría de las cosas que llueven del cielo, el nuevo edificio tenía un pero: no había calefacción. Por consiguiente, no se realizarían visitas durante los cuatro meses de invierno. Tampoco tenía aire acondicionado, por lo que tampoco podrían realizarse visitas en los tres meses de

Foto: cortesía del autor



Vista de la exposición
«El hombre en el espacio»

verano. Ello representaba un tremendo problema para un museo que debía funcionar normalmente. En este caso, sin embargo, las «actividades paralelas» realizadas fuera del museo podían continuar todo el año. Además, al haberse convertido en un centro educativo que ofrecía posibilidades de descubrimiento y aprendizaje principalmente a las escuelas, el museo podía permitirse fácilmente el lujo de permanecer cerrado durante las vacaciones escolares. Por consiguiente, el número de visitantes por año disminuyó, pero el de visitantes diarios, cuando el museo está abierto, aumentó significativamente. Es pues fácil comprender por qué el proyecto de recaudación de fondos para instalar un sistema integrado de aire acondicionado es una de las primeras prioridades. Cualquier donativo que se haga con miras a la realización de este proyecto será muy apreciado.

En la tercera fase se organizó con gran éxito una serie de nuevas actividades pa-

ralelas. Durante dos años, un Starlab, el planetario portátil realizado en Boston, puesto a disposición del museo por una empresa editorial como proyecto publicitario, fue llevado a las escuelas de Tesalónica y de otras ciudades cercanas. Con un total de 530 presentaciones, 17.000 estudiantes tuvieron la ocasión de asistir a una aventura astronómica y espacial de 40 minutos. En 1991, con la ayuda financiera del Municipio de Tesalónica, se organizó un parque de ciencias del tipo Exploratorium, de 800 m², que funcionó en un pabellón del centro de la ciudad. Con toda razón, se lo denominó Eureka. Unos 34.000 estudiantes y adultos visitaron el parque durante los 46 días que estuvo abierto. La mayoría de los 37 objetos interactivos expuestos fueron diseñados y contruidos por personal del museo. Algunos forman parte actualmente del parque de ciencias permanente Eureka, de 200 m², instalado en el edificio del museo. Otro hecho que merece mencionarse es el interés de terceros en tener un stand de exposición profesionalmente diseñada dentro del museo. Stands de este tipo ya han sido instalados por la Organización de Telecomunicaciones y la Asociación de Amigos de los Ferrocarriles; otros están en preparación.

La presentación del museo sería incompleta si no se mencionaran dos exposiciones históricas muy importantes, preparadas y montadas gracias a los fondos donados por el Banco Helénico de Desarrollo Industrial en 1988, y que inicialmente se expusieron en la galería del Instituto de Francia en 1990. Ambas tienen que ver con el desarrollo industrial de Tesalónica entre 1870 y 1912, así como entre 1912 y 1940. Cada una ocupa alrededor de 80 m² y en las dos se presentan documentos, cartas, mapas y fotografías originales. Haciendo hincapié en la producción industrial, las exposiciones cu-

bren muchos aspectos de la infraestructura de la ciudad: carreteras, ferrocarriles, navegación, bancos, el sistema de aprovisionamiento de agua y el comercio internacional.

En el momento de escribir este artículo (comienzos de 1994), el museo se ocupa de una exposición de gran éxito instalada en uno de los pabellones de la Feria Internacional de Comercio de Tesalónica. Se trata de la exposición ambiental itinerante «La Tierra: ¿qué Tierra?», de las Ciudad de las Ciencias y la Industria de La Villette (París), trasladada a Grecia gracias a la cooperación y el apoyo financiero del Instituto de Francia. La impresionante exposición francesa, en la que se incluyen numerosos dispositivos interactivos, se ha enriquecido con contribuciones de la Universidad de Tesalónica y el Centro del Biótomo y los Humedales de Grecia. A juzgar por la asistencia actual, se calcula que antes del 26 de febrero de 1995, cuando se clausure la exposición, la habrán visitado más de 25.000 personas.

La cuarta fase

El entusiasmo, la visión y la determinación en que se apoya esta concepción del museo siguen presentes en el corazón y la mente de las personas que emprendieron el proyecto allá por los años 70 y de quienes se les unieron en el camino. Ello es aún más patente en la actualidad, porque el sueño se ha convertido en una realidad dinámica y públicamente reconocida, que ofrece una variedad de servicios a las nuevas generaciones de la ciudad y la región que la circunda.

La junta directiva se percata de que el museo se ha convertido en algo demasiado grande e importante, con un presu-

puesto anual que sobrepasa la capacidad de recaudación de fondos de un pequeño grupo de personas, cualesquiera que sean su determinación y su entusiasmo. Los miembros de la junta entienden que el museo no puede depender ya de la consagración, la imaginación y el ahínco en el trabajo de sólo dos empleados a tiempo completo que cuentan con la ayuda de algunos trabajadores voluntarios que representan entre tres y cuatro mil horas/hombre al año. Lo mismo cabe decir de la responsabilidad de la planificación y el desarrollo futuros. Ya antes de 1990, el museo debería haber tenido una plantilla de cinco personas como mínimo, dos de ellas con experiencia previa en labores de museo.

Un signo alentador es que el Ministerio de Cultura ha prometido que el museo será reconocido con una categoría permanente en lo que respecta a sus actividades y su presupuesto, lo cual aliviará las dificultades, hasta que una organización gubernamental local o alguna institución educativa con verdadero interés por la misión del museo y con los medios para mantenerlo sin problemas pueda hacerse cargo de él, relevando a los miembros fundadores.

Es muy duro dar un hijo en adopción, especialmente cuando uno lo ha estado orientando y formando durante 16 años. Sin embargo, el interés mismo de la criatura y la necesidad de asegurarle los medios para su futuro desarrollo, ya en el próximo siglo, son mucho más importantes. Cuando se produzca esta transferencia de responsabilidades, la actual junta directiva y los miembros del museo se reagruparán en una asociación de «Amigos del Museo de Ciencias de Tesalónica» y ofrecerán a la nueva administración sus servicios voluntarios. ■

Tráfico ilícito

La UNESCO alerta contra el pillaje del patrimonio cultural de Afganistán

La guerra y el pillaje están destruyendo el patrimonio cultural de Afganistán. Los saqueadores han desvalijado el Museo Nacional en Kabul, la capital afgana. El Museo de Jellalabad ha sido destruido y algunos de sus objetos de arte vendidos en Occidente. El mercado de arte se estaría beneficiando con este pillaje.

Afganistán está sumido en un conflicto desde 1980 y recientemente se han producido luchas entre facciones. En noviembre último, varios tiros de cohetes alcanzaron el Museo Nacional en Kabul. Las explosiones destrozaron la colección de cerámica y derribaron el techo, el último piso, así como la mayor parte de las puertas y ventanas del edificio.

La UNESCO y la Oficina de las Naciones Unidas para la Coordinación de la

Asistencia Humanitaria en Afganistán (UNOCHA), comenzaron un mes después a reforzar el edificio para prevenir otros daños. Esto no impidió, sin embargo, el saqueo masivo de las colecciones del museo, que se encuentran entre las más bellas de la región. Las colecciones numismáticas han desaparecido completamente.

La UNESCO recibió información precisa sobre el pillaje del patrimonio cultural de Afganistán en enero de 1994. Se sabe que por lo menos una pieza de la colección del Museo de Jellalabad se puso en venta en el mercado internacional de arte.

A fin de evitar otros actos de pillaje, el Director General de la UNESCO, don Federico Mayor, alertó a los coleccionistas y marchantes para que sean particularmente vigilantes antes de adquirir objetos de arte que pudieran provenir de Afganistán. «Este país posee un patrimonio

cultural extraordinariamente rico», afirmó el señor Mayor. «Pero los años de conflicto han conducido no solamente a la destrucción y graves daños, sino también al pillaje de museos y sitios arqueológicos. Apelo a todos aquellos que se ocupan de objetos que podrían provenir de Afganistán o los adquieren para que respeten escrupulosamente los intereses del pueblo afgano, evitando la adquisición de objetos que habrían podido ser robados».

Se dispone de un inventario del Museo de Kabul. La descripción de los objetos se ha publicado en numerosos libros y revistas. Cualquier persona a la que se proponga un objeto de arte que pudiera provenir de Afganistán debe escribir a la Sección de Normas Internacionales, División del Patrimonio Físico, UNESCO, 1 rue Miollis, 75732 París, Cedex 15, Francia.

Noticias de la profesión

Curso de gestión de museos

«Planificar para el futuro» es el tema del Programa de Gestión de Museos de 1995 de la Universidad de Colorado, que se celebrará del 25 al 29 de junio. En este curso de mediados de carrera, destinado a directores de museo y otros administradores principales, se abordarán temas como la planificación a largo plazo, la gestión del cambio, la planificación con vistas a la expansión, las estructuras organizativas y la administración del personal, la creación y ampliación de colecciones, las políticas y estrategias de elaboración de programas para el público, el fomento del concepto de exposición, la comercialización de la experiencia museística, la utilización de nuevos medios de alta resolución y cuestiones de ética.

Para más información, diríjase a:
Victor J. Danilov,
Director, Museum Management Program,

University of Colorado,
250 Bristlecone Way,
Boulder, CO 80304 (Estados Unidos)
Teléfono: (1-303) 473 9150
Fax: (1-303) 443 8586

En el sexto curso sobre gestión de museos que se impartirá en inglés en el Deutsches Museum de Munich del 25 al 30 de junio de 1995 se abordarán los principales aspectos de la actividad museística, haciendo hincapié en el eficaz funcionamiento del sistema en su conjunto: los asuntos financieros, la arquitectura de los museos, el diseño y producción de exposiciones, la gestión de las colecciones, la conservación, los textos, la presentación de las etiquetas, las publicaciones y la seguridad.

Para más información, diríjase a:
Abt. Bildung
Deutsches Museum
D-80538 München (Alemania)
Teléfono: (49-89) 217.9294
Fax: (49-89) 217.9324

Facilidades para los minusválidos

Recientemente, la sección francesa de Handicap International ha tomado iniciativas a fin de que los museos resulten más acogedores para los visitantes minusválidos. En 1994 se celebró un simposio denominado «*Au bonheur des enfants*», que estuvo centrado en los problemas específicos que plantea la preparación de actividades para jóvenes minusválidos; como resultado, se publicó un manual para administradores de museos. En 1995 se llevará a cabo otro simposio titulado «*Créer, recréer le musée*», en el que se estudiarán maneras de fomentar la participación de los minusválidos en todos los aspectos de la vida del museo y sentará las bases de una red internacional de intercambio de información sobre este tema.

Para más información, diríjase a:
Françoise Dufrenoy

Handicap International/ERAC
Programme France/Actions Musées
14, avenue Berthelot,
69361 Lyon Cedex 07 (Francia)

Segunda conferencia internacional de Museos de la Paz

El Centro Austríaco de Estudios para la Paz y la Resolución de los Conflictos de Schläining acogerá la segunda conferencia internacional de Museos de la Paz del 16 al 20 de agosto de 1995. La primera, celebrada en la Universidad de Bradford (Reino Unido), dio lugar a la creación de una red internacional de Museos de la Paz y de un boletín semestral. Pueden participar en la conferencia todos los interesados.

Para más información, diríjase a:
Dr. Peter van den Dungen
Department of Peace Studies
University of Bradford
Bradford, West Yorkshire BD7 1DP
(Reino Unido)
Teléfono: (44-274) 385235
Fax: (44-274) 385240

Publicaciones recientes

Looting in Africa. One hundred missing objects. Publicación del Consejo Internacional de Museos (ICOM), París, 1994, 144 págs. (ISBN 92-9012-017-7). Bilingüe: inglés/francés. Puede comprarse en el ICOM, UNESCO, 1 rue Miollis, 75732 París Cedex 15 (Francia).

En vista de los resultados obtenidos tras la publicación en 1993 de *Looting in Angkor. One hundred missing objects* (véase el N° 182 de *Museum Internacional*), el ICOM consideró que es fundamental publicar catálogos similares sobre otros lugares del mundo a fin de alertar a los profesionales de los museos y al público con respecto al tráfico continuo de obras de arte sustraídas de colecciones públicas y de sitios arqueológicos. A raíz del espectacular aumento del interés por el patrimonio africano, y en particular por las máscaras, reliquias y estatuillas, objeto de una demanda mayor que nunca, se ha lle-

gado a una situación en que la falta de escrúpulos de los comerciantes, conjugada con la pobreza de los campesinos africanos, ha dejado la puerta abierta a un contrabando generalizado. Esta publicación forma parte de una serie de medidas adoptadas por profesionales de museos africanos dentro del programa del ICOM, AFRICOM, y contiene extractos de legislaciones nacionales y descripciones de objetos robados que muestran la ilegalidad de esos actos.

Environmental management: guidelines for museums and galleries, de May Cassar. Editado por Routledge and the Museums & Galleries Commission, 16 Queen Anne's Gate, London SW1H 9AA (Reino Unido), 1994.

Según esta publicación, que se centra en las necesidades de conservación de las colecciones, el edificio y la organización de éstas deben contribuir a crear en los museos entornos que se caracterizan por una buena relación costo/eficacia y por su viabilidad a largo plazo. La autora —miembro del Instituto Internacional para la Conservación de la Obras Artísticas e Históricas y asesora en medio ambiente de la Unidad de Conservación de la Comisión de Museos y Galerías— analiza de manera pragmática las necesidades de las colecciones que se encuentran en edificios históricos, las de los propios edificios y las de quienes los visitan o trabajan en ellos y recomienda una estrategia que concilie los imperativos de todos ellos.

Analyses et conservation d'oeuvres d'art monumentales. Publicado por EPFL, Département des Matériaux, Laboratoire de Conservation de la Pierre, MX-G Ecublens, CH-1015 Lausanne (Suiza), 1994, 152 págs.

Este libro, que es una recopilación de las ponencias presentadas en 1992 en la conferencia celebrada con motivo del décimo aniversario del Laboratorio de Conservación de la Piedra de la Escuela Politécnica Federal de Lausana, está destinado a los restauradores de pinturas murales, químicos especializados en la conservación, arquitectos, arqueólogos e historiadores del arte. Tomando en cuen-

ta los medios analíticos más complejos que se utilizan actualmente, se advierte al lector que es necesario seguir fomentando la investigación científica en el campo de la conservación como condición previa esencial para salvaguardar el patrimonio cultural de la humanidad.

Museological Review, revista bianual publicada y compilada por los estudiantes investigadores del Department of Museum Studies, University of Leicester, 105 Princess Road East, Leicester LE1 7LG (Reino Unido). Precio de venta del ejemplar: 6 £.

El objetivo de esta revista, creada en 1994, es facilitar información sobre la investigación y las tendencias actuales relativas a los estudios museísticos y servir de foro internacional para que los estudiantes de museología y los profesionales en ejercicio se mantengan al corriente de las innovaciones y las nuevas concepciones sobre los museos y cuestiones afines.

Design Quarterly (DQ), revista editada por MIT Press Journals, 55 Hayward Street, Cambridge, Mass. (Estados Unidos). Tarifa de suscripción: particulares: 30 dólares estadounidenses; instituciones: 75 dólares estadounidenses; precio de venta del ejemplar: particulares: 10 dólares estadounidenses; instituciones: 20 dólares estadounidenses.

Design Quarterly, que antes era la revista del Centro de Arte Walker de Minneapolis y se publicaba con el título *Everyday Art Quarterly: A Guide to Well Designed Products*, ha contribuido desde 1946 a fomentar la toma de conciencia y la valoración del diseño por parte de los profesionales y del público en general. Ya se trate de novedades relativas al diseño arquitectónico, al de productos o al diseño gráfico, en cada número se examina a fondo un tema único mediante ensayos concisos y numerosas ilustraciones. El primer número de *DQ* (n.º 160) versa sobre la evolución del «The Poetry Garden», obra ambiental de carácter permanente, que es el patio de la sede de la Fundación Lannan, una organización de arte de Los Ángeles.

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.º 187 (vol. 47, n.º 3, 1995)

Portada y contraportada

Le Canal du Casino, acuarela de Jean Pattou, 1986.

Foto: © Jacques Quecq d'Henripret

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*

Tomislav Šola, República de Croacia

Shaje Tshiluilu, Zaire

Composición: Éditions du Mouflon,

Le Kremlin-Bicêtre (Francia)

Impresión: MRS, Maubeuge, Francia

© UNESCO 1995

CPPAP n.º 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 1995

Instituciones: 436 francos franceses

Individuos: 216 francos franceses

Números sueltos

Instituciones: 130 francos franceses

Individuos: 64 francos franceses

Países en desarrollo

Tarifas de suscripción para 1995

Instituciones: 198 FF

Individuos: 126 FF

Números sueltos

Instituciones: 55 FF

Individuos: 39 FF

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

CONNAISSANCE *des Arts*

**OFFRE
D'ABONNEMENT**
valable jusqu'au 31/12/1995

LA COLLECTION POLAIN
chefs-d'œuvre chinois

STRASBOURG
palais des droits de l'homme

EXPOSITION
art forain

France 460 FF
au lieu de 520 FF
Etranger 560 FF
au lieu de 620 FF



5525 - 520 - 55,00 F



OUI, je désire souscrire un abonnement de 1 an (11 numéros) à *Connaissance des Arts*

Nom _____ Prénom _____

Adresse _____

Pays _____

Bulletin à adresser accompagné de votre règlement à: Connaissance des Arts 25, rue de Ponthieu 75008 PARIS (France)