

Museum

Vol XXXIII, n° 1, 1981

**Museos, hombres y
sociedades**

museum

Vol. XXXIII, n.º 1, 1981

Museum, sucesora de *Museion*, es una revista publicada en París por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Publicación trimestral. Una tribuna internacional de información y reflexión sobre todo tipo de museos.

Los autores son responsables por la elección y presentación de los hechos contenidos en sus artículos y por las opiniones vertidas en ellos, las cuales no coinciden forzosamente con las de la Unesco o del Comité de Redacción de *Museum*. En algunos casos, los títulos, textos introductorios y leyendas son escritos por el Redactor.

DIRECTOR
Percy Stulz

COMITÉ DE REDACCIÓN
PRESIDENTE
Syed A. Naqvi

REDACTOR
Yudhishthir Raj Isar

AYUDANTE DE REDACCIÓN
Christine Wilkinson

COMITÉ CONSULTIVO

Om Prakash Agrawal, India
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, Brasil
Chira Chongkol, Tailandia
Joseph-Marie Essomba, presidente de
OMMSA
Raymonde Frin, Francia
Jan Jelinek, Checoslovaquia
Grace L. McCann Morley, consejero,
Agencia regional del ICOM en Asia
Luis Monreal, secretario general del ICOM,
ex officio
Paul Perrot, Estados Unidos de América
Georges Henri Rivière, consejero
permanente del ICOM
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas
Socialistas Soviéticas
Saleheddin Hasan Sury, Jamahiriya Árabe
Libia

Precio del ejemplar: 25 francos franceses
Suscripción (4 números o números dobles correspondientes):
un año, 90 francos franceses;
dos años, 145 francos franceses.

© Unesco 1981

Printed in Switzerland

Imprimeries Populaires de Genève.

La correspondencia relativa al contenido de la revista y a posibles colaboraciones debe ser dirigida al Redactor (División del Patrimonio Cultural, Unesco, 7 Place Fontenoy, 75700 Paris, Francia), qui en está dispuesto a tomar en consideración textos originales para su eventual publicación, pero sin responsabilidad de custodia o de devolución al autor. Se aconseja a los autores dirigirse en primer término al Redactor. Los artículos están protegidos por los derechos de autor, y se prohíbe su reproducción sin el consentimiento de la Unesco. Se permite la cita parcial, a condición de que se mencione la fuente.

Las solicitudes de suscripción deben ser dirigidas a: División de Servicios Comerciales, Editorial de la Unesco, Unesco, 7 Place Fontenoy, 75700 Paris, Francia.

MUSEOS HOMBRES Y SOCIEDADES

Editorial 3

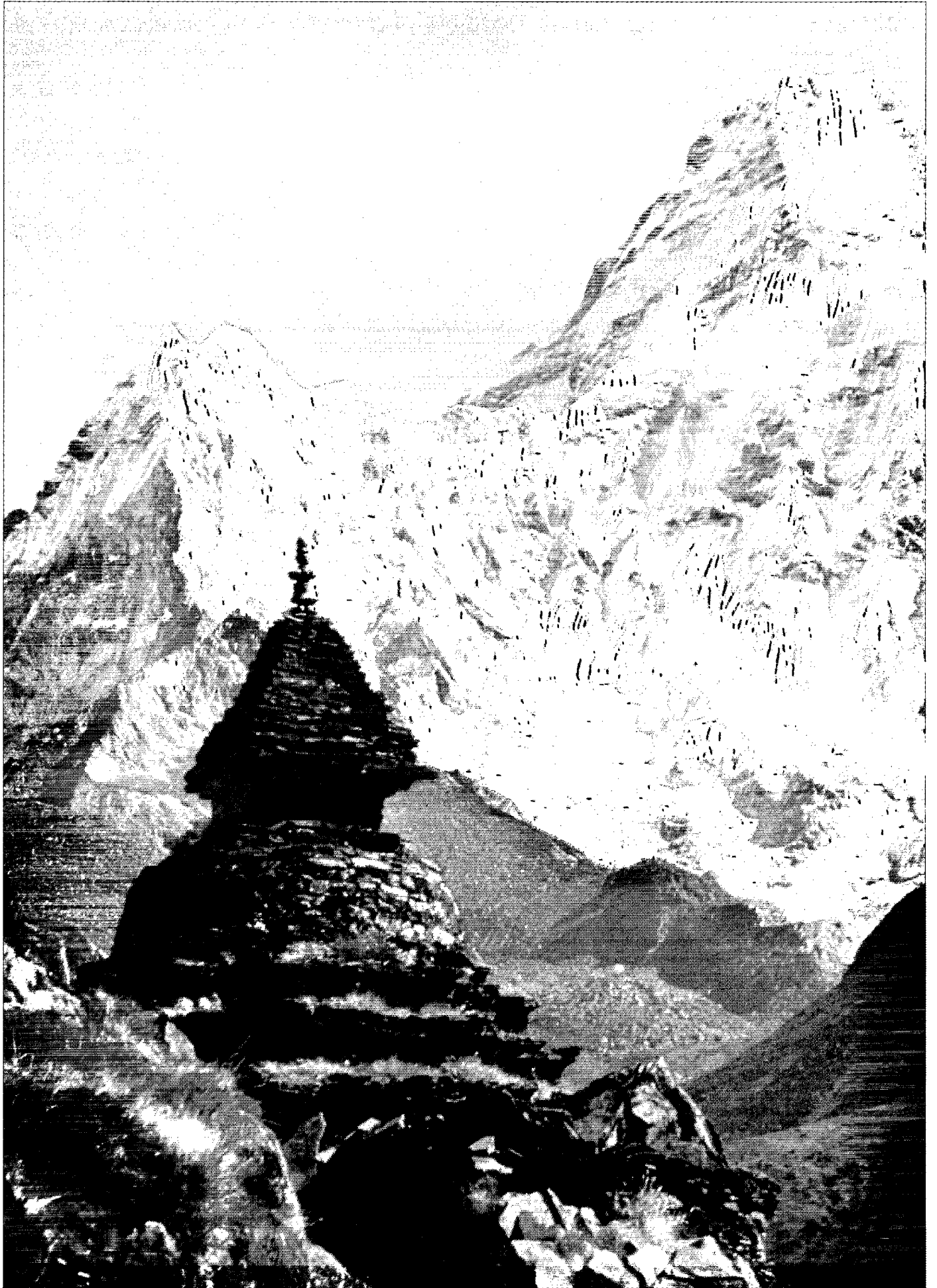
- Alpha Oumar Konaré *Bamako, Malí: nacimiento de un museo* 4
Fred Lightfoot y Allen Cobbold « *Máscaras* »: *una exposición del Instituto del Commonwealth, Londres* 9
Jeannine Veisse *El Museo Esquimal de Churchill, Canadá* 22
Bernadette Driscoll *Una exposición en el Museo de Arte de Winnipeg. El amautik inuit: « Me gusta que mi capuchón sea redondo »* 30
Peter Schirmbeck *El Museo de la ciudad de Rüsselsheim* 35

TRIBUNA LIBRE

- Henk Jan Gortzak *El museo, los niños y el tercer mundo* 51

CRÓNICA

- Kenneth Hudson *El Premio Europeo al Museo del Año* 57



Editorial

Una responsabilidad internacional: la salvaguardia del patrimonio

La Convención para la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, aprobada en 1972 por la Conferencia General de la Unesco, aporta, por primera vez, un plan permanente—jurídico, administrativo y financiero—para la salvaguardia de los lugares que tienen un valor excepcional para toda la humanidad. Por su incorporación a la lista del patrimonio mundial, estos lugares—ya se trate de ejemplos raros o representativos de la historia geológica y biológica de nuestro planeta o de obras únicas que las diversas culturas nos han legado a través de los siglos—gozan del beneficio de todas las medidas de protección previstas por la Convención.

El autor del primero de los artículos de este número estudia el programa de actividades de un nuevo museo africano consagrado a la cultura de todo un pueblo. Los especialistas de un museo y centro cultural polivalente de Londres hacen la descripción de una exposición concebida en función de una mirada que echa el etnógrafo sobre uno de los aspectos más fascinantes del comportamiento social. Historiadores de arte, especializados en la cultura esquimal, nos presentan colecciones que revelan los valores profundos de tradiciones árticas milenarias. Un museo laureado describe su manera de mostrar la historia total de una comunidad industrial en el contexto de un proceso histórico más amplio que ha formado su identidad. Por último, en una nueva rúbrica—« Tribuna libre »— que comienza en este número, un conservador holandés rechaza ciertas ideas concebidas con relación a los niños y los museos, y defiende un enfoque distinto.

Oportunidad y responsabilidad. Estos temas han sido tratados bajo numerosos aspectos como un *leitmotiv* en un cúmulo de artículos y reaparecen en la reciente Conferencia General del ICOM. Casi dos mil profesionales dedicados a los museos, entre ellos tres de los autores que colaboran en este número, se han planteado cuestiones fundamentales, a menudo difíciles, en sesiones plenarios de órganos consultivos o directivos y en comités especiales que representaban los intereses de casi todas las categorías de museos. ¡Cuántas convicciones intelectuales y certidumbres familiares han sido debatidas, impugnadas e incluso rechazadas! Unos afirmaban que los museos no contribuyen realmente al progreso de una identidad cultural, nutrida no sólo por la memoria y el testimonio del pasado, sino también y sobre todo por la creatividad del presente. Otros expresaron el deseo de que el museo desempeñase un papel más allá de la conservación, en su más amplio sentido: debería suscitar una actitud y un interés nuevos con respecto al medio ambiente, por ejemplo, o con respecto al « desarrollo », que todas las naciones reclaman, ya sean pobres o ricas. Otros, en fin, condenaron las prioridades que parecen dictadas más bien por la moda que por las necesidades naturales.

Se han planteado muchas cuestiones, pero pocas han encontrado una solución. Perfeccionar los conceptos, sacar un provecho de lo fundamental no puede ser más que el fruto de un proceso gradual que se vaya apoyando en el cotejo y el intercambio, factores esenciales en la cooperación internacional.

Tal es también la tarea de *Museum*. Los miembros de su Comité Consultivo, que se han reunido en México, nos han prevenido contra la tendencia natural de toda revista y de todo autor a presentar disertaciones monográficas de los éxitos obtenidos, a expensas de la reflexión teórica y de las informaciones y consejos prácticos que puedan ayudar al profesional del museo en su trabajo cotidiano.

Habiéndose enriquecido así por las corrientes de opinión que se han manifestado en la reunión de México y por los más razonables pareceres de sus consejeros profesionales, *Museum* también se plantea interrogantes. ¿Acaso responde de modo satisfactorio (¿o solamente?) a las necesidades más apremiantes de sus lectores? ¿Corresponde a los intereses reales de aquellos que, en el mundo entero, han hecho del museo su profesión? Tales son los objetivos que perseguimos. Este número y los que sigan dirán si hemos escogido el buen camino¹.

1. Dos nuevas rúbricas, una consagrada a la cooperación entre los museos en materia de retorno y restitución de bienes culturales (véase *Museum*, vol. XXXI, n.º 1, 1979), y la otra titulada « Intercambio de ideas », que presentará

las cartas y comentarios de nuestros lectores, serán introducidas a partir del próximo número, vol. XXXIII, n.º 2, 1981. En la tercera página de la portada, anunciamos el tema de los futuros números.

1 El monte Arna Dablam, a 6 856 metros de altitud, con una estupa para la oración, en el Parque Nacional Sagarmatha de Nepal, uno de los lugares inscritos en la lista del patrimonio mundial. El parque ocupa 24 400 hectáreas del Himalaya y en él se encuentran las montañas más recientes y altas del mundo, originadas por el choque de las altiplanicies tectónicas de la India contra el continente septentrional de Asia.

El parque encierra una variedad de ecosistemas de montañas que se elevan entre los 2 850 y los 8 848 metros de altitud, lo que le confiere una gran diversidad de hábitats de animales y aves, de los cuales cierto número son ya raros o en vías de desaparición, sobre todo el almizclero y el leopardo de las nieves. El parque posee asimismo una flora rica y variada que comprende, entre otras especies, el *Rhododendron arboreum*, flor nacional de Nepal, de la que se encuentran variedades rojas y rosadas y también, a menudo, la rara variedad blanca, y el pino azul del Himalaya.

Bamako, Malí: nacimiento de un museo

Alpha Oumar Konaré

Cuando aparezcan estas líneas, se habrá terminado ya en Bamako la primera fase de la construcción del Museo Nacional de Malí¹ (FIG. 2).

Un museo, sí, pero ¿de qué índole? ¿Museo dinámico, ecomuseo, museo integrado? ¿O quizás, centro cultural, centro de investigación? Resulta delicado escoger el término preciso para designar un lugar consagrado a la cultura de Malí, y destinado a un público maliense. Pero por de pronto, más que estas vacilaciones sobre el apelativo, nos preocupa el dar un contenido moderno y específicamente africano a la institución, tanto más cuanto se trata de hacerse eco de una necesidad apremiante.

Pero, a pesar de que la decisión para emprender las obras fue tomada en 1977 y de que el Museo Nacional ya existe con sus estructuras administrativas, no puede aún cumplir con sus funciones propias, debido a la carencia de locales. Sus colecciones se mantienen en un estado crítico, las condiciones de conservación son precarias, la investigación está desorganizada, y la única sala de exposición de que dispone, de tipo muy rudimentario, es prestada por el Instituto Nacional de las Artes de Bamako.

Se hace por tanto imperiosa la urgencia de tomar medidas para que Malí pueda mostrar a su pueblo esa cultura que es la condición de su existencia, a través de un patrimonio cuya riqueza y nobleza sería superfluo evocar en estas líneas.

Una política museológica

El Museo Nacional es la experiencia piloto de una política museológica definida en 1976, en el transcurso de las jornadas de estudio sobre los museos de Malí. Recordemos, aunque sea brevemente, las grandes líneas de esta política: democratización de los museos; facilidades de acceso²; utilización de las lenguas regionales; participación de los representantes de las organizaciones de masa y de los estudiosos de las tradiciones, en la programación de las actividades del museo; proyección regional (museo del Sahel, en Gao; museo Dogon, en Bandiagara; museo de historia, en Kayes)³. Las funciones técnicas y científicas que los museos regionales no podrían asumir en su periodo inicial, quedarían a cargo del Museo Nacional (FIG. 3).

La complejidad de estas funciones es suficiente para justificar la dimensión nacional acordada al Museo de Bamako, como centro de múltiples actividades relativas a la conservación, a la investigación, a la enseñanza, a la educación y al recreo.

Centro de enseñanza. En tanto que centro de enseñanza, su acción se ejerce en

1. El equipo de arquitectos está compuesto por Jean Loup Pivin, arquitecto jefe, Moustaph Soumare, Pascal Martin Saint Leon y Mamadou Dembelle.

2. Las horas de apertura deben coincidir con las horas de descanso y tiempo libre de los visitantes, tanto de día como de noche.

3. Estos museos locales especializados – al menos al principio – han de ser, sobre todo, centros de investigación, exposición y animación, ya que los trabajos de conservación importantes incumben al Museo Nacional. Su construcción deberá ser obra del concurso entre responsables administrativos y políticos locales y sociedades y empresas del Estado y privadas.

dos sentidos. El primero consiste en la promoción de las culturas malienses, por medio de sus colecciones, sus exposiciones y de la elaboración de material didáctico. Estas tareas se llevan a cabo en colaboración con las autoridades nacionales en materia de educación. El segundo aspecto está relacionado con una nueva definición de la formación permanente, en un esfuerzo por dar un impulso renovado a las lenguas y tradiciones malienses, sin que ello signifique un intento de volver a una gerontocracia.

Centro audiovisual. Su carácter de centro audiovisual encuentra su sustento en una toma de conciencia sobre la mayor eficacia de este tipo de medios de comunicación de masas con respecto a los métodos tradicionales, en lo que concierne a la demostración y al análisis. Sería esencial, sin embargo, que el museo pudiera disponer de un instituto audiovisual independiente de los que poseen las autoridades nacionales en materia educativa, o los servicios de información; sólo ello permitiría la reunión y conservación de las riquezas de la tradición, y haría posible la vulgarización museográfica y el cumplimiento de sus tareas científicas y pedagógicas.

Centro de investigación. El museo debe ser fundamentalmente un centro de investigación, y es por ello que se dará primacía a esta actividad, ya que sin ella no hay animación cultural permanente. Ya la enorme cantidad de informaciones y de piezas recogidas constituye un interesante material de estudio, que permitirá al equipo de investigadores una especialización en función de las colecciones existentes. Una investigación orientada y programada dará más elementos para conocer los objetos expuestos, y facilitará le renovación y el enriquecimiento constantes de las muestras. Para ello será necesario disponer de un centro de documentación y de una biblioteca.

Centro de conservación. En cumplimiento de sus funciones de centro de conservación, el museo tendrá a su cargo la salvaguardia del patrimonio cultural, con la asistencia de sus laboratorios⁴ y talleres especializados, así como la formación de técnicos de la conservación. Al mismo tiempo, deberá crear las condiciones para lograr una participación cada vez más activa de la población en esta tarea de resguardo del patrimonio cultural. El club de Amigos del Museo y otras asociaciones afines pueden ser de una ayuda inapreciable en este sentido.

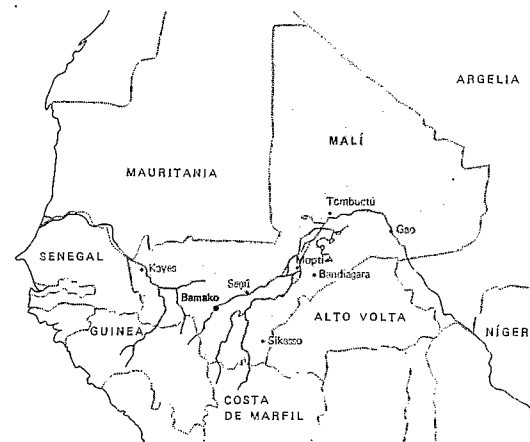
Entre las tareas prioritarias, el Museo de Bamako se encargará de hacer un inventario de las piezas malienses expatriadas, así como de los objetos de valor que, encontrándose dentro del país, pertenecen a colecciones privadas. Vigilará la aplicación de la legislación sobre la salvaguardia del patrimonio cultural, y sobre la protección y comercialización de objetos de interés etnográfico y obras de arte. Tendrá a su cargo, por último, el cuidado de la fototeca nacional. Una vez cumplidas estas misiones, las pondrá al servicio de la animación, pasando a actuar como centralizador de múltiples actividades.

Centro cultural. Concebimos al museo como un centro cultural dinámico y enriquecedor, encargado de la organización de exposiciones permanentes y temporarias, de conferencias, proyección de películas, excursiones, festivales tradicionales y de danzas folklóricas, etc. Abierto a todas las ideas, incluso a las más renovadoras, se propondrá constituirse en una tribuna para la discusión y el intercambio de opiniones.

Por otra parte, nuevas responsabilidades han sido impuestas al museo con la decadencia de las estructuras sociales tradicionales y con la falta de estructuras administrativas modernas capaces de remplazar a la familia, en tanto que centralizadora de la animación cultural, a través de sus veladas amenizadas con cuentos, adivinanzas y refranes. El museo ha de organizarse para aportar una ayuda material y administrativa a las diversas asociaciones de jóvenes y sociedades de iniciación, cuyas actividades, sin ser criticables en sí mismas, corren el riesgo de quedar estancadas por falta de la asistencia necesaria. Así se han propuesto con frecuencia la creación de centros de artesanía; otras vías podrían encontrarse en los clásicos jardines de infantes y en los clubs de amigos del museo.

2

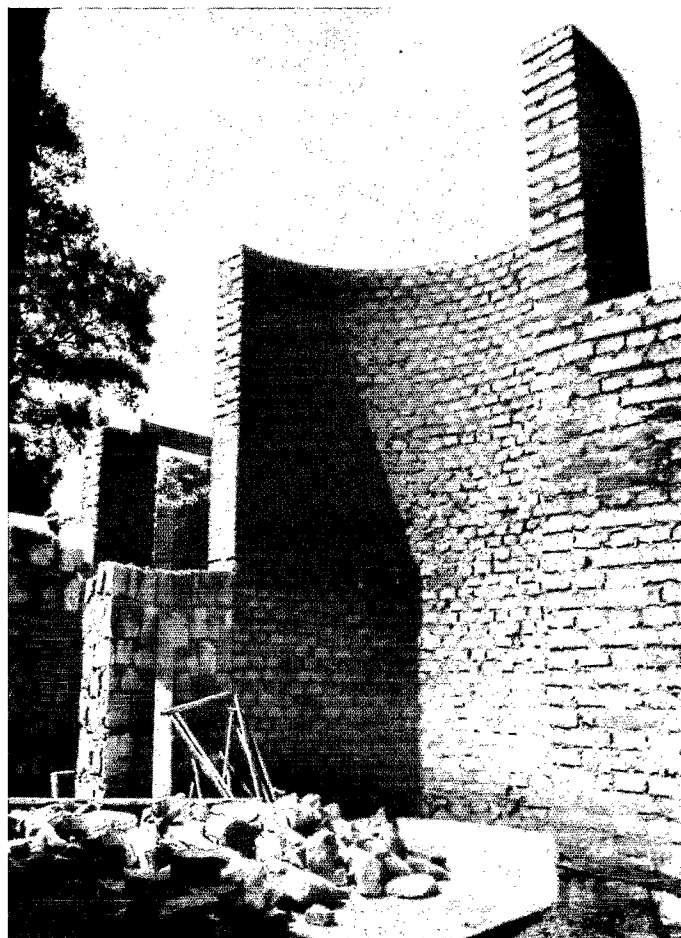
Mapa incluido en el programa de creación del Museo Nacional de Malí.



4. Los laboratorios tendrán que examinar los métodos de conservación tradicionales. El museo podrá igualmente solicitar la colaboración de otros laboratorios o institutos.



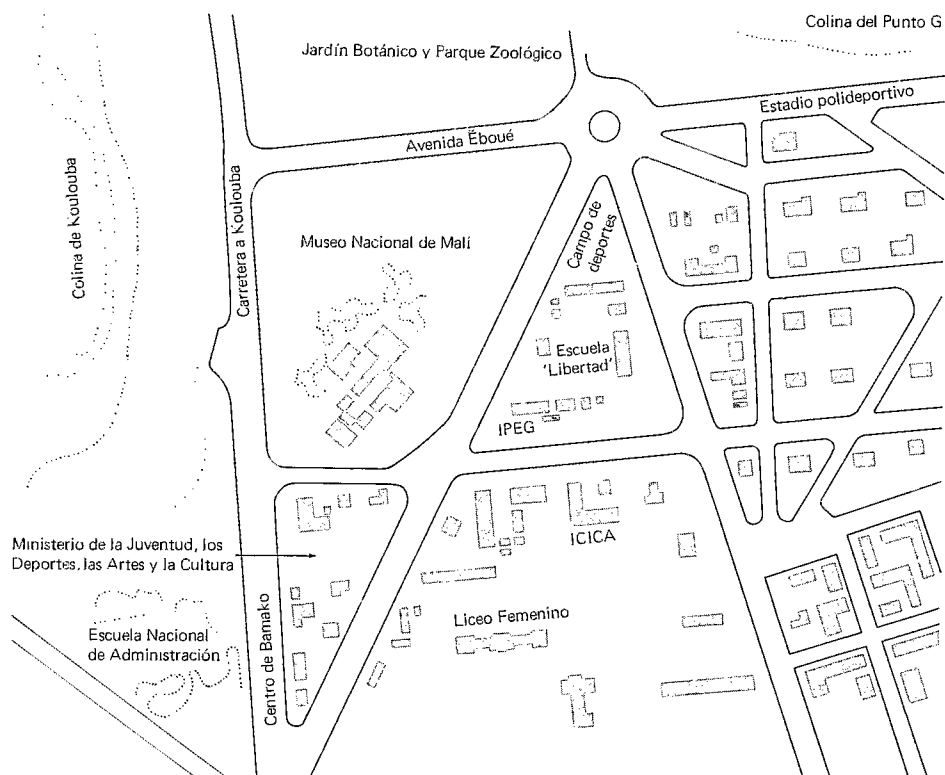
3



4

3
Confección de ladrillos de « banco », mezcla de tierra arcillosa, arena y cemento. El Museo Nacional de Bamako será el primer monumento del mundo construido de « banco » en gozar de una garantía de diez años.

4
Muestra de ventilación e iluminación de la sala de exposición. La ventilación, la climatización y la iluminación son naturales. Los sistemas rústicos no resultan costosos ni para la construcción ni para el mantenimiento.



5

5
Situación y plano del Museo Nacional de Malí. Ya están terminadas las partes indicadas en negro (dirección, documentación, laboratorios de investigación, reservas, exposición temporal y departamento) que forman la primera fase de las obras.



Un tipo de museo adaptado al país

La programación del museo, establecida con la ayuda de técnicos, especialistas⁵ y arquitectos, intenta conciliar el conjunto de tareas que acabamos de sugerir, con ciertos imperativos:

Romper con la tradición de los museos monolíticos, palacios de la cultura, etc.

Crear un museo de tipo abierto o ecomuseo, utilizando la experiencia del Museo Popular de Niamey; no obstante, se debe evitar hacer una copia exacta, sobre todo teniendo en cuenta que el contexto y la política museológica en que cada una de las dos instituciones se circunscriben son diferentes, y que en nuestro caso la coyuntura económica es netamente más desfavorable.

Dar al museo las dimensiones, el aspecto y la complejidad de un «pueblo» tradicional, sin caer en el exotismo de pacotilla del «pueblo de vacaciones» de un club europeo.

Afirmar el carácter moderno de la cultura maliense, hasta en su configuración.

Subrayar la función de museo popular destinado a todos los públicos malienses, sin descuidar por ello a los públicos habituales de los museos: investigadores, intelectuales, turistas, que encontrarán allí una imagen viva de nuestra cultura.

Tener en cuenta la situación económica y social de Malí, lo que implica costos reducidos de funcionamiento y un máximo de autonomía frente a los servicios públicos, a través del empleo de una tecnología adecuada.

El paraje y la edificación

El marco natural y arquitectónico del museo rinde homenaje a la tradición, al mismo tiempo que afirma un carácter moderno indiscutido. Limitando con el jardín botánico y el parque zoológico, el terreno de tres hectáreas que se ha

6

Sala de exposición temporal en curso de construcción.

5. Estamos agradecidos al profesor Jean Gabus, experto de la Unesco, y al profesor Jean Gaudibert, experto del Ministerio de la Cooperación francés que estudió el problema sobre el propio terreno, por su contribución a la realización de nuestra política museológica.

escogido se encuentra en un barrio céntrico que aloja escuelas, liceos y un importante complejo deportivo⁶.

Un grupo edilicio heteróclito será organizado a lo largo de la diagonal, la que hará las veces de sendero para paseantes, y sobre este eje se producirá el cruce con la calle de los artesanos; todo tipo de cercado ha sido excluido, teniendo en cuenta que la seguridad de los edificios como de los espacios libres estará garantizada en debida forma⁷.

La mayoría de los edificios, gracias al empleo, en su construcción, de un material de fuerte inercia térmica, gozarán de climatización e iluminación completamente naturales; sólo ciertos locales, como laboratorios o depósitos, estarán dotados de aire acondicionado y luz artificial (FIGS. 4 y 5).

Se está terminando la primera fase de las obras, cuya financiación corre a cargo de Francia. Estos trabajos responden primordialmente a la urgencia que hemos indicado al principio, y anuncian un proyecto ambicioso, el de un verdadero museo nacional. Ellos van a permitir la instalación de los servicios de conservación y de investigación, e inician el acondicionamiento de los espacios que serán consagrados a la exposición (FIG. 6).

La realización del programa necesita una política de personal y el aumento del número de los efectivos actuales. Éstos se reducen a una quincena de colaboradores, entre los que se encuentran cinco que han recibido formación museológica en diversos países. Se hace necesaria una nueva definición de competencias. Para ello, se acudirá cada vez más a la colaboración de los estudiosos de las tradiciones, y el personal, seleccionado a nivel de escuelas nacionales, tendrá más tarde todas las posibilidades de perfeccionarse y especializarse.

Voluntad política

Como se ve, la construcción del Museo Nacional forma parte de una verdadera política museológica, como parte integrante de una política cultural, la que es, a su vez, indisoluble de la política global de desarrollo. No se trata, pues, de una operación de prestigio aislada y que obedezca a un capricho de la moda, sino de una obra colectiva nacida de una voluntad política.

Ya se han lanzado campañas de sensibilización para la salvaguardia de las colecciones existentes, y para recoger nuevos elementos del patrimonio cultural. El Museo Nacional de Bamako será lo que quieran los malienses. Tanto en lo que concierne su realidad actual como sus aspiraciones, él se afirma digno de sus potencialidades.

Instrumento de comunicación

El museo se propone multiplicar los intercambios con la comunidad museológica internacional, facilitará el diálogo entre las culturas malienses, y lo establecerá con las demás culturas de África y del mundo. Será también un motor para la promoción del pueblo de Malí y de la buena inteligencia con las diferentes naciones.

La política museológica decidida por Malí aporta, con su construcción, una modesta contribución a la revolución que hoy vive el mundo de los museos. Pero si esta política ha de emprenderse ante todo gracias al esfuerzo de los malienses, tiene también necesidad de la ayuda de todos los países, de todas las instituciones, de todos los que se interesan por los problemas de cultura y los problemas del hombre.

6. La existencia de un parque biológico, de un *arboretum* dentro de un Museo Nacional plantea problemas complejos, de difícil solución sin el concurso de los servicios especializados de la administración de Montes y Ganado.

7. Ha sido adoptada una solución de continuidad, pero el visitante puede en cualquier momento interrumpir la visita sin que haya una ruptura brutal de conceptos. En efecto, los objetos expuestos en una sala tienen siempre relación de significado con los presentados en las salas contiguas. Por otra parte, ciertas exposiciones se podrán continuar en el exterior. Esta posibilidad de que el visitante salga al exterior está justificada por el deseo de asociar espacios de espectáculos y salas de exposiciones, con el fin de reunir objetos y vida de los objetos. Con este mismo espíritu los itinerarios han sido jalonados de plazas públicas, de árboles bajo los que tradicionalmente se celebraban las conferencias con los jefes indígenas, y de lugares de culto.

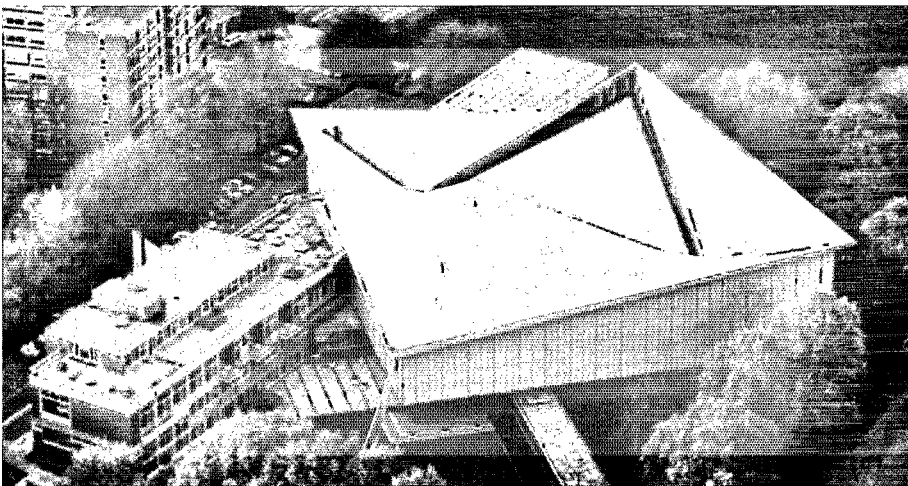
MÁSCARAS: *una exposición del Instituto del Commonwealth, Londres*

Fred Lightfoot y Allen Cobbold

El Instituto del Commonwealth no es un museo en el sentido habitual de la palabra, sino más bien un punto de reunión de diferentes culturas, donde se brinda la posibilidad de adquirir experiencia directa acerca de diversos aspectos de la vida contemporánea dentro del Commonwealth, asociación internacional en plena evolución que incluye cuarenta y cuatro estados independientes.

Ya la concepción del impresionante edificio que ocupa el Instituto en Londres, en Kensington High Street (FIG. 7), crea en nosotros la impresión de hallarnos en un escenario internacional. Impresión que se acentúa aún más en el interior, donde dos galerías sobreelevadas rodean una plataforma central sobre la que se desarrolla una gran variedad de actividades: danzas malayas, el año nuevo chino celebrado por escolares, una auténtica boda hindú, son sólo algunas de las realizaciones que se efectuaron en esta especie de anfiteatro natural. En 1962, cuando el edificio abrió sus puertas por primera vez, las estructuras de exposición, concebidas por James Gardner, reflejaban las tendencias más modernas en la concepción de exposiciones y, desde entonces, muchas de estas estructuras fueron renovadas, incorporando las últimas técnicas y novedades. Por ello se llegó a decir que las galerías del Instituto constituían de por sí su historia en la concepción de exposiciones. No obstante, en el Instituto existe la honda impresión de que la solución a la pregunta «¿está el museo en decadencia?» no podrá encontrarse siguiendo orientaciones que estén exclusivamente al servicio de las modas en el campo de la presentación, por importante que ellas puedan ser, ni tampoco en la búsqueda constante de la novedad.

Con los años fuimos, gradualmente, comprendiendo un principio, el cual



7
INSTITUTO DEL COMMONWEALTH, LONDRES.
Vista de los edificios.

suscribimos hoy enteramente: las personas tienen más importancia que los objetos y su presentación, por espléndidos que éstos puedan ser. El Instituto ya había puesto en práctica, con gran éxito, programas de vulgarización, para los que utilizaba sus propios maestros y un equipo multinacional de conferenciantes visitantes. Una cifra importante de alumnos de la enseñanza primaria (más de 100 000 por año) y de la secundaria, así como adolescentes en general, visitaron el Instituto y se relacionaron con profesionales y artistas originarios de los países del Commonwealth. El Instituto, de una manera modesta pero entusiasta, se ha empeñado en presentar cosas y personas «tales como son», y esto es posible gracias a la multiplicidad de sus programas, que abarcan desde una discusión sobre los problemas del África meridional y del nuevo orden económico, hasta demostraciones de cómo se fabrican piezas de cerámica, realizadas por un auténtico alfarero, o lecciones de música antillana de percusión (*steel band*), bajo la dirección de un originario de la isla de Trinidad.

Sin embargo, el número de personas que puede tomar parte en estos programas es sólo una parte reducida, aunque importante, del total de los visitantes, unos 500 000 al año. Habíamos puesto en marcha una fórmula atractiva, pero corríamos el peligro de desarrollar las partes en detrimento del conjunto. Así, atravesamos una crisis de identidad, sin que un modelo equivalente al nuestro pudiera servirnos de guía. En 1958, en nuestros comienzos, salíamos de una horma original, puesto que no éramos enteramente un museo etnográfico, ni un centro artístico, ni una institución pedagógica. Con una mirada retrospectiva, esta ambigüedad parece habernos favorecido, y sobre este particular nos permitimos sentirnos cordialmente en desacuerdo con Adele Silver quien, en su *Art museums as educator* (Los museos de arte como medio educador), toma partido en favor de una identidad más definida y contra la dispersión de las funciones. Su argumento es que si se trata de hacer aceptar el museo por medio de una gran cantidad de actividades, el resultado es la desvalorización del objetivo central. Debemos admitir que éste es un riesgo posible, pero nos parece que vale la pena correrlo. Hay actualmente, en los museos en general, la conciencia de que éstos existen para prestar sus servicios a un público que quiere ser servido, pero no atiborrado, de un sustento que ha sido escogido y cocinado según criterios que no son forzosamente los suyos. En consecuencia, el museo no solamente debe tener en cuenta taxonomías como las de Piaget, sino también todas las condiciones creadas por la comunicación contemporánea, con el objeto de no limitarse a responder a la demanda sino de contribuir por su existencia misma a suscitarla. Esta demanda, en parte, procederá siempre del deseo de una experiencia inmediata, dado que en la compleja sociedad actual muchas aventuras son de segunda mano y que demasiado a menudo tenemos que contentarnos con las apreciaciones de los demás.

Nuevas orientaciones

En los últimos años de la década del setenta, se realizaron las primeras tentativas para ampliar el campo de las actividades del Instituto, orientándolas hacia nuevas direcciones. Aunque ya se habían programado exposiciones provisionales, éstas habían sido de proporciones modestas, salvo una o dos excepciones notables (por ejemplo, «Las artes de los hausas», en 1976).

En 1978 se realizó el primer gran experimento. El punto de partida fue hacer conocer más ampliamente al público la existencia de nuestras exposiciones permanentes. Habíamos admirado las bellas fotografías en colores del entomólogo australiano Bernard D'Abbrera. Nos interesaron sobremanera, pero, por sí mismas, no podían constituir sino una modesta exposición de un interés limitado. Nos pusimos en contacto con todos aquellos que podían poseer conocimientos interesantes sobre las mariposas y comprobamos que estas personas eran muy numerosas. Gracias a estos contactos, llegamos a la conclusión, ciertamente poco revolucionaria, de que si el público no se sentía atraído por las fotografías, sí lo sería por las mariposas vivas. El resultado final fue una exposición, «Las artísticas mariposas», que incluía una gran jaula con ejemplares vivos, y que contaba con diferentes secciones dedicadas a las mariposas y la

investigación médica, al vuelo, al mimetismo y al uso que hace el hombre de la iconografía de la mariposa en las artes plásticas. Un grupo de bailarines negros (los Maas Movers) presentó, durante la apertura, y por encargo especial, una obra coreográfica sobre la metamorfosis de la mariposa. Para nosotros, el principal interés de la exposición fue comprobar la participación del público. La alimentación de las mariposas y su ciclo vital, de crisálida a mariposa, cuya transformación podía ser observada en el interior de la jaula, atrajo grandemente la atención, y se entablaron animados diálogos entre los visitantes y los miembros del equipo del museo. Este interés sostenido de los visitantes no decayó en ningún momento mientras duró la exposición; los focos de atención resultaron los esperados—nadie dejó de ver las fotografías de D'Abbrera—y adquirimos una clara conciencia del gran valor de la interacción.

Favorecer los contactos

Al año siguiente se dio un nuevo paso adelante. Existían seis puestos vacantes entre el personal de guardianes uniformados; con la aprobación de los sindicatos respectivos, se decidió emplear a seis jóvenes «guías» diplomados que manifestaban interés por las cosas más variadas; todos eran originarios de países del Commonwealth. La naturaleza de su trabajo consistió en acoger con simpatía al público y en contribuir a presentar una imagen viva de los países del Commonwealth, procurando entablar contacto con los visitantes de los modos más diferentes y variados. De esta manera, en la actualidad podemos crear en nuestros 5500 metros cuadrados una cierta ambientación en donde, por ejemplo, un curso de percusión o de cestería pueden dar lugar a discusiones acerca del arte o del comercio, o sobre semejanzas y desemejanzas de cultura. De este modo, una degustación culinaria puede convertirse en un recurso para centrar la atención del público sobre islas poco conocidas, y así sucesivamente.

El paso siguiente, que consistió en conseguir dentro de cada exposición espacio suficiente para estas actividades, pudo darse cuando los gobiernos de India y Kenya decidieron la renovación de sus exposiciones permanentes. Nuestra idea fue discutida y aprobada con entusiasmo. Así fue posible realizar actividades como las que figuran en la fotografía que acompaña el texto (FIG. 16), medios todos estos de ampliar los conocimientos, de obtener una experiencia más rica y de alcanzar una mayor comprensión mutua.

Todos llevamos máscaras: idea para una exposición

El Comité de Artes No-Europeas (Extra-European Arts), creado para la promoción de dichas artes en el seno de los festivales europeos, solicitó a sus miembros, entre los cuales se cuenta nuestro Instituto, de centrar su atención sobre el tema de las máscaras. Durante el verano, y bajo los auspicios del Comité, los bailarines enmascarados y los músicos de la Corte Real del Bután, así como los bailarines enmascarados del Krishnattam y del Gran templo de Guruvayoor (Kerala), efectuaron representaciones en el Instituto.

No obstante, la manifestación de mayor interés de todo el programa, conocido bajo el nombre de «Máscaras», fue una exposición. Como requisito primordial, quisimos aplicar desde el comienzo todas las enseñanzas recogidas durante la precedente, «Las artísticas mariposas». En esta nueva exposición las máscaras serían presentadas como instrumentos gracias a los cuales las personas se revelan o se ocultan. Este enfoque nos permitiría ampliar el tema central y abarcar problemas contemporáneos. Decidimos dedicarnos sobre todo a los diversos aspectos de la comunicación entre los hombres, uno de los más difíciles problemas humanos. El catálogo de la exposición resume lo que nos propusimos:

«La exposición presenta una colección de máscaras, muchas de las cuales son poco familiares, sorprendentes, o hasta deliberadamente enigmáticas. Pero todas tienen algo en común: el mundo entero las utiliza como medios de expresión e ilustran las notables semejanzas que forman la unidad de la raza humana, cualquiera que sea el grupo, cultura o nación que pretendamos representar. Todos llevamos máscaras, y la mayoría de nosotros proyecta cada día diversas



8
Una de las numerosas demostraciones de arte dramático presentadas dentro de la exposición.

imágenes contradictorias de sí mismo, a menudo sin advertir lo transparente y artificial que resulta a los ojos de los demás el disfraz que escogimos.»

El auténtico problema: la comunicación

«Máscaras» explotó este rico y complejo ámbito de la comunicación humana y fue, por esta razón, mucho más que una simple exposición de espléndidas máscaras etnológicas del Commonwealth y de otras partes del mundo. Por supuesto, las máscaras estaban ahí presentes, como estupendos símbolos del genio creador humano y de la perenne fascinación que ejerce la contemplación de la propia imagen, pero aparecían también como la introducción natural a un mundo más sutil y diverso, el de la autoexpresión del hombre, un mundo en el que se quiso mostrar cómo ciertas máscaras nos son comunes. La comunicación es un elemento básico y esencial de la existencia humana y de la vida social; de ella depende a menudo la armonía de las relaciones entre individuos, familias, clanes y naciones. Para que una comunicación se logre, se requiere paciencia y simpatía, y una comprensión fundamental de los intrincados códigos, imperceptible a veces, a través de los cuales el hombre se expresa, por la sencilla razón de que compartimos, a nivel individual o nacional, tanto semejanzas o desemejanzas en nuestras actitudes, nociones, supersticiones, prejuicios, atracciones y repulsiones. La exposición debía presentarse como una investigación acerca de algunas de las más modernas «máscaras» de la comunicación humana: el ornato corporal, el maquillaje, la moda, el hábitat, los gestos y el lenguaje; un paso positivo, aunque pequeño, hacia la auténtica comunicación.

MASKS

Dare you take yours off?



June 25 to September 7 1980
at the
**Commonwealth
Institute**

MASKS is an Exhibition exploring the way we communicate through traditional and contemporary face masks, make-up, fashion, gestures, language, performance, mime, puppets, dance, competitions, films and books.

Monday to Saturday 10 am to 4.30 pm
Sunday 2 to 5 pm
Adults £1, Children, Students and Senior Citizens 60p
Telephone 01 603 3237
for recorded information about special events

Commonwealth Institute
Kensington High Street
London W8
(nearest tube:
High Street Kensington)

MASKS sponsors
British Telecommunications/
Ford Motor Company/
Hitachi(UK)Ltd/ Hitachi
Denishi Ltd/ Lechner/
Metalflake Distributors Ltd/
Sinclair Research/ Vogue

El proyecto concebido como un trabajo de equipo

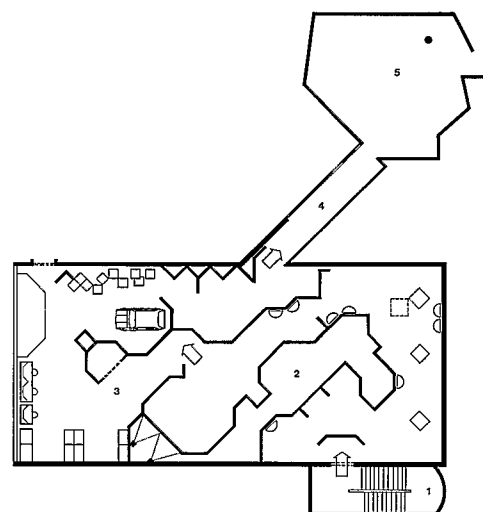
Los detalles propios de la presentación de la muestra se confiaron a una pequeña unidad perteneciente al departamento de exposiciones y, bajo la autoridad del director adjunto del Instituto, se constituyó un equipo interdepartamental encargado de la ejecución del proyecto. Este equipo vigilaría las etapas de su evolución y, al mismo tiempo, se encargaría de la coordinación entre los diferentes departamentos del Instituto que colaboraran a ese efecto, y trataría de facilitarla. Se asignaron tareas específicas a cada miembro o grupo de miembros, quienes, después de haber celebrado una primera reunión oficial, y numerosas reuniones oficiosas, quedaron en entera libertad para determinar las formas finales de sus contribuciones respectivas.

En la planificación de la exposición, no nos limitamos solamente a los datos sacados del propio Instituto; en un período de seis meses obtuvimos un gran acopio de datos provenientes de muchas y diversas fuentes. Esta masa de informaciones e ideas fue elaborada y afinada por el equipo encargado de montar la exposición, a lo largo de numerosas reuniones.

Seguidamente, se esbozaron las grandes líneas del conjunto de manifestaciones que constituiría «Máscaras», y este bosquejo fue sometido a la consideración del comité de gestión del Instituto, en cuyo seno están representados todos los departamentos y secciones del mismo. El comité dio su aprobación general, aportando algunas ideas nuevas, que el equipo encargado del proyecto aceptó en su mayor parte. Este modelo de organización, que sobre el papel da la impresión de ser inútilmente complicado, en la práctica no lo fue tanto y en cambio proporcionó los medios eficaces para que todos los puntos de vista

9

Cartel de la exposición.



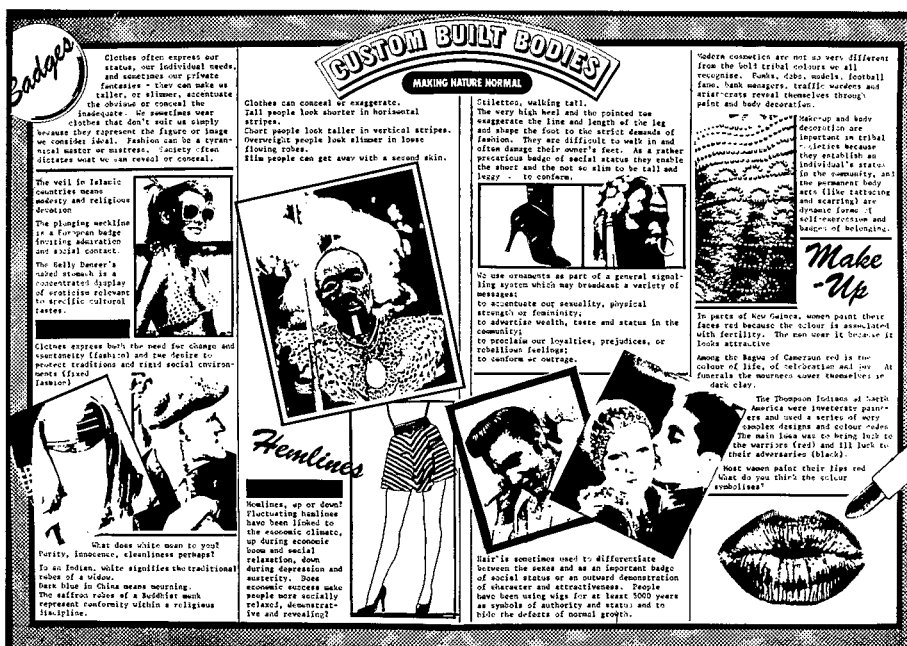
10

Plano de la exposición: 1. Cartel tridimensional en la entrada; 2. Máscaras de museos; 3. Máscaras de la vida moderna; 4. Área de reposo; 5. Espacio reservado a los talleres y actividades diversas.



MASKS WERE NOT MADE FOR MUSEUMS

People use masks for matters of life and death - fertility, funerals, initiation, theatre, festivals, hunting, protection, healing and authority.



11
 ◀ Gran panel fotográfico recordando que «las máscaras no fueron hechas para el museo».

fuesen atendidos y tenidos en cuenta, en este importante proyecto de cooperación interdepartamental.

Un programa integrado

« Máscaras » fue considerado desde el comienzo como un experimento que vendría a completar y enriquecer el trabajo de los diferentes departamentos del Instituto. Se decidió ofrecer al público el máximo posible de vías en el modo de abordar la idea central, aceptándose como principio que un tema es enfocado de manera diversa por diferentes personas, y que dichas vías adoptarían la forma de un todo, integrado por las diversas manifestaciones; así, en el teatro del Instituto se darían conferencias, representaciones y proyecciones de películas, mientras que en la zona de la exposición propiamente dicha, se instalarían los talleres y tendrían lugar las actividades de arte dramático, así como una presentación de libros cuidadosamente elegidos con relación al tema.

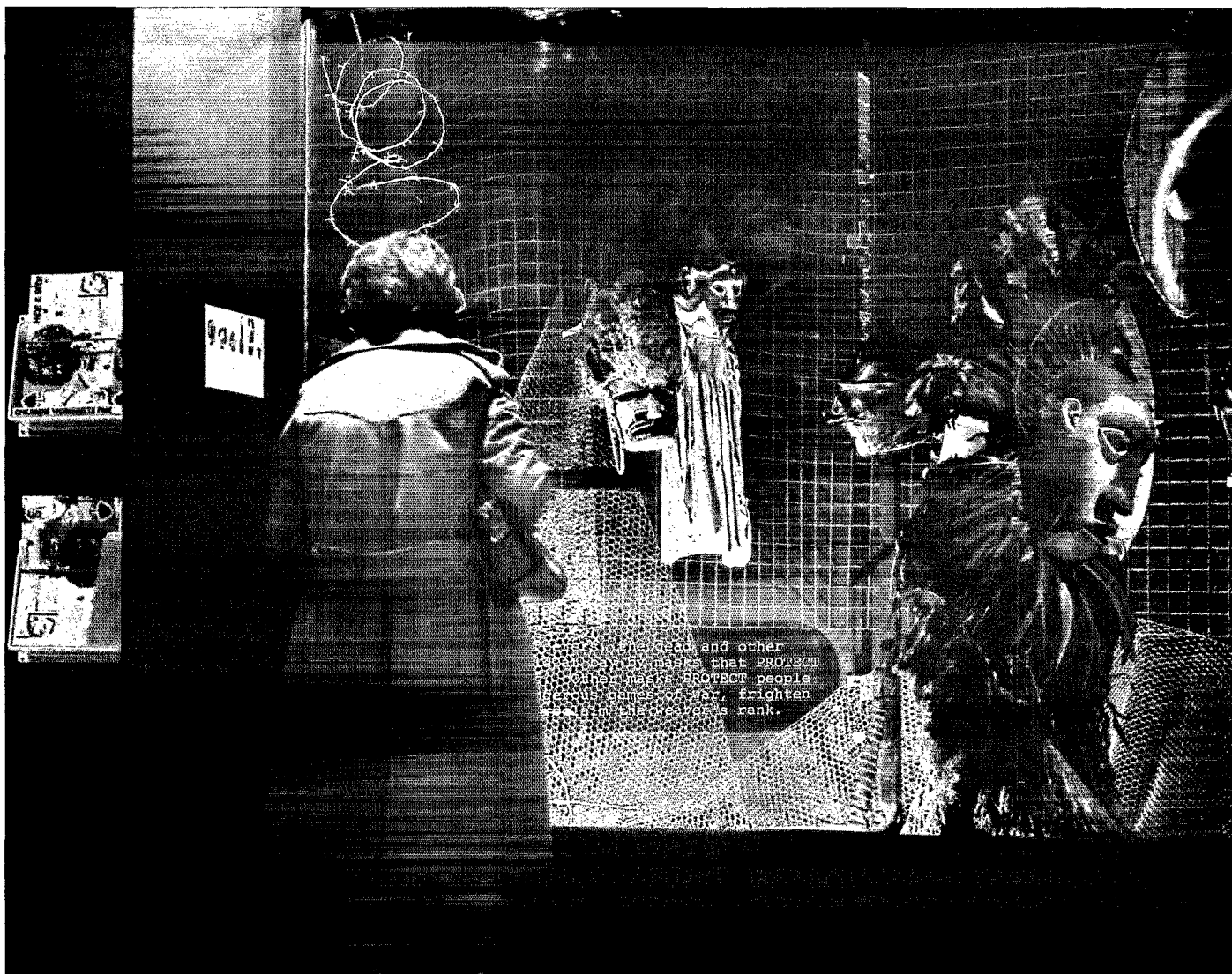
Se estuvo además de acuerdo en que las conferencias se ocuparían con cierta profundidad de todos los temas tratados en la exposición, y en que, por otro lado, los talleres y las demostraciones deberían constituir un estímulo visual para quienes prefiriesen permanecer como espectadores, y una experiencia manual interesante para quienes optasen, en cambio, por participar en ellas. Las demostraciones abarcarían la fabricación de máscaras, el maquillaje en general o el inspirado por el teatro Kathakali, el estudio de los movimientos, colores, formas y sonidos; los títeres, mimos y « experiencias » teatrales.

El comité decidió igualmente elaborar diversos documentos escritos, que consistían en un catálogo común, con un texto sobre las ideas directivas de la exposición, y otro constituido por una carpeta de láminas ilustrativas de los temas especiales (FIG. 12). Se realizó también una especie de mapa sobre la base del juego infantil que consiste en descubrir y seguir « pistas », que sería obsequiado a los niños que usitaren la exposición.

Interacción

El propósito central de la exposición incluía dos objetivos esenciales: a) crear formas de exponer que invitasen al público a la participación; b) emplear jóvenes que actuasen como intermediarios entre el público y las diferentes presentaciones y manifestaciones. Estos « requisitos » exigían que la mitad del reducido presupuesto se destinase a gastos ajenos a la exposición propiamente dicha; por ello se necesitaría recurrir al apoyo del sector privado, sea para la obtención de ciertos materiales, como por ejemplo, equipo de computadoras,

12
 Una de las láminas distribuidas entre los visitantes de la exposición « Máscaras ».



13
Una vitrina de máscaras exóticas prestadas por diversos museos de Gran Bretaña, Europa continental y el Canadá.

de televisión y de telecomunicación, sea en lo relativo a la organización del espectáculo, maquillajes de teatro, y para los equipos especiales de montaje y alumbrado. Este apoyo pudo obtenerse.

Para « Máscaras », logramos dejar libres dentro del área principal de exposición, unos 140 metros cuadrados, en una zona inmediata a la galería de arte de 372 metros cuadrados, donde habría de tener lugar la parte principal de la exposición. Se decidió celebrar en ese nuevo espacio las actividades prácticas de demostración; como anticipo y a modo de ensayo, se instaló allí un taller de batik y de pintura, durante el periodo de las vacaciones de Pascua. El montaje de esta áreas fue completado después que esta « prueba » diera resultados satisfactorios.

Planificación y realización de la exposición

Si se excluyen la asistencia exterior necesaria en materia de investigación, los aportes de orden educativo en lo que atañe a la concepción definitiva de nuestra exposición, así como las tareas técnicas que requerían una cierta especialización, lo esencial del trabajo debía llevarse a cabo dentro del Instituto mismo, por simples razones de orden económico y práctico. Paralelamente a los programas de trabajo cotidianos, la exposición fue montada gracias a dos administradores, tres carpinteros, un pintor, dos electricistas, dos obreros, tres asistentes de presentación, dos dibujantes-decoradores y un técnico audiovisual. No pudimos comenzar las obras dentro del espacio reservado a la exposición sino diez días laborables antes de la apertura¹, por lo que se debió recurrir obligadamente a elementos prefabricados². También debió tomarse en cuenta el hecho de que

1. La exposición duró desde el 25 de junio al 7 de setiembre de 1980. El comienzo de las vacaciones escolares favoreció los efectos de una propaganda reiterada en los periódicos dominicales.

2. La mayor parte de la instalación fue hecha con paneles de madera aglomerada de tamaño uniforme, lo que permitiría volver a utilizarlos si no habían sido cortados.



el equipo directivo no había podido ver personalmente todas las máscaras y que no podrían hacerlo sino cinco días antes de la apertura de la exposición, prevista para el 25 de junio de 1980. Éstas llegarían hacia esa fecha, provenientes de dos museos europeos, de tres museos de Gran Bretaña y de uno del Canadá. Disponíamos únicamente de fotografías en blanco y negro, por lo que la concepción de la presentación debía ser suficientemente flexible como para admitir cambios de último momento.

El proyecto total estaba compuesto de cinco elementos: un cartel tridimensional, las máscaras « de museo », las máscaras contemporáneas, un espacio de reposo y el área consagrada a los talleres y a las actividades de arte dramático (FIG. 10).

Una imagen de la exposición

Al mismo tiempo que ultimábamos el proyecto total de la exposición y las manifestaciones que se le asociaron o se integraron en él, pensamos en simbolizar el conjunto del programa por una imagen que llegase a traducir todos sus aspectos. A medida que hablábamos con los grupos que actuarían en los espectáculos previstos, fue tomando cuerpo la idea de adoptar una imagen inspirada en los vestuarios típicos de los bailarines del Kathakali, que en la ocasión eran lucidos por el grupo Centre Ocean Stream, dirigido por Barbara Laishley. Con esta imagen se buscaba evocar la multiplicidad de facetas de la personalidad humana. Este tipo de indumentaria figuró en el cartel de la exposición, y una realización tridimensional del mismo fue lo primero que vieron los visitantes que subían las escaleras para entrar en la exposición (FIG. 9).

14
Las máscaras de la vida moderna: « Según su propia opinión, ¿quién es usted? »



15
Cambio de máscara: un maquillador se encuentra a la disposición del público.

Sigamos la guía

Las máscaras « de museo ». Se ingresaba a la exposición pasando bajo unas lámparas multicolores, como las que se ven en la entrada de ciertos espectáculos. El visitante se encontraba inmediatamente confrontado con su propio rostro, reflejado en espejos de diversas formas y tamaños, apenas iluminados. Un letrero rezaba « Máscaras asombrosas ». Luego, en una zona de penumbra, las máscaras, iluminadas con dispositivos de poca intensidad, estaban colocadas en vitrinas y agrupadas según las funciones a las que estaban destinadas (FIG. 13). A primera vista, el modo de presentación parecía bastante común: máscaras sobre soportes, acompañadas de letreros con textos semejantes a los del catálogo. Poco a poco, cada visitante pudo advertir que los objetos expuestos reflejaban facetas de su propia existencia: una fotografía de bodas, un general en uniforme de gala, el pañuelo con el color del equipo de un aficionado al fútbol, una máscara de cirujano, éstas y otras imágenes iban llegando a su conciencia. Al doblar una esquina había un enorme montaje fotográfico, que ocupaba una gran parte de la pared: imágenes de máscaras contemporáneas, y la frase siguiente, escrita sin embarazo y con grandes letras: « Las máscaras no se hicieron para estar en los museos » (FIG. 11). En este punto, algunos visitantes, con un nuevo modo de ver, volvían atrás, miraban una segunda vez las máscaras y le hacían preguntas al equipo de la exposición. Estos intercambios se entablaron desde el principio. Al final de la zona donde estaban expuestas las máscaras, había un anexo, con asientos y cojines, donde se proyectaban diapositivas. Únicamente imágenes y música. Una yuxtaposición de lo visto y lo por ver: un astronauta, el mimo Marcel Marceau, un nubio con el rostro pintado, una muchacha londinense maquillada al estilo « punk », un protocolar beso en la mejilla entre dos hombres políticos, el beso inocente de unos niños. Nadie podía dudar que las máscaras se encuentran por todas partes.

Las máscaras contemporáneas. Apartando un cortinaje negro, se llegaba a un espacio pintado en blanco e iluminado por la luz natural. La pared de enfrente estaba cubierta de fotos tomadas con un aparato Polaroid a algunos de los visitantes de la exposición, acompañadas de unos comentarios manuscritos sobre la manera en que ellos se veían en esas fotos. Un letrero decía: « La gente es rara vez lo que parece ser »; se entablaron conversaciones y se oían risas. Había a la disposición auriculares de teléfono que permitían sorprender las conversaciones de otras personas; también el lenguaje es una máscara... Una

serie de espejos deformantes daba diversas versiones de la imagen de cada visitante (FIG. 14). Una tarjeta cuestionario sugería cuatro aspectos posibles de la personalidad y preguntaba: « ¿Que visión tienen los demás de Ud? ». Una cámara de televisión, disimulada, observaba... En sencillos guardarropas de madera, se presentaban diversos aspectos de la moda en general, del peinado, accesorios, tintes, todo visto con gran detalle... Tocadores y espejos al estilo « Hollywood », y un sinfín de productos cosméticos daban la oportunidad de cambiar la personalidad (FIG. 15). A cualquiera que se lo pidiese, el maquillador estaba dispuesto a convertirle en una nueva « persona », en el sentido etimológico del término. Las conversaciones tomaban de pronto inesperados giros psicológicos. Había máscaras de importantes producciones teatrales londinenses, y era posible tomarlas y probárselas. Pocos niños resistieron a esta tentación y raramente dejaron de volverlas a poner en su sitio, no sin antes haber interpretado algún papel. Una serie de viejos aparatos de televisión, pintados con colores vivos, mostraban, en el lugar de la pantalla, las relucientes imágenes (¿o son máscaras?) de conocidas personalidades mundiales. Diagramas y modelos tridimensionales explicaban gestos y actitudes: el lenguaje corporal. En esta parte de la exposición, uno podía divertirse observando a los demás gracias a una pantalla de televisión conectada a la cámara disimulada que ya mencionamos. Los niños rehacían el camino para poder volver a encontrarse frente a ella, y ensayar los gestos que acababan de ver, sobre todo los más vulgares. Juegos telefónicos para dos participantes demostraban cuán necesarias son las máscaras que la exposición había revelado (FIG. 17). Tarde o temprano, los dos participantes debían mirarse para poder realmente comunicar. Una lección aprendida...



16
Bharata Natyam en la exposición sobre la India.



17
La voz también se pone una máscara: juegos telefónicos.

Las máscaras ambientales prolongaban este aprendizaje. La « persona » que cada cual se esfuerza en presentar según su « medio » y sus bienes materiales acentuaba esta idea (un automóvil « personalizado » de acuerdo con detalles específicamente individuales). Todos llevamos máscaras... Un servicio automatizado con visor de televisión demostraba que la comunicación, falta de un código correcto, balbucea y fracasa. Otra lección aprendida con el método del « hágalo Ud. mismo »... Más teléfonos, ahora para entablar conversaciones con extraños. Un conjunto de libros que trataban del tema de las máscaras, libremente expuestos, estaban acompañados de una invitación a hojearlos.

El « espacio de reposo ». Éste era un espacio en forma de túnel, donde se había colocado un espejo ordinario, de gran tamaño, acompañado de una advertencia indicando que las imágenes que allí se veían estaban deformadas.

El área de los talleres y de las actividades dramáticas. Se llegaba por fin a un sitio donde algunas de las modernas máscaras mostradas durante el recorrido anterior podían ser reexaminadas, gracias a ciertas actividades o representaciones escénicas. Todos los días, y a toda hora, diversas manifestaciones podían despertar el interés del visitante: fabricación de máscaras, danza, mimos, títeres, teatro (FIG. 8). Dos semanas separadas por un intervalo, fue el período previsto para cada grupo de artistas; así se pudo sacar partido de la experiencia de trabajo dentro del contexto de la exposición, y utilizarla más tarde, para mejorar la calidad de las sucesivas representaciones.

Conferencias y películas. Otro aspecto de « Máscaras » fue su ambicioso programa de conferencias, en las cuales se trataron la mayor parte de los temas de la exposición. Se contó con conferenciantes eminentes, entre los cuales podemos citar: Zandra Rhodes, un gran nombre del diseño de moda en Gran Bretaña; los historiadores de arte J. B. Donne y Elizabeth Cowling; el dramaturgo John Arden y Sir Edmund Leach, profesor retirado de antropología social, de la Universidad de Cambridge.

En el teatro del Instituto se presentó también un variado programa de películas documentales sobre los diversos aspectos de las máscaras.

Balance

En el momento de escribir este artículo, habíamos tan sólo comenzado a efectuar una evaluación de la exposición. El propio cuestionario que distribuímos está aún siendo objeto de análisis.

Hasta la fecha, la reacción del público ha sido, en su conjunto, positiva. Parte de la prensa opinó que habíamos sido demasiados ambiciosos en nuestro intento. Hubo quienes pensaron que ciertos puntos de nuestros programas resultaban poco consistentes. Algunos visitantes hubieran deseado que nos ocupásemos más profundamente de las máscaras etnológicas. Muchos tuvieron la impresión (sobre todo a causa de la importancia que se atribuyó a las « actividades ») de que la exposición estaba primordialmente dirigida a un público infantil. Como sucede a menudo, fue gracias a la experiencia obtenida durante los primeros días de la exposición que pudimos añadir letreros con indicaciones suplementarias para esclarecer ciertos puntos oscuros.

Un problema importante fue la falta de espacio. Los visitantes permanecían en la exposición más tiempo de lo previsto, algunos de ellos hasta dos horas. Tal es quizás el precio que se paga por el éxito, y que no se puede prever.

En general, este enfoque « integral » de la exposición utilizado en la concepción de « Máscaras » obtuvo una cálida acogida. La atmósfera de fiesta y el carácter divertido no impidieron dedicarse al estudio de las máscaras a quienes así desearon hacerlo, ni disminuyó la seriedad de los problemas planteados, que constituían el elemento esencial del propósito que motivó la exposición.

A las puertas de la región ártica...

A lo largo de diez mil kilómetros de este a oeste hasta el círculo polar, en el territorio canadiense se encuentra una inmensa variedad de civilizaciones amerindias que se desarrollaron en el continente antes de la llegada de los blancos. La presencia de los esquimales en la región ártica canadiense data de hace más de cuatro mil años. Sus múltiples creaciones, testimonio ininterrumpido de tradiciones de arte y de industria, constituyen el fondo de importantes colecciones en más de quince museos, más o menos grandes, del Canadá. Los dos artículos que incluimos a continuación nos permitirán descubrir un museo, el de Churchill, enteramente consagrado al mundo esquimal, y una exposición, recientemente organizada en el seno de otro museo, la Winnipeg Art Gallery, para dar a conocer la *parka* femenina, en tanto que representación visual y artística de la fecundidad de la mujer y de su papel esencial como procreadora.

18
Plano: Churchill en la costa de la bahía de Hudson. El área esquimal de Winnipeg en el Canadá.



El Museo Esquimal de Churchill, Canadá

Jeannine Veisse

Los exploradores europeos de comienzos del siglo xvii ya conocían Churchill, situado en la costa oeste de la bahía de Hudson (provincia de Manitoba, en Canadá) y bañado por el río del mismo nombre. En sus orígenes modesto puesto para el tráfico de pieles y guarnición militar, este poblado comenzó a cobrar importancia en la década de los treinta, con la llegada del ferrocarril y la construcción de silos de granos. Esto hizo de Churchill no sólo el centro de abastecimiento de una inmensa región helada, sino también uno de los puertos de embarque del trigo que partía de Manitoba con destino a Europa. Luego, la guerra mundial y la inseguridad que despertaba la guerra fría empujaron a los blancos a instalarse en las regiones árticas, adonde llevaron sus modos de vida más modernos y sus tecnologías más avanzadas.

En Churchill encontramos el Museo Esquimal. Su gestación y creación están estrechamente vinculadas con el desarrollo económico de esta aldea que, contando con menos de un millar de habitantes con carácter permanente, ha pasado a formar parte de la historia de la costa oeste de la bahía de Hudson (Fig. 18).

La gestación de un museo

Llegados hace más de 50 años, los padres oblatos fundaron en el Labrador, en la costa oeste de la bahía de Hudson y en la tierra de Baffin, la más extensa misión del mundo. Compartieron la vida de los esquimales, descendientes directos de los nombres de la cultura de Thulé¹, aprendieron a expresarse en su idioma y a utilizar los objetos domésticos de su vida tradicional.

Desde los primeros años de su presencia en la región ártica, los padres aceptaron los objetos prehistóricos que les llevaban los inuit. De vez en cuando, el padre Bazin realizó excavaciones de modo esporádico. Se tuvo la idea de fundar un pequeño museo que se confió al cuidado del hermano Volant en 1948.² Éste comenzó a mostrar a los visitantes estatuillas y objetos esquimales en el desván de la misión de Churchill. Funcionarios del gobierno canadiense y personal de los Estados Unidos de América que residieron en esta región durante la guerra fría, investigadores de todas las ramas, escritores, periodistas, tripulaciones de barcos anclados en el puerto iban a modo de peregrinación a visitar la exposición en los desvanes, y luego, tras un primer acondicionamiento, en una pequeña sala contigua a la capilla.

Este heroico periodo de casi veinte años dio tiempo a los padres para reunir libros y publicaciones sobre las regiones polares y para soñar con un museo enteramente a su gusto. Así se improvisaron como mecenas. Antes de que estas innovaciones trastornaran la vida cotidiana de los esquimales de Repulse Bay

1. Ya se ha abandonado la teoría de que la región ártica americana estuvo poblada por indios procedentes del sur. Las excavaciones muestran que llegaron al Canadá y a Groenlandia procedentes del oeste. Hubo dos grandes olas migratorias antes de pasar a Groenlandia. Los esquimales de la cultura de Dorset se instalaron en el centro del Canadá hacia el año 2500 A.C. Hacia el año 1000 A.C. fueron asimilados por los esquimales de la cultura de Thulé. Únicamente los habitantes de la región de Angmagssalik, en la costa oriental de Groenlandia conservan aún hoy las características de la cultura de Dorset.

2. Durante la estancia del autor en el Museo Esquimal de Churchill, su director, el hermano Jacques Volant, celebró sus cincuenta años de permanencia en la región ártica canadiense. El autor ha querido rendirle homenaje, dedicándole este artículo.

y de Pelly Bay, la misión de Churchill les encargó una serie de colmillos de morsa tallados, testimonio conmovedor de condiciones de existencia en vías de desaparición³. Anunciadoras de la escultura esquimal de esteatita, estas obras fundamentales iban a convertirse también en los objetos más importantes del nuevo museo.

Pequeño por su tamaño, grande por su riqueza

Se imponía la necesidad de un nuevo albergue especialmente concebido para conservar las colecciones y los documentos. La misión de Churchill suministró los materiales y la mano de obra; la construcción fue terminada en mayo de 1964. Un paseo por « Las Rocas », frente al mar, nos permite apreciar la solidez del edificio que ostenta un techo de amplia cubierta. Delante de la fachada clásica con pórtico de columnas y frontón, se ve un cañón procedente del Fuerte Príncipe de Gales⁴ y un *inuksbuk*⁵ (FIG. 19).

El interior del museo se compone esencialmente de una inmensa sala casi cuadrada. Las habitaciones contiguas dispuestas en forma de « L » sirven como depósito, de oficina y de sala de reuniones.

Las dimensiones relativamente modestas del edificio, el valor científico de los objetos históricos y la sobrecogedora belleza de algunas esculturas modernas hubieran podido hacer del Museo Esquimal un lugar de reunión privilegiado reservado sólo a los especialistas. No es así. Desde su construcción, el museo ha querido presentar al público la vida de la región ártica en todas sus formas. Apenas entramos es evidente esta doble intención, repetidamente confirmada.

Imágenes de un mundo

El amplio espacio central está ocupado por un oso polar embalsamado colocado en una jaula de plexiglás. Enfrente de él hay una morsa muellemente tendida. Ambos impresionan a los niños y a los « simples turistas ». Sin ellos poca gente entraría y se dejaría impregnar inconscientemente por este mundo desconocido, aquí mostrado en pequeña escala.

Junto al oso, un kayak perfectamente equipado para la cacería de focas llama la atención de los etnólogos y de los cazadores deportistas.

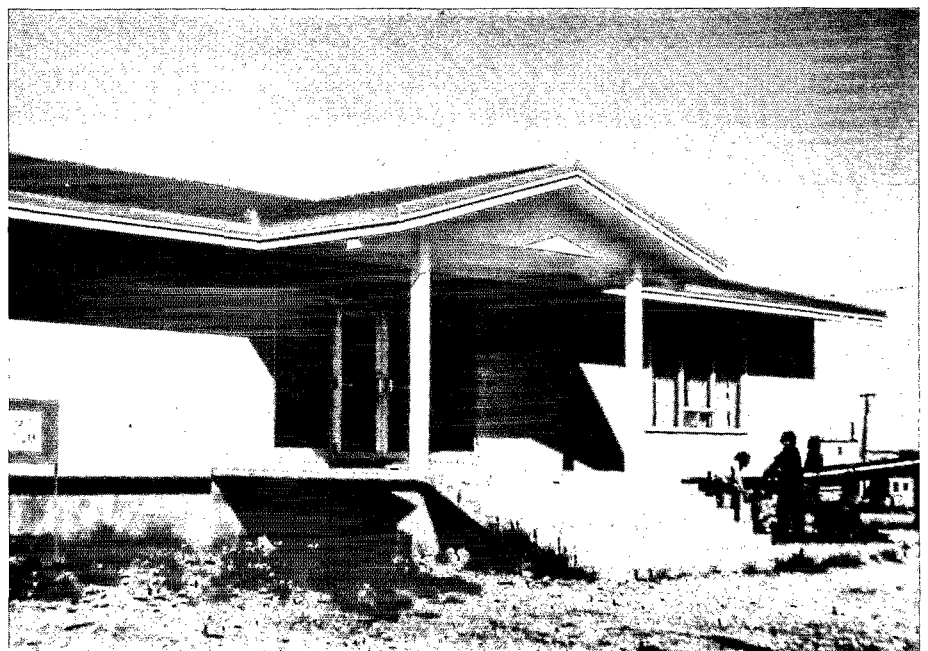
Dos vitrinas en forma de arcón contienen los más hermosos objetos prehistóricos, reunidos cronológicamente y agrupados por temas o por función. Focas, morsas, osos erguidos, máscaras en miniatura de la cultura de Dorset (FIG. 27), alfileros, figurillas de fondo plano, botones ornamentales de la cultura de Thulé, arpones⁶ de todas las épocas invitan a un público conocedor

3. Jeannine Veisse, « Les défenses de morse du Musée Eskimo de Churchill », *Vie des arts*, Montreal, otoño de 1977.

4. El Fuerte Príncipe de Gales fue construido por ingenieros ingleses entre 1733 y 1771. El célebre explorador Samuel Hearne, su gobernador en 1775, capituló ante La Pérouse en 1782. El fuerte quedó entonces parcialmente destruido. Ha sido restaurado y en la actualidad es posible visitarlo.

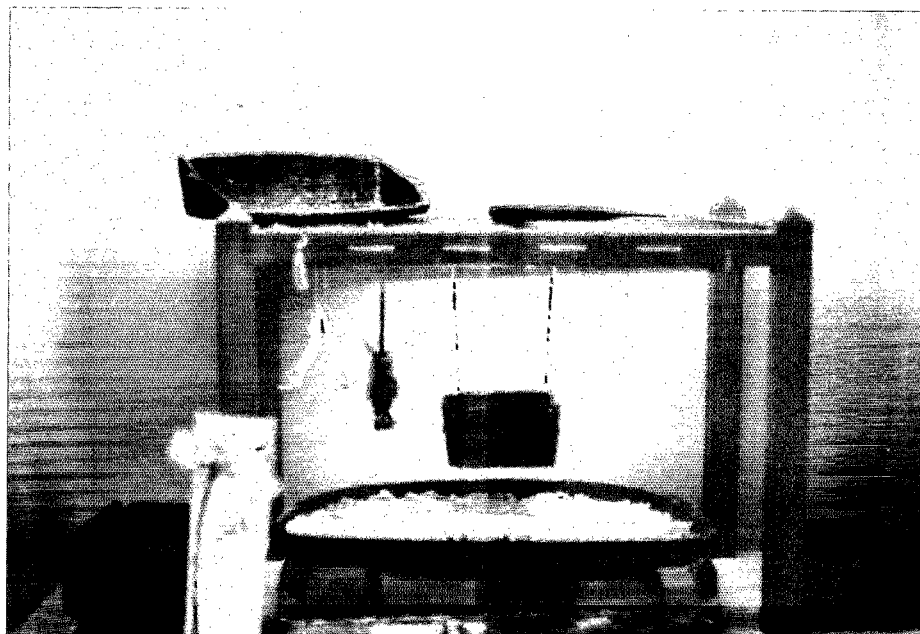
5. El *inuksbuk* es una estatua de un hombre de pie, de mayor tamaño que el natural. Constituida por piedras planas superpuestas, servía de punto de referencia en las migraciones y las cacerías.

6. La inmensa mayoría de las estatuillas y de los objetos prehistóricos están tallados en marfil de morsa. Algunos son de mogote o de hueso de caribú. Se han encontrado muy pocos objetos hechos de madera flotante. El Museo Esquimal no posee ninguno. Pescadores de ballenas, los esquimales de la cultura de Thulé utilizaban esqueletos de ballena para la infraestructura de sus refugios de verano y para sus herramientas.



19
Museo Esquimal de Churchill, fachada. A la derecha, un cañón del Fuerte Príncipe de Gales.

20
Vitrinas.



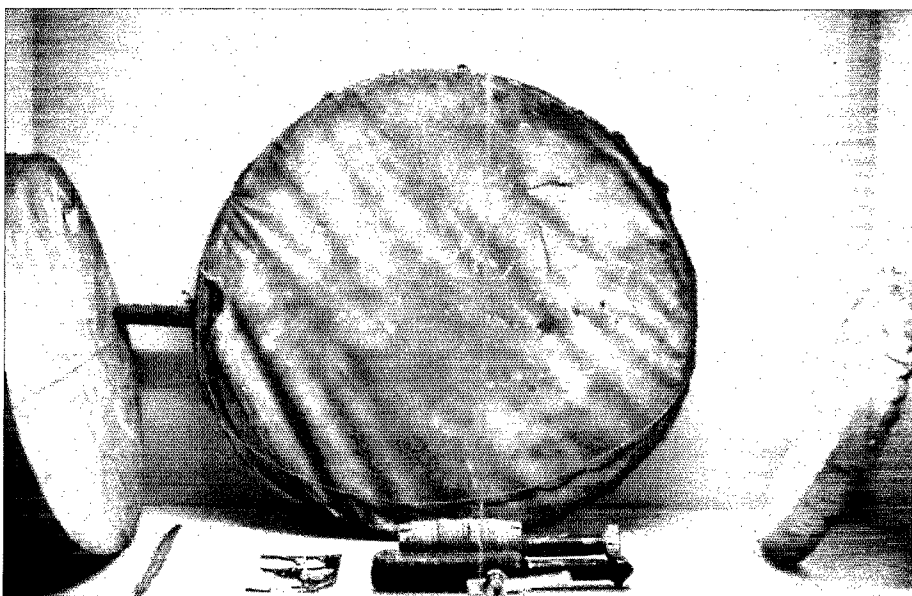
21
Rincón de cocina de un iglú.

a un extraordinario viaje por el tiempo. Los objetos prehistóricos se presentan en las vitrinas que revisten tres muros (FIG. 20).

Las vitrinas inferiores, de fondo azul pálido, están en parte dedicadas a la fauna del mundo polar: cabeza de morsa, cráneos de buey almizclero, vértebras de ballena, y una foca enana, rarísima, y acaso ejemplar único conservado en un museo. En la cornisa se exponen lechuzas blancas, esternas, ocas marinas, un buen muestrario de aves de la región ártica.

Otras vitrinas muestran un modo de vida desaparecido o en vía de desaparición. Así, se ha reconstituido «el rincón de la cocina» con sus lámparas de aceite de foca y sus vasijas de esteatita tal como existían en el iglú (FIG. 21). Puede verse también la zambomba constituida por un gran parche circular de piel tensa y un mango corto, cuyo ritmo acompañaba bailes y ceremonias orgiásticas o espirituales (FIG. 22).

Los dos rincones están ocupados en la parte alta de la sala por sendas rinconeras con puertas de cristales. Una contiene los maniqués de una pareja de esquimales y de su hijo vestido con su ropa de invierno de piel de foca y caribú. En la otra se exhiben arcos y flechas, y los taladros y cuchillos primitivos con que se fabricaban.



22

Tambor esquimal.

James Houston, forjador de un renacimiento

En el siglo XIX, la presencia de los blancos en la región ártica no pasó de ser esporádica. Después de la primera guerra mundial se consolidó lentamente. Los esquimales vendían entonces a los visitantes estatuillas de marfil de morsa de algunos centímetros de altura. Ya no eran más que débiles copias exóticas de aquéllas que, en la prehistoria, habían sido investidas de poderes mágico-religiosos por los cazadores de la tundra. Cuando James Houston llegó a la región ártica en 1949, sólo descubrió en las reproducciones rutinarias de focas, morsas o perros un arte esquimal tradicional moribundo. Este pintor canadiense, llegado en búsqueda de una inspiración personal, intuyó la necesidad de innovar con audacia si se quería que la escultura esquimal renaciera de sus propias cenizas.

Algunos esquimales siguieron esculpiendo en marfil de morsa estatuillas minúsculas de cuidadosa factura, agrupadas sobre una peana. Aparentadas con la producción anterior, estas estatuillas nunca fueron más allá del cuadro de costumbres. Estas obras nostálgicas han sido siempre marginales.

Los inuit⁷ se vieron, por el contrario, tentados de reemplazar el marfil por la esteatita, piedra oscura, pesada, pero fácil de trabajar. Los objetos mucho más

7. *Inuit* — plural de *Inuk* — significa en esquimal «los hombres». Aislados durante muchos siglos y creyéndose los únicos habitantes de la tierra, los esquimales se habían bautizado así.

a



b

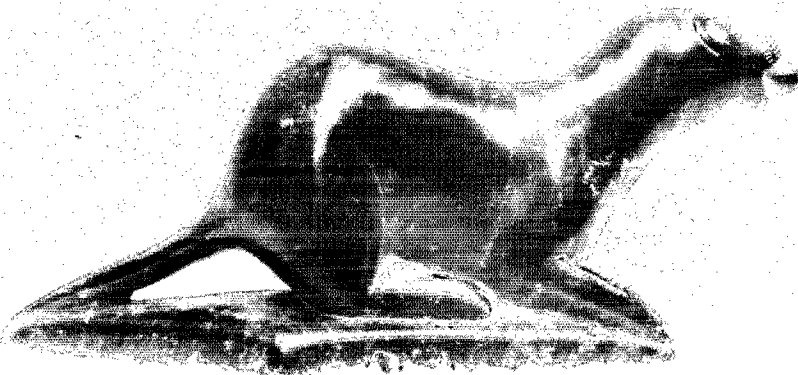


23
Escultura moderna de esteatita: esquimal con
parka (costa oeste de la bahía de Hudson,
1975).

c



a

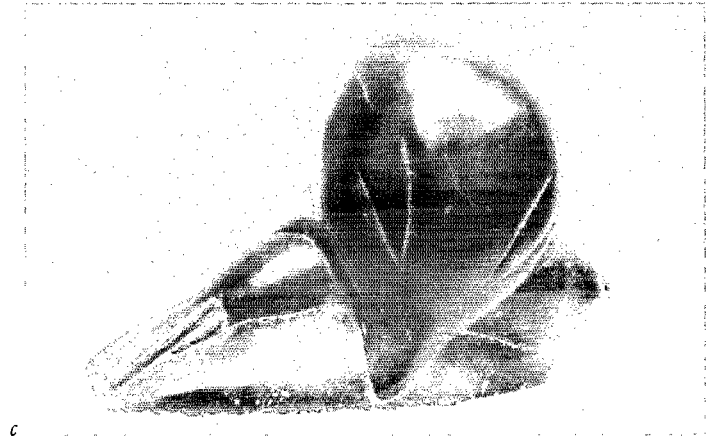
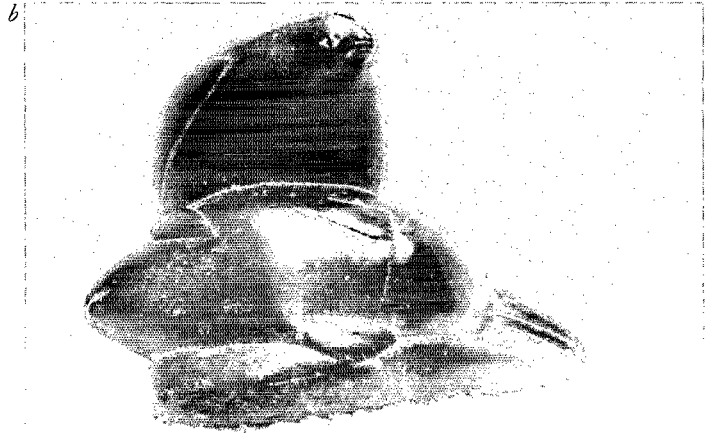
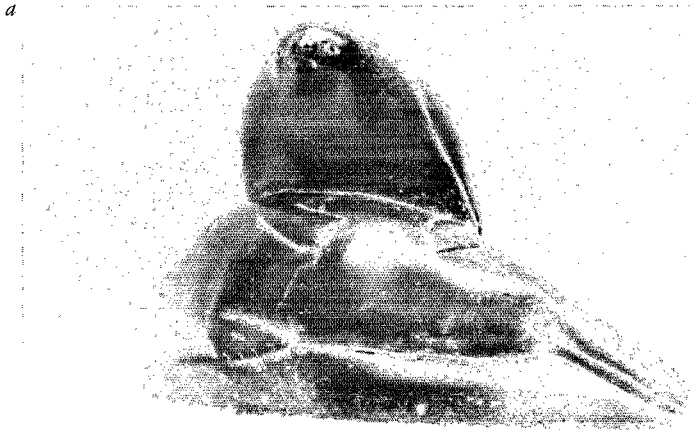


24
Escultura moderna de esteatita: comadreja
del Ártico (Povungnituk, 1970).

b



25
Escultura moderna de esteatita: pareja de focas (Povungnituk, 1970).

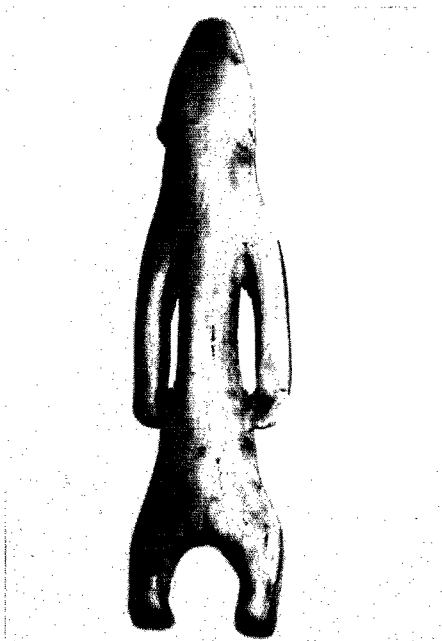


26
Escultura moderna de esteatita: buho (Cap Dorset, 1972).



voluminosos, perdieron la rigidez, impregnada de simbolismo, que habían tenido en el pasado. Pasaron, así, a ser minuciosamente descriptivos: un pescador arponeando una foca, un cazador enfrentándose con un oso, una madre con un niño a cuestas. Sin embargo, esta verdadera mutación de la expresión artística que entrañó el cambio de material y de herramientas y la transformación radical del tratamiento del tema no llevaron a los esquimales a renegar de sus tradiciones. Los escultores prefirieron casi exclusivamente temas de una vida pasada, desvanecida o en curso de rápida desaparición. Ninguna representación de esquimales en pantalones vaqueros, de mujeres con bata, ni siquiera de fusiles, pese a que se utilizan desde el siglo XIX. Jamás *kablunait*⁸, sólo cazadores que tiran con arco y flechas, niños en el *amaout*, el inmenso capuchón de la madre. Si bien el artista, más que sugerir, describe, lo hace eliminando los detalles y dando prioridad a la armonía de los volúmenes y a la flexibilidad de la línea del contorno. La dimensión de la estatuilla esquimal, la calidad de la piedra cálida y pulida, y la sobriedad del estilo invitan al espectador a una exploración no sólo visual, sino también táctil. La escultura esquimal prehistórica poseía ya esta atracción sensual tan particular. Para quien esté algo familiarizado con las obras, la relación entre las esculturas del presente y del pasado es evidente. Al hacer caso de los consejos de ciertos blancos perspicaces, los esquimales no se traicionaron a sí mismos, sino al contrario. Las circunstancias de este éxito ejemplar merecerían ciertamente la atención de los historiadores del arte, y no menos la de los sociólogos⁹. Iniciada en la costa oriental de la bahía de Hudson, la aventura de la nueva escultura se extendió progresivamente a toda la región ártica. Ha sido mucho lo producido allí en los últimos veinte años: obras mediocres, otras mejores y algunas, en una proporción no habitual, excelentes. Gracias a ellas, hoy los esquimales testimonian en todo el mundo sobre lo que fueron sus penas, sus alegrías y sus alucinaciones. En 1970 la exposición « Escultura inuit », en la que además de algunas figurillas tradicionales, se exhibieron especialmente obras modernas, les permitió a las grandes ciudades de Europa y de los Estados Unidos familiarizarse con ciertas obras maestras¹⁰ (FIG. 29). Este reconocimiento internacional hizo aumentar regularmente el precio de las esculturas. En la galerías de arte la escultura esquimal ocupa actualmente un lugar privilegiado.

27
Oso de pie (cultura de Dorset).

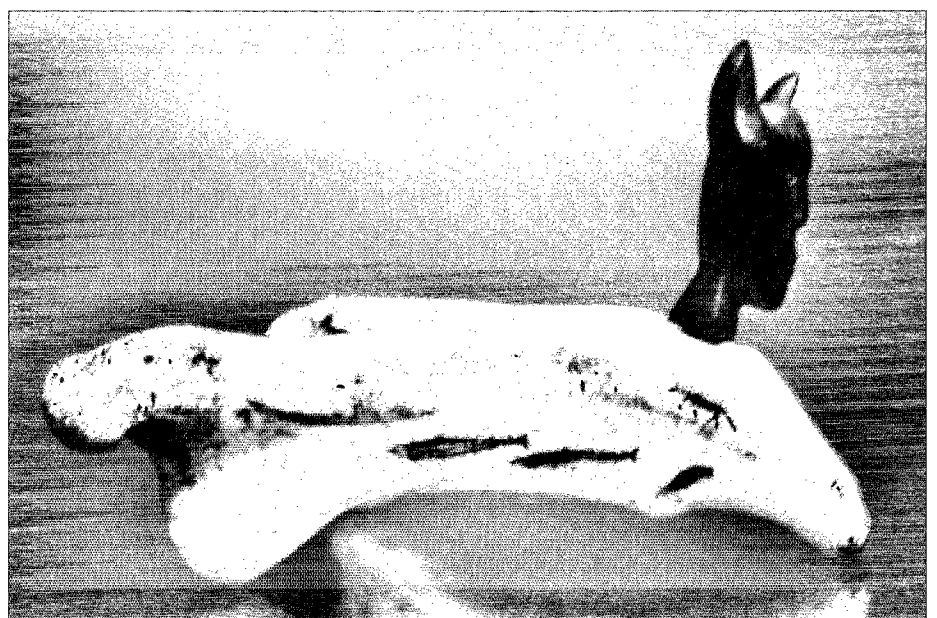


La obra de un hombre

De esta pletórica producción el hermano Volant ha sabido seleccionar pacientemente lo mejor. En las vitrinas superiores se exhiben las obras más diversas y más representativas de la escultura esquimal contemporánea. (FIGS. 23 a 28).

La simple muestra de estas esculturas de calidad habría bastado para justificar

28
Escultura esquimal moderna: maxilar coronado por una figura de esteatita.

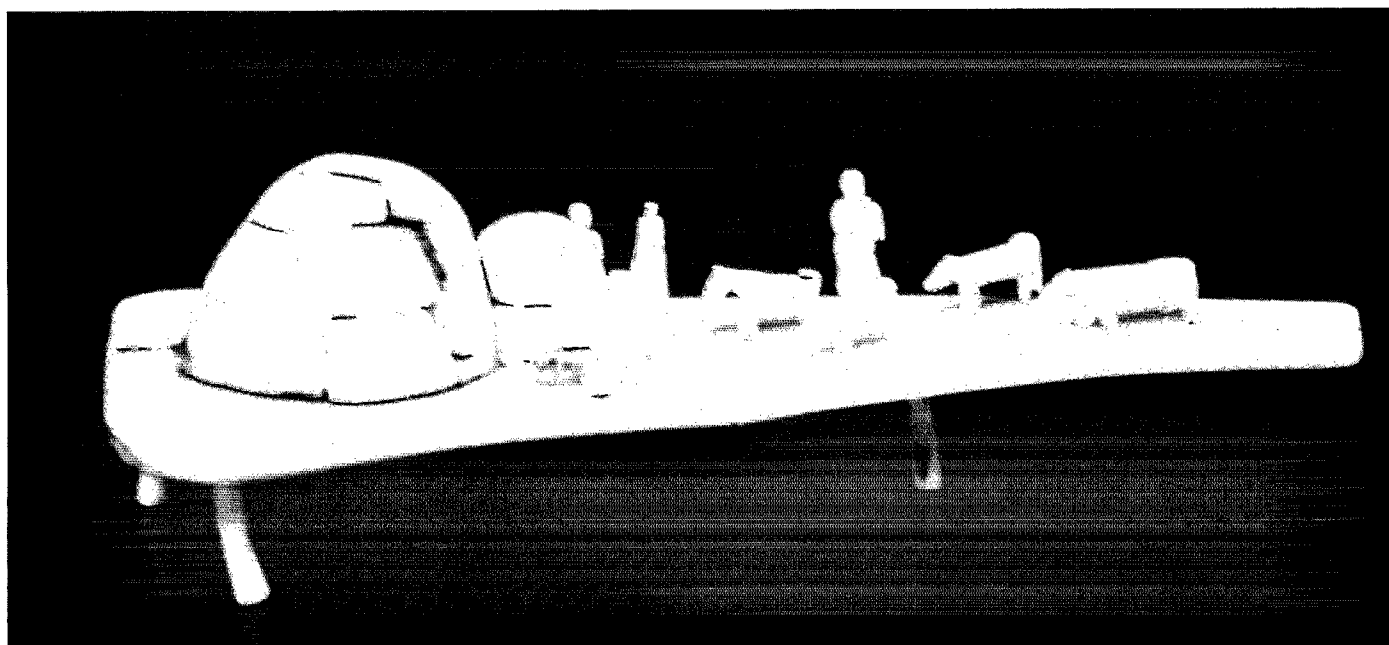


la reputación del Museo Esquimal. Su conservador ha sabido imprimir a la presentación un sello original que armoniza perfectamente con las rigurosas condiciones climáticas del país. Las estatuillas de esteatita, cuyo color varía entre el negro y el verde oscuro, se integran perfectamente con los cuarenta y nueve colmillos de morsa labrados antes mencionados. Esta sinfonía de formas en blanco y negro se destaca nítidamente sobre un fondo de un rojo intenso. Vivamente alumbrada por una orla luminosa y placas adosadas al cielorraso, la brillante composición visual resulta cálida y procura cierta distensión a quienes vienen del frío y de la penumbra polar y han de retornar allí. Churchill es la escala obligada de todo viajero que visite la costa occidental de la bahía de Hudson. Muchos ingenieros, técnicos y obreros especializados aprecian la sensación de bienestar proporcionada por esta presentación y repiten su visita.

El conservador superó también con éxito la difícil tarea de agrupar esas estatuillas dispares en conjuntos coherentes que ilustran los diferentes aspectos de la vida esquimal pasada y presente: la caza, la pesca, los juegos, la vida en familia, la vida religiosa. Para cada objeto y cada obra maestra existe un texto explicativo extraído de una leyenda, muchas veces proporcionado por los propios esquimales. Para admirar y documentarse el visitante atento necesita dos horas como mínimo, que pueden prolongarse indefinidamente. Durante los

29

Colmillo de morsa tallado, ejecutado por esquimales de Pelly Bay después de la segunda guerra mundial.



cuatro meses de mi estancia dialogué con las obras sin agotar la posibilidades de nuevos hallazgos.

Antes de salir de la sala de exposición, el visitante puede contemplar esculturas realizadas recientemente por esquimales de la costa occidental. Le es posible tocarlas, sopesarlas y comprarlas. Con la venta de estas esculturas de diferentes dimensiones y calidad se sufragan los gastos de mantenimiento del museo, cuya entrada es gratuita, y los esquimales pueden prolongar la experiencia iniciada a comienzos de los años cincuenta. Enfrentados con los problemas de adaptación a un mundo cada vez más industrializado, los inuit encuentran en esta actividad artística remunerada otra manera de dialogar con los *kablunait*. Al abandonar la región ártica la estatuilla será, por lo menos, el recuerdo tangible de lo visto en el museo. El poder sugestivo de algunas de ellas evocará la fascinación de la región.

Hace algo más de un año, se pavimentaron las calles de Churchill. Los postes de madera fueron reemplazados por faroles metálicos. El complejo hospitalario está a punto de terminarse. La ciudad se extenderá. ¿Cambiará el Museo Esquimal? ¡Quién sabe! Fruto de un trabajo realizado con solicitud ejemplar durante toda una vida, forma parte ya de los recuerdos nostálgicos de los antiguos habitantes del gran norte.

[Traducido del francés]

8. Los blancos; literalmente en esquimal «de tupidas cejas».

9. Diez años más tarde, en 1959, a petición de los esquimales, James Houston creó el primer taller de grabado sobre piedra en Cape Dorset (tierra de Baffin). Desde entonces, alentados por el éxito, se han abierto varios talleres en la región ártica, algunos de los cuales han tenido una existencia efímera. Actualmente es famoso el taller de Cape Dorset y los de Povungnituk, Holman Island, Baker Lake y Pangnirtung. Todos tienen un estilo propio. Si bien la escultura es una disciplina esencialmente masculina, son muchas las mujeres que dibujan. Kenojuak de Cape Dorset y Oonark de Baker Lake tienen una personalidad artística evidente.

10. Con tal motivo se publicó un voluminoso catálogo profusamente ilustrado, *Sculpture Inuit*, Toronto University Press, 1970. Aún es posible encontrarlo en ciertas librerías del Canadá.

Una exposición en el Museo de Arte de Winnipeg

*EL AMAUTIK INUIT:
«Me gusta que mi capuchón
sea redondo»*

Bernadette Driscoll



30
Familia, esteatita esculpida por Miriam
Nanurluk, de Baker Lake, 1972 (Colección
Stanley y Jean Zazalenchuk).

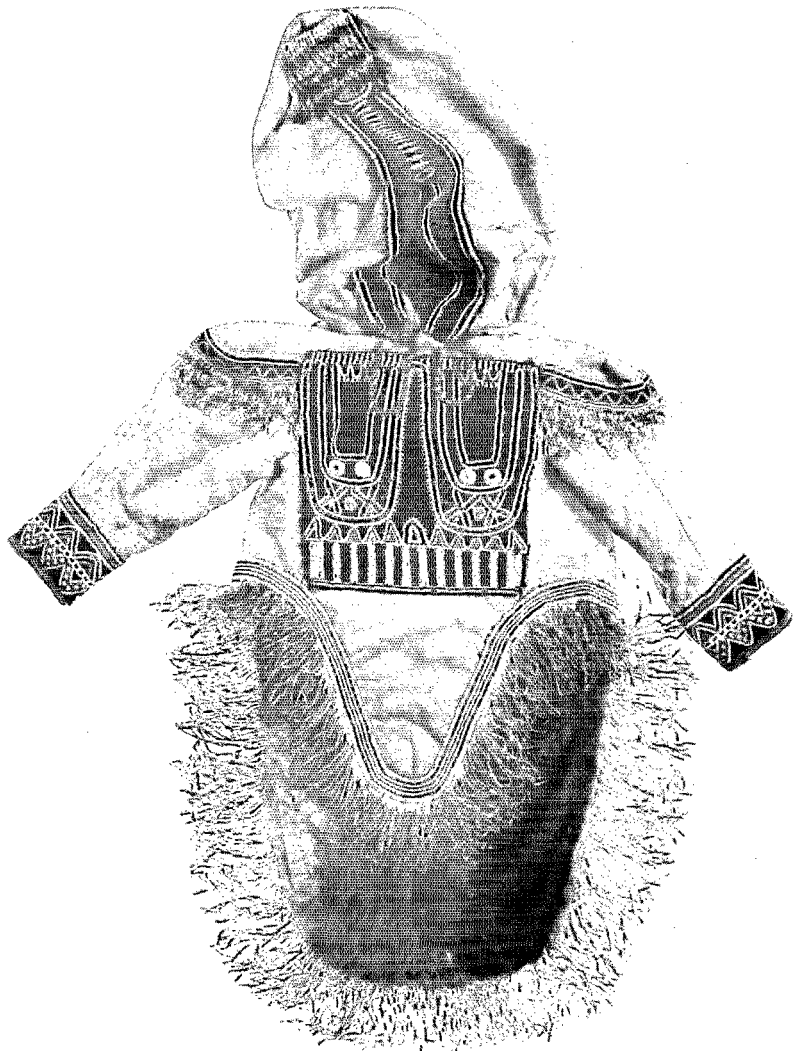
El Museo de Arte de Winnipeg, capital de la provincia de Manitoba en el Canadá, empezó a constituir su colección inuit hacia fines de los años cincuenta. Enriquecida con los años, esta colección comprende actualmente cerca de seis mil esculturas, grabados y dibujos de artistas contemporáneos, originarios de la región ártica canadiense. De modo regular, se celebran exposiciones para presentar ciertas piezas, seleccionadas con objeto de hacer conocer la obra de un artista, de un grupo bien definido o para ilustrar un tema de la historia y la cultura esquimales. La que el museo organizó en 1980¹ entraba en esta última categoría y se titulaba «El *amautik* inuit. Me gusta que mi capuchón sea redondo» (FIG. 34).

El *amautik* es una *parka*, única en su género, que llevan las mujeres inuit², y cuyo diseño les permite cargar a las criaturas. La exposición estudiaba la concepción y dibujo del *amautik* así como su influjo sobre el arte inuit contemporáneo, del que es uno de los temas fundamentales. El subtítulo «Me gusta que mi capuchón sea redondo» es una cita de Pitseolak, artista de Cape Dorset, cuyas representaciones exuberantes de la maternidad y las evocaciones de la vida inuit han seducido la imaginación de un numeroso público a través del mundo.

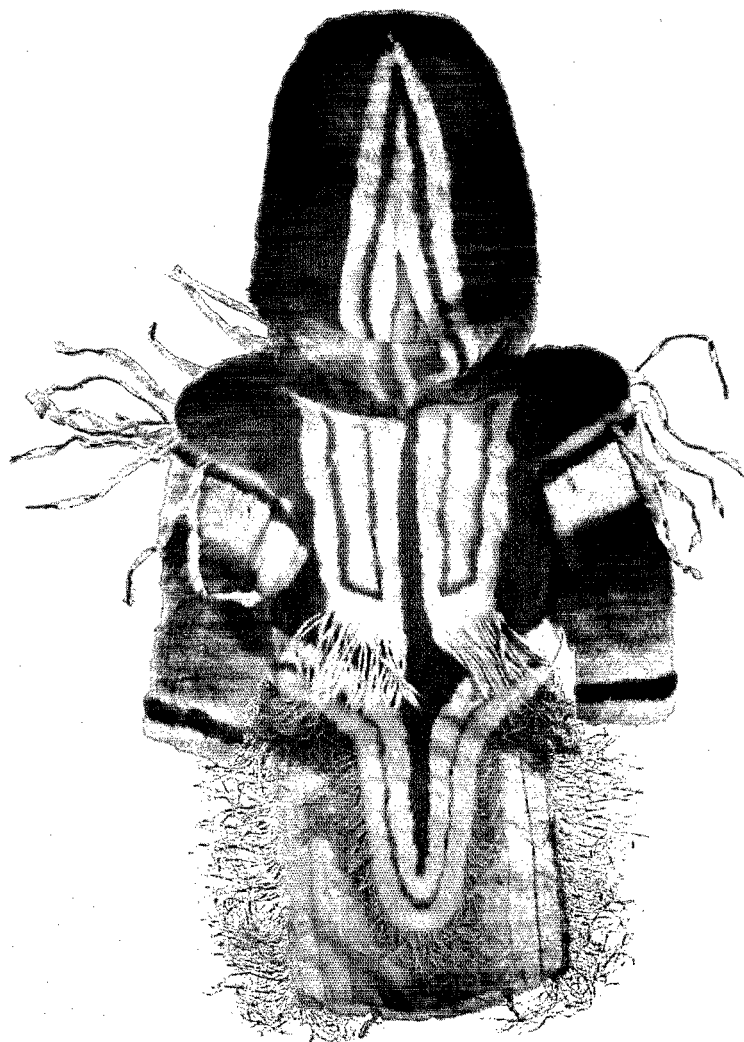
1. La exposición abrió sus puertas del 9 de agosto al 26 de octubre de 1980.

2. La terminación -it indica el plural (*inuk* - inuit; *amautik* - *amautiit*).

31
THE WINNIPEG ART GALLERY: Madre y dos niños, esteatita esculpida por Annie Niviaxie, de Great Whale River (Colección Jerry Twomey, Museo de Arte de Winnipeg).



32
Amautik de adulto bordado con perlas, recogido en 1937 en Padliniut, en el Ártico oriental (Colección inuit Bishop Marsh, Museo del Hombre y la Naturaleza, de Manitoba).



33

Amautik de muchacha.

Forma y simbolismo

La *parka* femenina hace derivar su nombre del *amaut*, bolsa situada en la parte posterior del vestido y en la que se puede transportar un niño (FIG. 32). A modo de uniforme, todas las esquimales, desde las niñas hasta las ancianas, llevaban el *amautik*. Además del *amaut*, la *parka* se compone de una gran capucha (*nasaq*) que protege a la madre y la criatura, de un faldón o cola (*akuq*) que baja hasta más allá de media pierna y, en la parte anterior, de una especie de delantal (*kinig*). La forma general apenas cambia, pero los estilos varían de una comunidad a otra. Así en la parte central de la región ártica canadiense es de piel de caribú y se caracteriza por cierta anchura que permite al niño pasar holgadamente por debajo del brazo de la madre para mamar, sin que le falte el calor de la *parka* ni del cuerpo materno.

La exposición presentó cinco *amautiit* de piel de caribú, de los cuales cuatro fueron coleccionados por el reverendo Donald Marsh en el curso de los años treinta. Tres de ellas eran *parkas* de chiquillas, que ilustran, en su concepción, el paso de la infancia a la adolescencia. A través de esta transición, apreciamos cómo iban apareciendo características vinculadas directamente con el papel de madre, para manifestarse plenamente en el *amautik* de la persona ya adulta (FIG. 33).

Se conocen los aspectos funcionales de esta vestimenta desde fines del siglo XVI pero sólo recientemente —y, en gran parte, gracias a esta exposición— se ha estudiado su significado simbólico.

En 1975, Sylvie Pharand, de la Universidad de Laval, sugería por primera



vez la forma de útero del *amaut*. Hacía observar que si lo rellenábamos de pedazos de tela, se dilataba como una matriz para recibir al niño³. Además del *amaut*, el *kiniq* es otro elemento estructural común a todas las *parkas* del Ártico. No ha dejado de intrigar a los observadores. En las regiones centrales y orientales, adopta la forma de un verdadero delantal que va hasta la rodilla. Pero en Groenlandia y en el oeste del «gran norte» canadiense toma la forma de un estrecho apéndice lingüiforme de diez a veinticinco centímetros de largo por algunos centímetros de ancho, lo que parece poner en duda la interpretación que se le dio durante bastante tiempo: se veía en esta parte del vestido un cortaviento o bien una especie de pañal práctico para tender al niño sobre las rodillas de la madre. La forma reducida que le dan en las regiones occidentales parece una referencia a la concepción y a la procreación⁴.

La existencia de estos elementos estructurales en la forma y composición de la *parka* femenina indica bien claramente que el *amautik* resulta una auténtica representación tanto visual como artística de la fecundidad de la mujer y de su función esencial como procreadora. Esta representación puede y debe ser colocada en el mismo contexto de expresión que la Venus de Willendorf o que otras obras precolombinas, de Oceanía o africanas.

El amautik en el arte inuit

La forma envolvente del *amautik* traduce lo íntimo y cálido de la relación entre madre e hijo. Por ello, no nos puede sorprender que el tema de la madre y el hijo sea tratado tan a menudo por los artistas inuit contemporáneos (FIG. 31).

34
Parkas de mujer.

3. Sylvie Pharand, «Clothing of the Iglulik Inuit». Manuscrito no publicado. Servicio canadiense de etnología, Museo Nacional del Hombre, Museos Nacionales del Canadá, 1975.

4. Bernadette Driscoll y George Swinton, *The Inuit amautik: I like my hood to be full*. Catálogo de la exposición. Winnipeg, Museo de Arte de Winnipeg.

Numerosos objetos de la exposición evocaban este espacio físico y afectivo compartido por dos seres. En *Familia*, escultura monolítica, Miriam Nanurluk nos presentó ocho personajes (FIG. 30). Cada uno tiene la mano o el brazo colocado sobre o alrededor de su vecino y, al dar a la madre, que lleva al recién nacido en su *amaut*, una imponente estatura, el artista expresó el carácter dominante del personaje.

La exposición mostró que el *amautik*, en su factura, no se limitó a dar una representación realista de la maternidad o la vida familiar. En sendos grabados titulados *Espíritu del día* y *Mujer-sol*, Jessie Conark y Luke Anguhadluq, originarios del campamento ártico de Baker Lake, le conferían una fuerza cósmica a los atributos tradicionales de la mujer —*amautik*, tatuaje, adornos del tocado— y sugerían así un vínculo entre las fuerzas vitales de la naturaleza y la mujer, símbolo supremo de la vida.

35

Una subvención de la National Museums Corporation ha hecho posible la apertura de dos talleres de confección de *amautiit* durante la exposición. Las dos monitoras, Annie Napayok, en el centro, y Charlotte St. John, que lleva a su hija Natacha, originarias de Eskimo Point (territorios del noroeste) muestran a una alumna el corte de un *amautik*. Estos vestidos se hacen hoy de dril blanco enguatado.

La exposición: problemas técnicos

El traslado de las *parkas* desde el Museo del Hombre y la Naturaleza de Manitoba —donde estaban depositadas— hasta el Museo de Arte de Winnipeg donde fueron expuestas, apenas planteó problemas. En el primer museo son conservadas en un ambiente en el que la temperatura se mantiene entre los 19,5°C y los 22°C, y un índice higrométrico del 36 al 40 por ciento. En el segundo, el termómetro oscila entre 21 y 22°C y el índice de humedad entre el 45 y el 50 por ciento.

Para la presentación y con objeto de que el público viese los vestidos lo más completamente posible, cada *amautik* estaba colocado en un soporte individual y su capuchón suspendido verticalmente por medio de una estructura de plexiglás colocada en el interior y fijada al soporte a la altura de los hombros. Dentro, estaba relleno de papel de seda. La plataforma circular, de tres metros setenta de diámetro en la que se encontraban las *parkas* infantiles hacía resaltar la evolución del *amautik*, según la edad. Los dos *amautiit* femeninos, adornados ambos de bordados de perlas, se exponían en una tarima aparte, en el rincón más alejado de la sala. Se destacaban claramente sobre la pared y atraían la atención del público. El mayor inconveniente fue que sus bordados incitaban a los visitantes a tocarlos. Algunas semanas después hubo que colocar delante una barrera hecha con una placa de plexiglás de sesenta centímetros de alto con objeto de que los visitantes no estropearan las pieles y los frágiles bordados. Éstos aumentan considerablemente el peso de los vestidos y, si la exposición hubiese durado mucho más tiempo habría sido necesario mostrarlos extendidos.

El mayor problema planteado por esta exposición fue la cohabitación de estos imponentes vestidos con las obras de arte de pequeño tamaño que los rodeaban y que corrían el riesgo de pasar desapercibidas.

En realidad no sólo sorteamos la dificultad sino que la pusimos al servicio de la exposición. Dimos a las *parkas* el lugar predominante que merecían pero no sin hacer resaltar la importancia fundamental, única, que tienen en el arte inuit contemporáneo. De este modo todas las obras expuestas tendían a darles implícitamente el relieve que les corresponde en el arte.

La imagen simbiótica de la madre y el hijo ha tenido una influencia tan grande en la imaginación de los artistas contemporáneos que es justo que el *amautik* se eleve, imponente, muy por encima de sus obras.

[Traducido del inglés]



El Museo de la ciudad de Rüsselsheim

Premio del Consejo de Europa 1980

Peter Schirmbeck

Rüsselsheim, una ciudad de 60 000 habitantes, está situada a treinta kilómetros de Francfort, en la República Federal de Alemania. Su museo municipal presenta la historia local dentro del contexto histórico general de cada periodo, poniendo de relieve las interrelaciones del proceso histórico: la evolución de las técnicas, las estructuras políticas, sociales y económicas, las condiciones de la producción artesanal e industrial y la vida cotidiana. El jurado que le discerniera en 1980 el Premio del Consejo de Europa¹, explicó así su decisión: «A través de su filosofía, su concepción, su programa educativo y su sentido de responsabilidad social y moral, [el Museo de] Rüsselsheim brinda una manera nueva y valiosa de interpretar la historia de una comunidad industrial.» Peter Schirmbeck, su director, describe el museo, explicando desde el comienzo la filosofía con que fue concebido.

Introducción

Quienes viven de un modo plenamente consciente, sienten la necesidad de ensanchar su existencia en diferentes dimensiones para poder afirmar su propia identidad, ya sea con relación al pasado, al futuro, o con sus semejantes. La vida humana se vuelve más rica, más agradable y apasionante cuando se puede trasladar al presente las épocas pasadas que nos permiten comparar y ahondar en la propia existencia. Los objetos de museo encarnan el trabajo, los sueños, los padecimientos, los logros, las luchas, las utopías y otras muchas cosas de la historia del quehacer humano. Los museos tienen, pues, la agradable y apasionante oportunidad de contribuir al mejoramiento de la conciencia humana en un sentido global.

El museo, como institución y como lugar, nos ofrece una de las últimas ocasiones que nos quedan de percibir el mundo como un conjunto de relaciones y de conexiones muy complejas. A mi juicio, una de las misiones más importantes de un museo consiste en negarse a participar en experiencias de especialización que den como resultado el establecimiento de esferas autónomas en los distintos campos del saber y del trabajo. Antes bien, por el contrario, al establecer relaciones entre objetos de muy diferentes orígenes, los museos pueden servir para ensamblar sectores muy diversos. Detrás del nacimiento de los diferentes objetos de museo —y formando parte integrante de ellos— hay una serie de factores, correspondientes a distintos aspectos de la vida, que han contribuido a su génesis, que les han dado su forma específica y que, en conjunto, definen el marco histórico en el que los objetos han sido creados. Este marco histórico puede estar caracterizado por rasgos particulares, por el trabajo humano realizado en ciertas condiciones, por el predominio de un grupo de intereses, por la manifestación del espíritu creador de un artista, etc.

1. Véase el artículo sobre los premios europeos a los museos, página 57.

36
Vista parcial de una de las dos grandes secciones de la exposición consagrada a la «industrialización»: productos de la casa Opel (máquinas de coser, bicicletas). En primer plano uno de los primeros tornos usados por el fundador de la empresa. Arriba, se ve el pozo cuadrado al que dan los tres pisos del museo.

37 y 38

Dos fotos de obreros de la manufactura Opel. La primera (37) fue tomada en 1876. La fábrica tiene todavía carácter artesanal. Los hombres, agrupados alrededor del producto salido de sus manos, una máquina de coser de zapatero, forman un conjunto fraterno de camaradas a quienes el dominio de su oficio les da una seguridad que se refleja en lo libre de su indumentaria, en su actitud apacible con la jarra de cerveza en la mano, la pipa en los labios, la mano sobre el hombro del vecino. Inspiran respeto: la primera fila está cómodamente sentada en sillas de estilo Biedermeier; incluso los aprendices tienen derecho a recostarse sobre una alfombra.

El contraste resulta impresionante si se la compara con la segunda foto (38), tomada en 1902. Detrás de la máquina de coser familiar, que producen industrialmente las fábricas, los hombres aparecen de pie, uno tras otro, con el rostro sombrío; la indumentaria tiende a uniformizarse, como el trabajo; algunos muestran piezas de la máquina que fabrican. Los aprendices están sentados en cajones. Del conjunto se desprende una impresión de servidumbre.

Los museos tienen la posibilidad de eliminar los tópicos manidos, estrechos e históricamente muertos que limitan a menudo la reflexión de los visitantes, quienes contemplan los objetos expuestos sin entenderlos. La función del museo consiste también en contribuir a hacer nuevamente evidentes las dimensiones históricas que los objetos encierran de muy diversos modos.

Esta revaloración de las dimensiones históricas de los objetos presentados se produce de un modo relativamente independiente de su condición de herramientas, objetos de culto, muebles, máquinas, cuadros, enseres domésticos, etc. Son muy interesantes, por ejemplo, las funciones y las relaciones con las tradiciones establecidas, la adopción identificable de una posición dada, las innovaciones y los rastros de épocas anteriores que han quedado grabados en ellos.

La concepción y la labor del Museo de Rüsselsheim se inspiran en tales consideraciones.

El museo y su historia

El Museo de Rüsselsheim es el museo histórico de la ciudad y al mismo tiempo un museo de historia de la cultura. Sus dos partes principales abarcan actualmente la época comprendida entre el siglo VIII y el XX. La documentación se centra en la historia local, que se presenta de modo tal que sea posible distinguir la estructura general de las distintas épocas históricas.

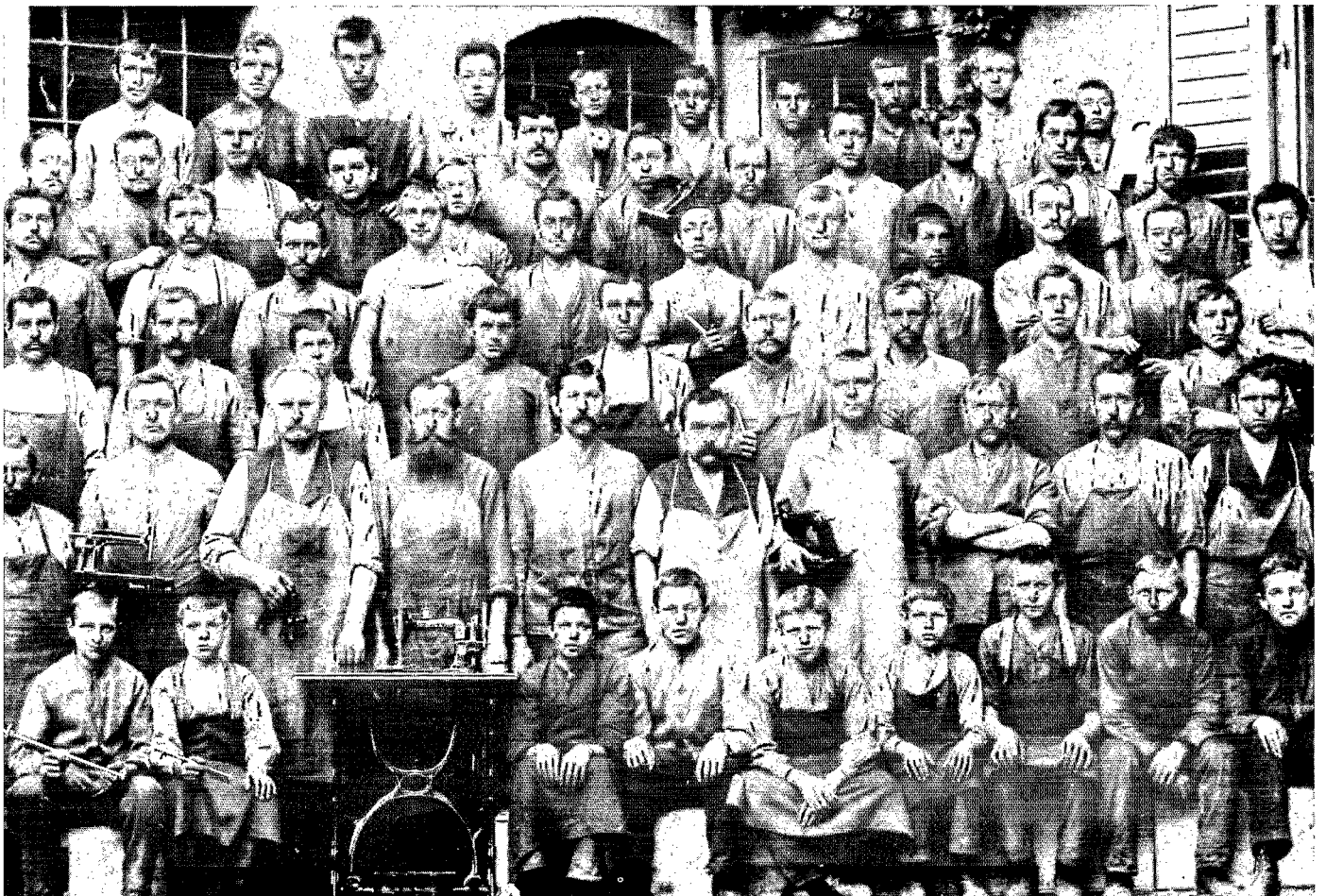
El museo se interesa por los aspectos técnicos del quehacer humano en diferentes épocas históricas; las estructuras políticas, sociales y económicas; las condiciones de vida; y por último, las obras de arte y de artesanía.

El Museo de Rüsselsheim se basa en las colecciones del anterior Heimatmuseum (museo local), creado por la Heimatverein (Sociedad de Historia Local) en 1905. Los objetos acopiados por el primitivo Heimatmuseum de Rüsselsheim eran similares a los de otros muchos museos de historia urbana, local o regional. En principio, nuestro nuevo museo ha aprovechado las oportunidades concretas que ofrecían los objetos de esas colecciones. Cabe decir, en general,





37



38

que los objetos simples que se utilizan a diario —en el trabajo, en el hogar o en las actividades políticas y religiosas— son los que tienen una dimensión social. Encarnan en gran parte la historia social y cultural y los museos han de encontrar el modo apropiado de revelar esas dimensiones sociales y culturales. Las colecciones del Heimatmuseum nos sirvieron de base para ello. Catalogamos, estudiamos científicamente y aumentamos sus colecciones. Los nuevos objetos resultaron útiles en particular para nuestra sección principal, referente a la era industrial, ya que a este respecto sólo se había conservado el aspecto más agradable de la industrialización, es decir, los productos industriales. Falta-ban objetos que documentaran el trabajo fabril (por ejemplo, maquinarias y motores), así como sobre la situación laboral y la evolución sindical, y tuvimos que crear estas colecciones partiendo de la nada.

El edificio

En 1974, el museo pasó a ocupar un nuevo edificio, en el antiguo castillo de Rüsselsheim, situado en las afueras de la ciudad. Sobre estas ruinas se construyeron dos alas de estilo moderno; se aprovecharon también ciertas partes históricas del edificio primitivo. Éste, en sus orígenes (principios del siglo xv), había sido una granja fortificada, transformado en castillo por los señores del lugar; en el siglo xvi las autoridades regionales lo convirtieron en ciudadela fortificada; así se mantuvo hasta 1689, año en que fue arrasado por las fuerzas francesas, durante la guerra de la liga de Augsburgo.

Una de las alas construidas fue dedicada a la biblioteca, las oficinas administrativas, el almacén y los talleres de restauración. La otra fue reservada a las exposiciones, que ocupan cuatro pisos, de los cuales tres se comunican entre sí por medio de una abertura en el centro. Estos niveles espaciales « conectados » ofrecen al visitante una visión inmediata de las diferentes épocas históricas (FIG. 36).

La sección de la industrialización, que es la primera gran subdivisión del museo, fue inaugurada en la planta baja en 1976, y la segunda, que trata de la edad media hasta los comienzos de la industrialización, lo fue en 1979, en el primer piso.

Concepción del museo

Nuestro museo define la cultura como algo que abarca aspectos muy diferentes de la vida en la sociedad. Reunimos objetos históricos que proceden de diversos aspectos de la vida. Se presentan reunidos en unidades de exposición, divididas con arreglo a un criterio cronológico, documentos sobre el mundo del trabajo y la vida ordinaria, sobre la estructura social y las condiciones políticas, y hay la posibilidad de ver los distintos elementos en su relación recíproca, con lo que se explican mutuamente. La « mezcla » de objetos con orígenes diferentes, como por ejemplo, una serie de maquinarias colocadas al lado de objetos artísticos, nos permite atraer a los visitantes que tienen distintos campos de interés y convierte la historia en algo interesante para aquellos que no se habían ocupado de ella con anterioridad. Nuestros sistemas de documentación hacen que el visitante interesado por los aspectos técnicos de la máquinas aprenda acerca de las condiciones de trabajo que debían soportar los obreros fabriles encargados de utilizarlas. Por último, aquellos que eran reticentes a visitar una galería de pintura, pueden encontrar los objetos de arte colgados en medio de los objetos familiares.

Presentación

Junto a los objetos hay paneles informativos que ayudan al visitante a entender la función, la historia y las cualidades propias de cada objeto. Solamente después de haber entendido el « carácter » peculiar del objeto, éste llegará a ser para él lo que fue antaño. Los textos informativos han sido redactados con un lenguaje claro y comprensible. Dedicamos mucho tiempo para elaborar el

modo de presentar los textos, las citas históricas, las fotografías, las estadísticas y los gráficos en forma atractiva e interesante. En esta empresa colaboraron estrechamente el investigador y el diseñador. Los dibujos no debían parecer « superpuestos » al objeto, pero tampoco cumplir la función de algo exterior a la pieza expuesta.

Como resultado, se escogieron tres niveles de presentación, con el propósito de evitar la mera reproducción cronológica de la historia y brindar la oportunidad de conocer las estructuras que desempeñaron una función en el pasado. Así se presentan, en un primer nivel, los elementos que describen la evolución de Rüsselsheim en forma cronológica; en el segundo, lo que concierne a la inserción de la historia local en un contexto territorial más amplio y, por último, el tercer nivel está constituido por unidades de presentación sistemáticas que resumen los cambios estructurales.

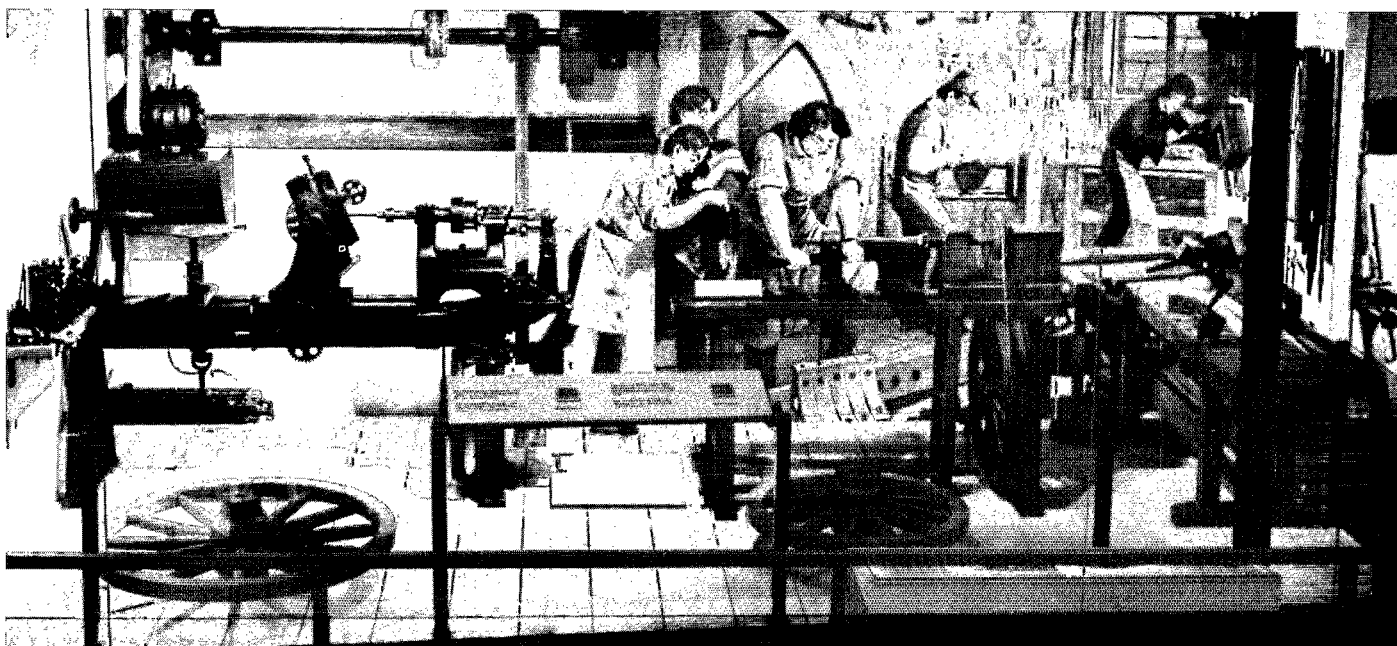
Esta concepción se basa en la historia de Rüsselsheim. Muestra su evolución como parte integrante de una reestructuración regional de la sociedad en general. De este modo, no se ve la historia local como un simple fenómeno aislado.

Un ejemplo pone de manifiesto el método que se ha seguido: se utilizan tres fotos de los obreros de la Opel, una de ellas tomada en 1876 y las otras en 1902. Ellas son utilizadas para mostrar la historia local, documentando el crecimiento del número de trabajadores en Rüsselsheim (Figs. 37 y 38). Al mismo tiempo destacan el producto del trabajo de esos obreros; estos productos están expuestos enfrente de las fotos. Más adelante, las fotos se vuelven a presentar, esta vez para poner de manifiesto las estructuras sociales de la región y para documentar una tradición de artesanía moribunda y la aparición de un nuevo tipo de trabajador, determinado por las condiciones industriales de trabajo. Por último, esas fotos son presentadas una tercera vez, en una sección de la exposición donde se intenta mostrar la influencia que tuvo el proceso de cambio en las estructuras económicas de la humanidad.

Un estímulo para la toma de conciencia

Muchos habitantes de Rüsselsheim pueden retrazar su propia historia, o la de sus antepasados, por la simple presencia de objetos relacionados con un pasado reciente o lejano. Esto despierta su curiosidad sobre los mecanismos que gobernaron el mundo que él habita y donde vivieron sus ancestros, y ésta es la razón por la cual nuestra exposición busca que un objeto corriente sea colocado, de manera sistemática, dentro de un contexto histórico que estimule la toma de conciencia. Así, este objeto familiar se revela de pronto como componente de la historia y de todo lo que ésta entraña de universal. En ese momento, el visitante percibe que la historia está determinada por un conjunto de historias individuales, locales y regionales. En adelante, ella pierde su misterio y se vuelve comprensible. Ahora, a los ojos del visitante, la historia aparece como un todo donde su propia historia, la de sus antepasados, la de su ciudad, son los engranajes. De este modo el individuo integrado al proceso histórico puede experimentar, de una manera privilegiada, su responsabilidad en las formas que ese proceso tome. En este sentido, se han buscado objetos de aspecto atrayente y que sean los mejores reveladores de una época y de sus contradicciones, y se los ha reunido para que las comparaciones y los contrastes muestren, de una manera evidente, los cambios producidos en la historia.

Se reconstituyeron varias ambientaciones históricas para mostrar gráficamente situaciones laborales o de la vida cotidiana. Para ello se utilizaron dos principios: uno de ellos, empleado por muchos museos, consiste en hacer las reconstrucciones de habitaciones y talleres lo más fielmente posible con respecto al original. Yo, en cambio, he creado aquí una fórmula que he dado en llamar de « ambientación analítica », porque sus componentes son la reconstitución clásica y el análisis estructural. La recreación del taller del carretero es un buen ejemplo. (FIG. 39). Este taller consta de dos partes. En una, se trabaja con los métodos de la artesanía tradicional. Se emplean herramientas manuales, como un torno a pedal movido por la fuerza muscular. En la otra, el maquinismo interviene bajo la forma de una máquina de fabricación de ruedas, construi-



39
Taller de carretero, ejemplo de «medio ambiente analítico». A la derecha, unos obreros construyen una rueda de carro, según métodos artesanales, uno en el fondo utilizando un torno de pedal, otro un torno de volante que maneja un ayudante. En el suelo se ven secciones de llanta y radios dispuestos para ser ensamblados. En el rincón derecho, el banco de las herramientas e instrumentos usados por estos artesanos. A la izquierda, una máquina-herramienta de 1911 para fabricar mecánicamente las ruedas, que recibe la fuerza motriz de un motor eléctrico. En la fase de fabricación mostrada en la foto, la herramienta empleada es un taladro que penetra hasta la profundidad deseada para el ajuste de los radios en el cubo. Al pie de la máquina, una rueda terminada.

da en 1911. Es una máquina-herramienta cuya energía motriz proviene de un motor eléctrico.

Para ayudar al análisis histórico se incluye una innovación: el visitante se halla frente a dos botones y un cartel que explica el funcionamiento. Si se aprieta uno de ellos, el taller cobra vida, y se puede ver al artesano construyendo el objeto, la rueda, lo que depende sólo de su fuerza física y de su habilidad manual, ya que el control de la herramienta le pertenece enteramente. Si se aprieta el otro botón, se pone en marcha la máquina, que quita al obrero sus dos funciones esenciales: la producción de la fuerza motriz y el control de su herramienta. La comparación toma fuerza y conduce al visitante hacia un análisis de las estructuras del trabajo artesanal, por un lado, y del industrial por el otro.

Del nacimiento de la ciudad a la industrialización

Esta sección presenta elementos que merecen ser observados con detenimiento.

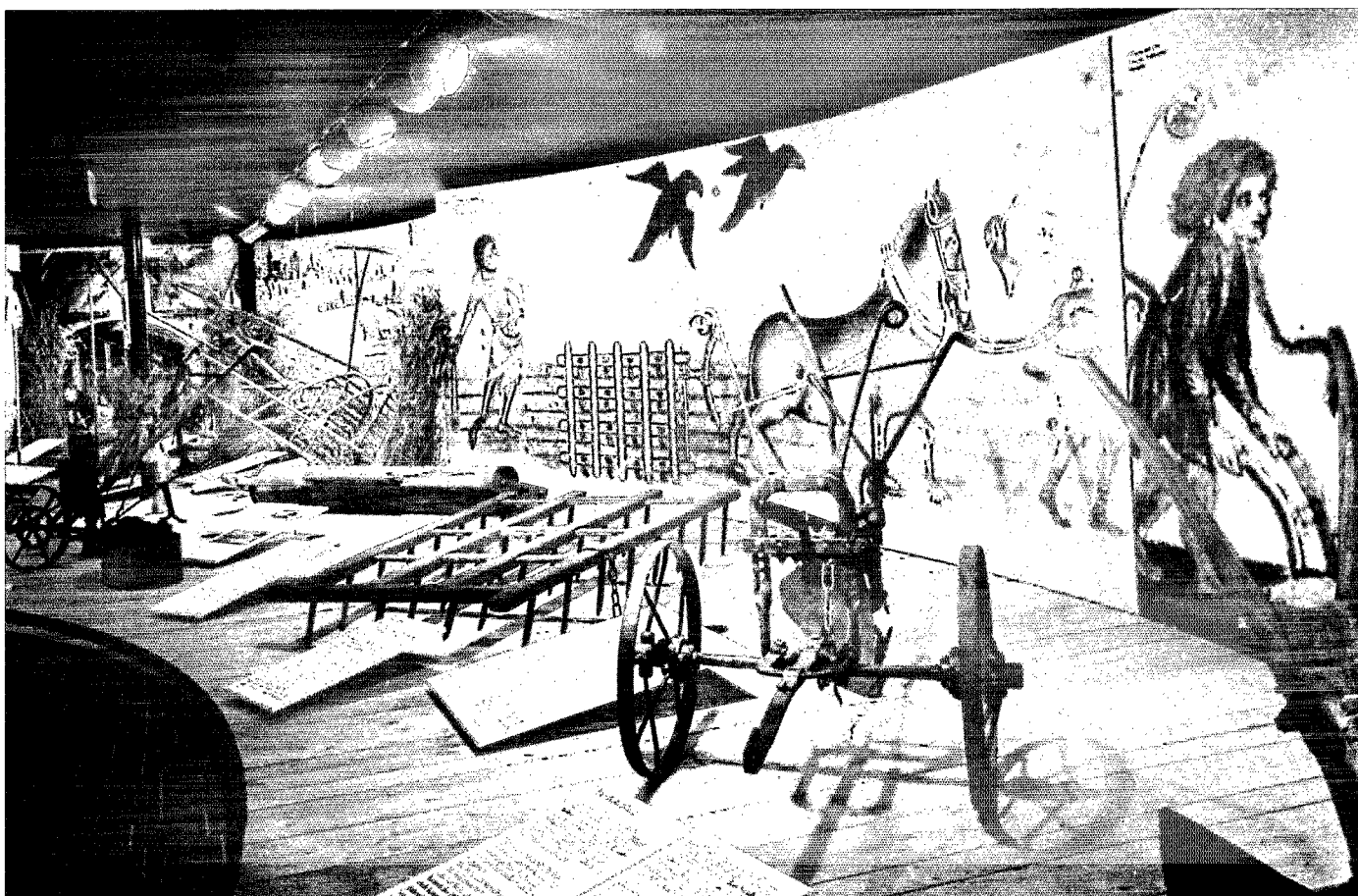
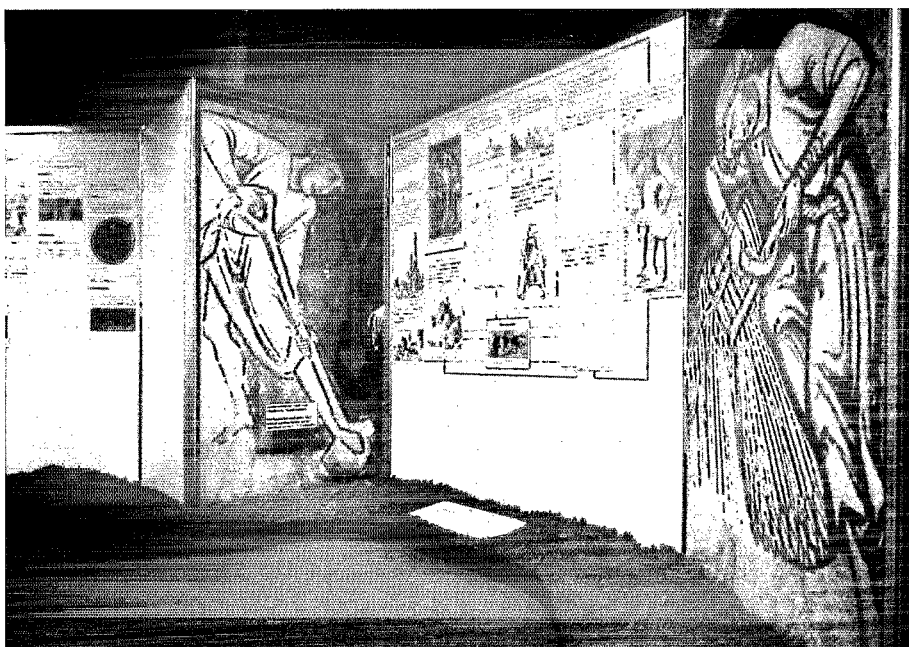
Los francos. La primera parte de la muestra trata de la invasión de los francos hasta la construcción del alcázar. Los objetos provienen ya sea de descubrimientos fortuitos o de excavaciones especialmente organizadas. Algunos de estos objetos son expuestos en vitrinas, siguiendo el sistema clásico, mientras que otros son mostrados como componentes de un conjunto, y se acompañan de textos e ilustraciones.

Un método especial de presentación se emplea para los objetos encontrados en tumbas de Rüsselsheim, los que se exponen en torno a una maqueta representativa de las excavaciones realizadas en Saint-Denis, cerca de París. Estas excavaciones dieron como resultado el descubrimiento del sarcófago de la reina Arnagunda, muerta en 570. La finalidad didáctica consiste en indicar que los objetos de Rüsselsheim colocados alrededor de la maqueta tenían la misma función y una forma similar a los de Arnagunda, si bien su factura y decoración son menos artísticas.

El feudalismo. Más adelante, hay dos paneles que describen con gráficos, ilustraciones y textos, las relaciones entre la propiedad de la tierra y la estructura del poder político, según documentos de los siglos XIII y XIV. Para exponer las características de los diferentes señoríos territoriales se han utilizado representaciones especiales de los castillos, claustros y losas funerarias, así como retratos alusivos a los diversos tipos de feudatarios.

40

En tierra arable, símbolo de la importancia vital de la agricultura en la edad media, se han plantado unos postes que, por medio de letreros, citas e ilustraciones, nos muestran el mecanismo del régimen feudal y de las relaciones entre el poder y la propiedad de la tierra.

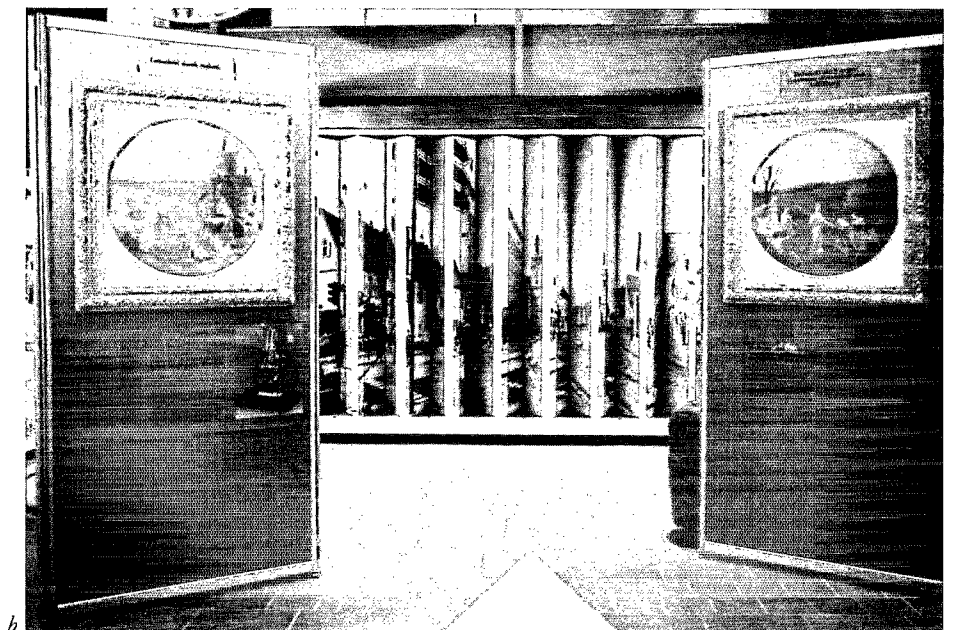
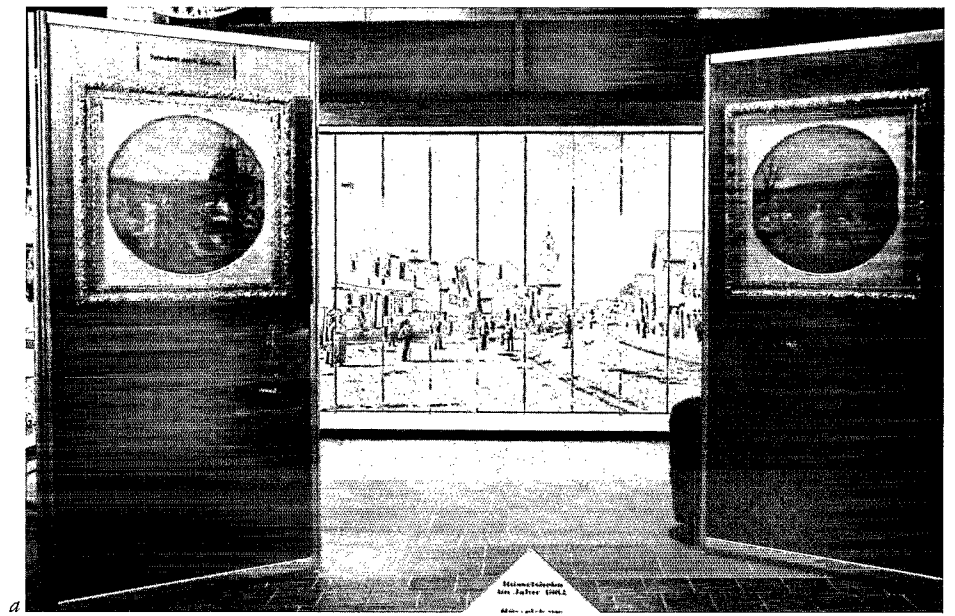


41

Detrás de unos aperos de labranza de principios de siglo, ampliaciones de miniaturas medievales que nos permiten comparar el trabajo de los campesinos de la edad media con el del agricultor en la primera parte de la era industrial.

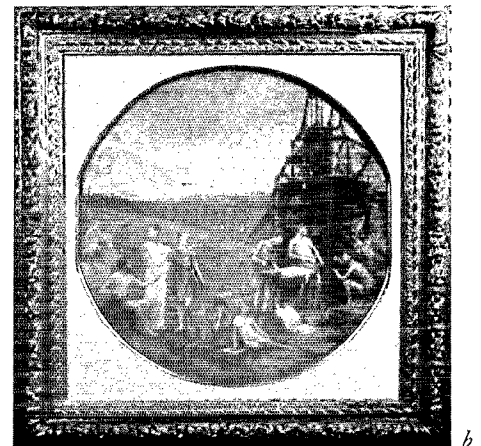
42

Sistema de presentación por medio de una mampara móvil, ideado para establecer una comparación sorprendente entre la calle tal como se presentaba en la era preindustrial y la misma calle en la era industrial. Arriba: ampliación de una fotografía de la Calle Mayor de Rüsselsheim en 1882. En el centro: apretando un botón se hacen girar sobre un eje las diez secciones de la mampara móvil. Abajo: terminada la semirrotación, aparece la misma calle fotografiada hoy desde el mismo punto de mira. A cada lado, dos cuadros del pintor Hippolyte Petitjean simbolizan el progreso.



Los paneles se presentan plantados en un montón de tierra para que el visitante vea plásticamente el sentido de la tierra en el cual los señores feudales asentaban su derecho a gobernar. Además dos pequeños tableros horizontales destacan la importancia de la tierra productiva y el cometido de la agricultura en la época medieval, a la vez que reproducen críticas de la época medieval contra el sistema de propiedad feudal. (FIG. 40). La exposición de tierra verdadera funciona en tres niveles diferentes: i) ella es el factor de producción en la economía medieval; ii) es el elemento de relación con los señores feudales; iii) actúa como elemento «irritante» para el visitante, quien no espera encontrar tierra verdadera expuesta en un museo, y se siente estimulado para profundizar sobre el sentido de esta sección.

La ciudadela. Esta ciudadela, uno de los pocos restos sobre el pasado de la ciudad todavía visibles, merece una sección especial en la exposición. Rodeando una maqueta encontramos paneles con planos y documentos que esbozan su historia. Gracias a los restos encontrados, a las excavaciones, a las tumbas descubiertas y a un inventario que data de 1571, ha sido posible reconstituir el monumento. Por los documentos nos enteramos también del trasfondo político que acompañó su construcción, y hasta encontramos indicaciones so-



bre los orígenes de los trabajadores que intervinieron en ella, sus condiciones de trabajo y su paga.

Los campesinos. Hasta mediados del siglo XIX, el Rüsselsheim preindustrial se caracterizó por una estructura laboral integrada por campesinos y artesanos. En varios paneles se presentan textos explicativos, que acompañan a los elementos bidimensionales, es decir, gráficos y fotografías. Hay también elementos tridimensionales que ilustran la evolución de las herramientas del campesinado y las características de los instrumentos de labranza expuestos (FIG. 41). Estos están agrupados, según su utilización a lo largo del año, alrededor de un pozo de pueblo, barroco y bien conservado: arado, grada y rodillo; aperos para la siembra y la recolección; hoz, guadaña y rastrillo; mayal, trilladora y cortadora de paja.

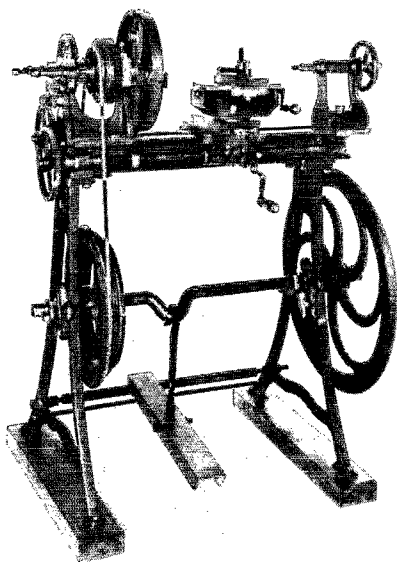
Detrás de estas herramientas, la inmensa mayoría de las cuales data de principios de siglo hay, en la pared, ampliaciones fotográficas de miniaturas medievales. Este «telón de fondo» de los objetos originales les da una intensidad adicional. Además muestra los instrumentos tal y como eran utilizados, lo cual brinda al visitante la oportunidad de compararlos con los aperos medievales. Por último, unos carteles encabezados por proverbios y refranes heredados de nuestros ancestros campesinos, y que hoy son de uso corriente, nos recuerdan los vínculos entre nuestro modo de hablar actual y el pasado, y en qué medida el secular trabajo de la tierra ha dejado rastros en nuestras mentalidades.

La calle. Gracias a una mampara fotográfica variable, ha sido posible presentar de un modo muy plástico la evolución de las calles de Rüsselsheim desde la era

43
Dos cuadros alegóricos, *El Progreso*, pintados en 1887 por Hippolyte Petitjean, pintor francés.

44

Un torno de pedal a principios del maquinismo (1850). Todavía algo rústica, esta máquina-herramienta pide, de parte del obrero, mucho ingenio en el trabajo: elección de la forma de la herramienta, forja, temple, amolado; ajuste de las velocidades de rotación de la pieza y de traslación del carro, de la profundidad de corte de cada pasada, etc.



45

Un invento (la ampliación fotográfica utilizada en los estudios de cine para dar la ilusión de un decorado real) se aplica aquí para presentar la nave de torneado de la fábrica Opel en 1911. Esta nave está equipada con dos tornos, giratorio y semiautomático, construidos en 1908, uno de cuyos modelos se expone ante la ampliación fotográfica. El otro torno data de 1917. Sobre dicha ampliación está montada también una solicitud de los obreros de esta nave, dirigida a la dirección en 1911. Este método de presentación permite evocar al mismo tiempo el progreso técnico y sus consecuencias sociales.

46

Máquina de vapor que, en 1866, suministraba la fuerza motriz a las máquinas-herramientas de las fábricas Opel. En segundo plano, la foto de la nave de torneado.

agrícola hasta la industrial (FIG. 42). Esta mampara, de unos dos metros de alto, está dividida en diez secciones móviles más pequeñas y en ella puede verse una ampliación fotográfica de la calle mayor de Rüsselsheim en 1882.

Si el visitante lo desea, puede observar esta calle bajo el aspecto que adquirió cien años más tarde, pulsando un botón. Los pequeños paneles giran lentamente gracias a un motor eléctrico hasta que aparece otra foto de la misma calle, tomada en 1979. Después de permanecer inmóviles un minuto, los paneles vuelven a su posición inicial, en la cual puede verse la calle, en 1882.

El hecho de contrastar esas dos vistas de una misma calle da al visitante la oportunidad de hacer comparaciones personalmente. El dispositivo móvil le incita además a interesarse por esta parte de la exposición. En general, el método que consiste en presentar contrastes es un buen sistema que prepara a los visitantes la posibilidad de entender un objeto. A menudo, sabrá interpretar el sentido de un objeto una vez lo haya comparado con los objetos anteriores y con los siguientes, permitiéndole entender sus características propias.

En principio, este tipo de « exposición comparada » se asemeja a la labor del investigador científico, quien cristaliza también las peculiaridades de un objeto comparándolo con otros similares, precisando así su posición en relación con una tradición previa y con los ejemplos subsiguientes.

Incluso aun cuando la exposición le permite al visitante cotejar los objetos, cabe dudar de que pueda reconocer sus aspectos singulares si no recibe una información adicional del especialista, para indicarle cuáles son los elementos que deben atraer su atención. El volumen de información adicional suministrada depende, entre otras cosas, de la estructura del objeto. Pero es muy importante que el visitante no se limite a tomar nota de lo que se le dice, sino que además controle tales afirmaciones contemplando ejemplos comparados.

Pinturas alegóricas. Una buena ilustración del enunciado precedente son las dos pinturas adyacentes a la mampara fotográfica, que expresan de manera alegórica la misma idea de cambio. Se trata de dos obras del pintor francés Hippolyte Petitjean, fechadas en 1887. La primera presenta, como una alegoría, la liberación del pueblo de los grilletes del feudalismo, gracias al advenimiento de la República, y el papel que cupo a la ciencia y a la ilustración en el progreso del medio agrícola (FIG. 43).

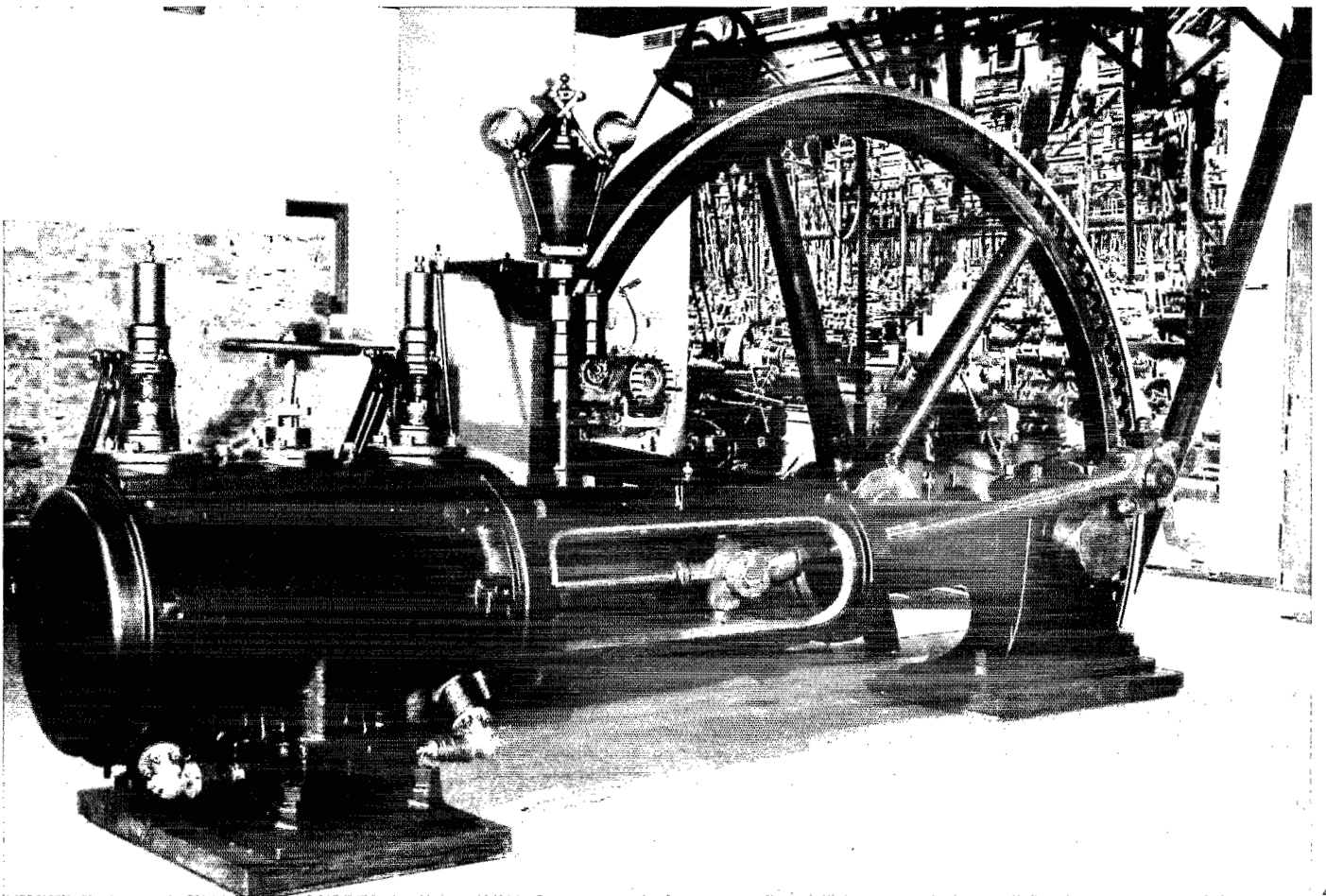
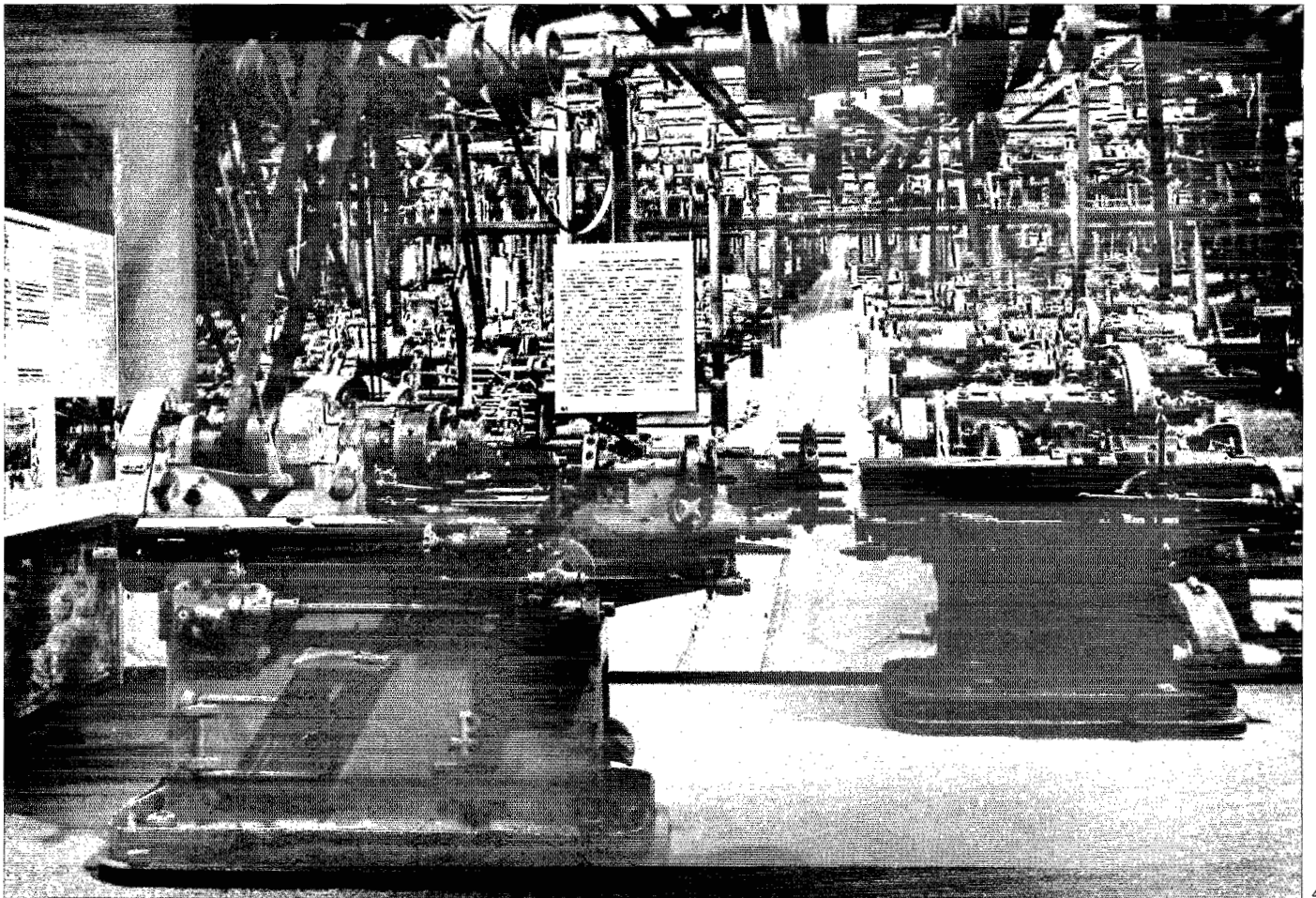
La idea central del segundo cuadro es también el progreso, pero esta vez reducido a su aspecto meramente tecnológico, como lo concibió la burguesía de la era industrial (FIG. 43), descartando la alusión política y social que figuraba en el otro. En éste, con excepción del viaducto que se encuentra al fondo, el centro ha quedado vacío. Para contribuir a descifrar estas alegorías, nos hemos valido de textos explicativos concisos, que hemos situado debajo de esas obras.

Técnicas preindustriales y transición hacia la industrialización

El principio de la comparación es aplicado de una manera sistemática en la presentación de la artesanía y de las técnicas preindustriales, con el objeto de acentuar los contrastes entre éstas y las de la era industrial.

Así, por ejemplo, sabemos que la rueda hidráulica ocupó un lugar sobresaliente entre las fuentes de energía de la era preindustrial, que eran el viento, el agua, y la fuerza muscular del hombre y los animales. La situación que en el museo se ha reservado a una de estas ruedas, proveniente de un molino de agua del Hessen septentrional, permite que los visitantes puedan verla al mismo tiempo que la máquina que fuera la fuente de energía más importante de la era industrial, es decir, la máquina de vapor, expuesta en la planta baja. Esta rueda es enteramente de madera, si se excluyen alguna piezas metálicas. A un lado, un friso pictórico expone las diversas modalidades de utilización de la rueda hidráulica desde 2500 antes de Cristo hasta el siglo XVIII. Como complemento, se encuentra también una maqueta de ese mismo siglo.

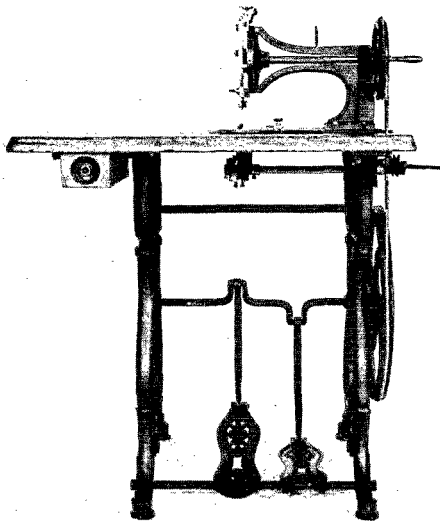
El mismo principio de la comparación ha presidido la exposición sobre el



taller del carretero, aludida al tratar la « ambientación analítica » (véase la página 39).

Uno de los temas más atrayentes de esta sección es el de la historia del herrero, arquetipo del artesano de pueblo. Para ilustrarla, se procedió, a partir de una foto tomada en 1918, a la reconstitución de la herrería Jourdan, que se encontraba en la Löwengasse (calleja del León), en Rüsselsheim. Los múltiples elementos y herramientas, recogidos en distintas herrerías de Odenwald, en las afueras de la ciudad, son presentados en un decorado que dota al conjunto de un gran realismo. Gracias a los textos y fotos, algunos de ellos provenientes del gremio de herreros de Rüsselsheim, resulta posible exponer la evolución de la artesanía rural del hierro, desde la edad media hasta su decadencia en la era industrial, mostrando al visitante que las técnicas y el modo de trabajo apenas han cambiado.

De una manera estéticamente interesante se ha descrito esta decadencia en una pintura de 1887, en la que aparecen una herrería rural y unas inmensas acerías, obra de Menzel que data de 1875. Se presenta así de un modo encubierto, a la « industrialización », como la causante de la muerte de ese oficio.



47
Primera máquina de coser familiar
construida por Opel en 1862.

La era industrial

En esta parte del museo se presenta la historia de la industrialización de un modo ejemplar, mostrando la evolución operada en Rüsselsheim desde 1830 a 1945. Se han seleccionado como temas principales el progreso técnico; la evolución de las condiciones laborales; las condiciones de vida; la historia del movimiento obrero, y, por último, las obras de arte relacionadas con el tema de la industrialización.

Esta selección indica que el museo no reduce la historia de la industrialización únicamente a la tecnología, sino que se interesa también por la historia social. Teniendo presente este concepto, hemos intentado mostrar la industrialización como proceso de cambio que todo lo abarca. Se han dispuesto cronológica y paralelamente estos cinco temas principales. Así, junto a las primeras fábricas y los primeros productos industriales, se presentan los comienzos del movimiento obrero y las primeras obras de arte que ilustran sobre aspectos de la industrialización. Siguiendo el mismo criterio se han reunido, a los fines de la exposición, las máquinas, las condiciones de trabajo, los productos industriales, las condiciones de vida y las obras de arte del apogeo de la industrialización, a principios de siglo.

Por supuesto, no hemos podido destacar los elementos principales de la historia de la industrialización en este periodo con respecto a todas las empresas industriales de Rüsselsheim; por ello, en lo que concierne a las primeras épocas del maquinismo, presentamos colecciones de objetos y documentos provenientes de diversas fábricas; pero, a partir de 1880, la exposición se ha centrado en la historia de la casa Opel, que domina la vida industrial de la ciudad desde entonces.

El progreso técnico. Un rústico torno de pedal de mediados del siglo XIX, del mismo tipo de los utilizados en el primer taller de Adam Opel, se encuentra expuesto para poner de manifiesto la diferencia esencial entre el trabajo de los artesanos, en el cual es la mano del hombre la que guía la herramienta, la desplaza mecánicamente y remplace al obrero en su manejo (FIG. 44).

Dos tornos giratorios de 1908 y 1917 (FIG. 45) indican un progreso técnico ulterior. La energía proviene ahora de la máquina a vapor o de un motor eléctrico, y es transmitida a la máquina por medio de correas y poleas.

Estos tornos llevan en su portaherramienta giratorio varias herramientas, y no una sola como en el caso del torno de pedal simple. Haciendo girar rápidamente el portaherramienta, se pueden hacer muchas operaciones distintas sobre la misma pieza.

Una máquina de vapor, construida en 1886, está expuesta para mostrar la fuente típica de energía utilizada en las fábricas del siglo XIX. (FIG. 46). El texto correspondiente explica los elementos nuevos de la máquina de vapor en

comparación con las fuentes de energía preindustriales que eran la energía hidráulica, el viento y la fuerza muscular del hombre y de los animales. En ese texto se destaca la importancia del hecho de que las máquinas de vapor pudieran emplearse en todas partes, se precisan los orígenes de estas máquinas en Gran Bretaña y se indica cuál fue el primer sitio en el cual empezaron a emplearse en Rüsselsheim y en Hessen. Hay también documentos sobre las máquinas de vapor de los talleres de la Opel, así como información técnica al respecto.

El progreso en general y el técnico en particular quedan entrelazados en los productos de la Opel: la primera máquina de coser de 1862 (FIG. 47), las bicicletas de 1886 a 1937 y los primeros automóviles a partir de 1898 (FIG. 48).

Evolución de las condiciones laborales. Esta sección empieza con la presentación de diversos documentos sobre las condiciones laborales de los artesanos y los obreros. Los métodos de trabajo de los artesanos han quedado explicados ya en la sección consagrada a la era preindustrial.

La fuerza de la muestra reside en las dos fotos de obreros de la fábrica Opel (véase *supra*, página 37) y el gran mural que sirve de telón de fondo a los tornos en exposición. Esta enorme ampliación fotográfica representa la sala de torneado de la fábrica Opel en 1911, la que, con su inmensidad aplastante y su jungla de poleas, nos transmite en un segundo la atmósfera de una gran nave fabril a principios del siglo XX. Sobre el mural descrito, hemos pegado un petitorio que fuera elevado por los torneros a la dirección de la fábrica, y que data de esos años².

La aparición del sistema de la cadena de producción introdujo un nuevo cambio en las condiciones del trabajo industrial. En la Opel fue adoptado en 1924, y así es como en la exposición se puede ver la cadena de producción en una serie de fotografías tomadas en 1927.

Las condiciones de vida. Dos cuartos reconstituidos ilustran el tema de « Las condiciones de vida ». Uno intenta mostrar cómo era el « salón » de la casa de un obrero de fábrica, y, para acentuar la comparación, el otro representa la misma dependencia, pero trasladada a la casa del alcalde de Rüsselsheim, en la misma época.

En la casa del obrero, el mobiliario es de estilo pequeño-burgués, pero, instalada en la exposición al lado de la vivienda obrera, la puerta de un establo indica claramente que las familias de los trabajadores se veían obligadas a seguir cultivando la tierra para poder subsistir. Los motivos religiosos y militares suelen inspirar la decoración de las paredes en el « salón » de los trabajadores. Cabe comparar estos motivos con las ilustraciones referentes al movimiento obrero, si bien éstas no eran muy frecuentes. Aunque su contenido es muy diferente, hay ciertas semejanzas de tamaño, marco y utilización de elementos decorativos, bordados, terciopelos y flores secas o artificiales.

Hay también planos de casas, que permiten hacerse una idea de las primeras viviendas en bloques homogéneos construidas en Rüsselsheim de 1900 a 1910. En un texto se indican su precio, el hecho de que sólo podían comprarlas los obreros especializados, lo que les costaba su mantenimiento y el número de años que necesitaban para reembolsar los préstamos. Estas casas dieron una nueva perspectiva a las calles de la ciudad. En el museo, se comparan unas y otras con las de la era preindustrial. Con ello, nuestra exposición pone de manifiesto los cambios impresionantes que trajo consigo la industrialización en el aspecto exterior de la ciudad.

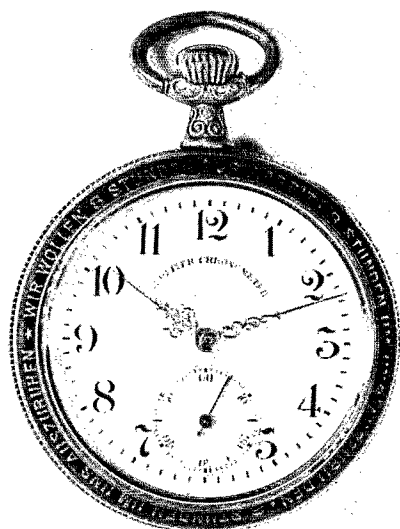
En diversas secciones se abordan temas relacionados con la vida privada de los trabajadores y su condición laboral: remuneración, jornada laboral, camino del trabajo, medios de transporte de quienes vivían en los suburbios y evolución de la estructura demográfica y de la estructura laboral provocada por la industrialización.

48

Un « torpedo » Opel de 1911. La firma empezó a construir automóviles en 1898.



2. Extracto del petitorio presentado por los torneros: «Una jornada de trabajo excesiva y muy larga ha incitado a los torneros a pronunciarse sobre el trabajo continuo en horas extraordinarias, implantado desde hace bastante tiempo [...] Cuando el funcionamiento y la velocidad de una máquina son los que determinan la capacidad de producción, consideramos que unas horas extraordinarias excesivas constituyen una explotación implacable del obrero y de su capacidad laboral [...] La paga adicional que recibimos por esas horas extraordinarias no compensa la pérdida de nuestro tiempo libre [...] El tipo actual de trabajo en la industria moderna exige a los trabajadores un enorme despliegue de fuerza física y de equilibrio nervioso [...] Los torneros desean ardientemente que se vuelva al sistema de las horas reglamentarias[...] Desde hace tiempo echan de menos la libertad de las horas vespertinas [...] La conservación de la salud es una primera reivindicación, habida cuenta del hacinamiento de los obreros en las naves de la fábrica... »



50 a, b

Esfera y caja de un reloj de bolsillo (1890) que tiene como tema de decoración la lucha sindical por los «tres ochos» (ocho horas de trabajo, ocho de descanso y ocho de sueño), lucha que en Europa y en los Estados Unidos duró más de treinta años, provocando centenares de huelgas y represiones sangrientas.

a

b



49 Tapiz, bordado y enmarcado, a la gloria del movimiento obrero que pide la derogación de las leyes antisocialistas (1891).

Historia del movimiento obrero. Nuestra representación de la historia del movimiento obrero en Rüsselsheim empieza en 1863, con la fundación de la Asociación de Trabajadores. Viene a continuación una serie de documentos sobre la supresión del movimiento obrero, así como sobre sus reivindicaciones. Por ejemplo, una decoración mural de 1890 que propugna la anulación de una ley antisocialista que combatiría el sindicalismo (FIG. 49), un reloj de bolsillo que celebra la lucha por la jornada laboral de ocho horas, hacia 1890 (FIG. 50); un fajo de veintitrés cartas de quejas del comité de obreros de la Opel, de 1909 a 1912. Algunas de estas quejas pueden escucharse en cinta magnetofónica. Hay, además, el texto escrito por un clérigo sobre « la proliferación de las ideas socialistas y de la organización sindical ». En un informe de la delegación local de la Asociación de Metalúrgicos de Maguncia, de 1908, se lamenta la menguada sensibilidad política de los trabajadores de la Opel : « la mayoría de ellos se guían por sentimientos patriarcales. »

La segunda sección abarca el periodo de 1918 a 1933. En ella se hace hincapié en la revolución de noviembre (1918) y las importantes reivindicaciones del movimiento obrero: la jornada de ocho horas y la creación de comités de obreros que tomaran decisiones en la fábrica. Al mismo tiempo empezaba la división del movimiento obrero en dos ramas: el SPD (Partido Socialista Alemán) y el KPD (Partido Comunista Alemán). Esta división política ha sido presentada visualmente en el museo de una manera muy plástica, utilizando viejos ejemplares de los dos periódicos de la Opel: *Am laufenden Band* (SPD) y *Opel-Arbeiter* (KPD).

En la sección dedicada al periodo nazi, los documentos describen la eliminación del movimiento obrero, así como las protestas antifascistas de los trabajadores de la Opel. Pueden verse panfletos antifascistas y datos sobre la persecución del SPD y del KPD, así como otros referentes a la prohibición de los sindicatos, la persecución de los judíos, la supresión de las facultades de adopción de decisiones de los trabajadores y la ejecución de un obrero antifascista de la Opel.

Obras de arte. Algunas de las obras de arte que figuran en la sección correspondiente al periodo 1830-1945 versan directamente sobre la industrialización, y otras guardan una relación indirecta con ella (FIG. 51). La famosa serie de Käthe Kollwitz, *La huelga de los tejedores* de 1897, figura en la parte dedicada al movimiento obrero. Un cuadro de la escuela de Barbizon y otro de Daumier ilustran el interés de los artistas naturalistas por la representación de las condiciones de vida de las clases sociales inferiores (campesinos, artesanos y proletarios).

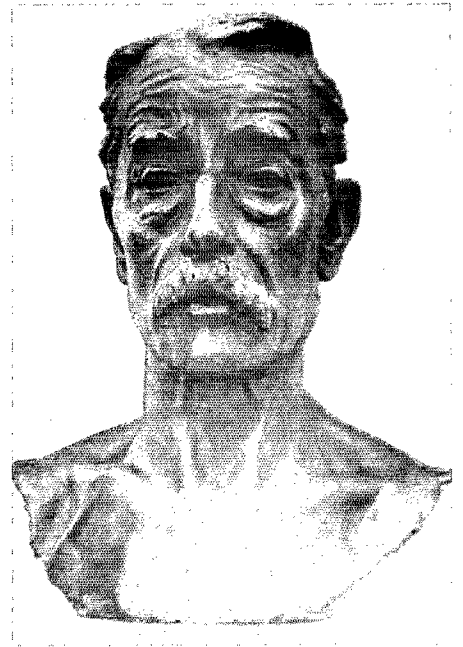
Diversos gráficos, pinturas y esculturas posteriores a 1920 documentan la miseria social de los trabajadores después de la primera guerra mundial, y sus penalidades debidas a la dureza de su trabajo, así como el orgullo, la alegría y seguridad en sí mismos que les inspiraba. Al mismo tiempo, los objetos presentados indican las diferentes tendencias de estilo predominantes entre 1918 y 1933: expresionismo, *Neue Sachlichkeit*, verismo y funcionalismo.

En la medida de lo posible, se han colgado las obras pictóricas de un modo tal que se vea cómo éstas se complementan con los documentos históricos. Cabe citar como ejemplo el cuadro de Albert Birkle, *Die Elenden* (« Los desesperados ») de 1923 (FIG. 52), el cual describe episodios relativos a la Revolución de Noviembre, inmediatamente después de la primera guerra mundial. Birkle ha retratado a los desesperados: un rebelde, un inválido y unas calles lúgubres. Este cuadro está colgado junto a la sección relativa a los aspectos políticos y sociales de la Revolución de Noviembre.

Ahora bien, este cuadro no se inspiró únicamente en acontecimientos reales del momento, sino también en motivos cristianos. A juicio del pintor, las protestas posteriores a 1918 eran al mismo tiempo un intento de la humanidad de alcanzar su redención existencial. Birkle precisó claramente esta idea en su cuadro al imitar la resurrección del *Retablo de Issenheim*, de Grünewald. En el museo, hemos colgado una pequeña foto de este retablo junto al cuadro de Birkle, para explicar a los visitantes esta circunstancia. En este tipo de conjunto de obras de arte en un museo se precisan cabalmente la tradición iconográfica y sus móviles reales.

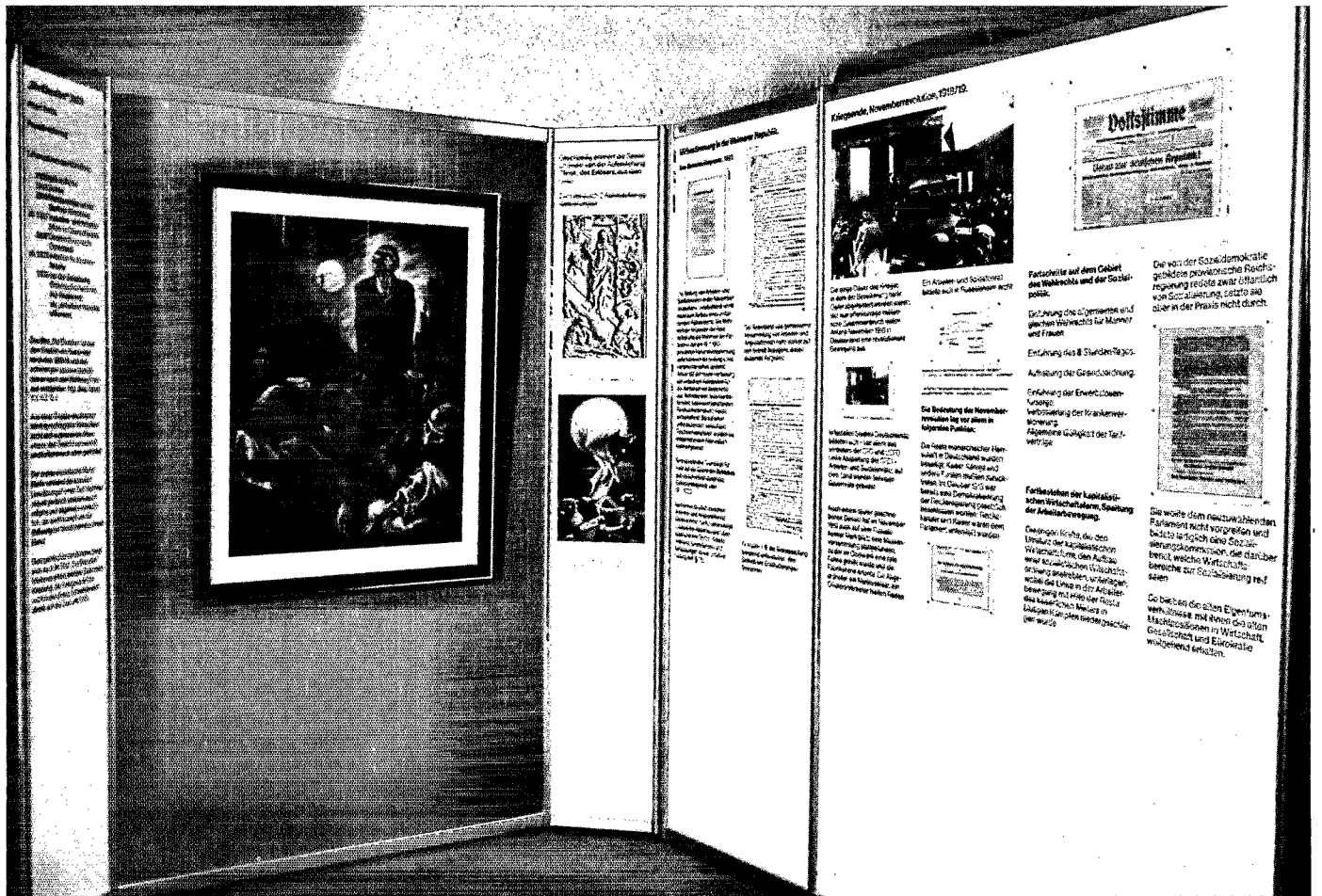
Nuestro público

Los habitantes de Rüsselsheim visitan el museo por propia iniciativa, con fines de deleite personal o por la satisfacción de contemplar su historia, en los fines de semana y en familia o con uno de los múltiples clubs de la ciudad. La mayoría de ellos han trabajado en algún momento de su vida para la Opel. Por



51 Obrero siderúrgico, busto del escultor Fritz Koelle, casi olvidado hoy (1928).

52 *Los desesperados*, cuadro de Albert Birkle (1928), evoca la miseria que siguió a la gran guerra y a la revolución de noviembre, en Alemania (1918-1919), con documentos en su apoyo (foto del *Retablo de Issenheim*, pintado por Grünewald en el siglo xvi).



consiguiente, uno de los problemas que se les plantean a otros museos —a saber, el de encontrar el modo de interesar a los trabajadores por sus programas— está prácticamente resuelto gracias a la peculiar estructura económica y social de Rüsselsheim.

Es más difícil, en cambio, llegar a los numerosos trabajadores inmigrados que ha atraído nuestra ciudad industrial. Para ellos, estamos preparando una guía del museo, que consiste en un aparato lector de cintas grabadas con indicaciones que los orientan durante la visita.

El criterio que siguen nuestro museo y otros muchos ha demostrado que un museo organizado temáticamente y presentado de manera didáctica puede actuar como complemento de las clases escolares. Una visita al museo puede constituir una parte ordinaria de los estudios. Esto hace de los alumnos un público regular.

De mayo de 1976 a agosto de 1980, ha habido 235 visitas organizadas de grupos de escolares. Las charlas ante los escolares no se llevan a cabo con arreglo a la clásica disposición del maestro frente a sus alumnos. En vez de esto, las concebimos como un «debate» entre uno de los funcionarios del museo y los niños o adolescentes, en el cual estos últimos pueden intervenir en un plano de igualdad y orientarlo y participar directamente en él. Antes de la visita, pedimos al maestro o profesor que nos diga cuáles son los temas que puedan ofrecer más interés como complemento de sus lecciones. A partir de esta información, un especialista del propio museo organiza una visita *ad hoc*, recurriendo a sus conocimientos y a su imaginación y teniendo presentes esos temas de interés concretos. No hemos preparado todavía cuestionarios, ya que existe el peligro de que el museo llegue a estar demasiado reglamentado y controlado, como la propia escuela.

Los empleados y trabajadores que participan en los programas de educación permanente, elaborados por el sindicato Deutschen Gewerkschaftsbundes, de Hessen, son también visitantes regulares del museo, para los cuales hemos organizado seminarios, de un día de duración, sobre la historia de la industrialización y el movimiento obrero. Estos seminarios se celebraron principalmente en el propio museo.

Con ello, el museo tiene la oportunidad de dirigirse a los asalariados por conducto de una de sus propias organizaciones. La visita del museo como parte integrante de las actividades de una organización bien conocida del visitante ha contribuido sensiblemente a eliminar los temores que suscita el museo y a establecer una relación de confianza entre los trabajadores y nuestra casa.

Desgraciadamente, no resulta posible aprovechar plenamente las posibilidades de colaboración del museo con los habitantes, los escolares o los obreros, debido a la escasez de personal³.

Proyectos

Nuestros planes para el futuro consisten en lo siguiente:

Utilizar el museo para celebrar exposiciones preparadas por diversos grupos en representación de todos los sectores de la población.

Organizar salidas que permitan utilizar la propia ciudad como modo de vivir la historia. Hicimos esto una vez con una visita de Rüsselsheim en autocar, recorriendo todos los lugares y edificios que fueron escenario de acciones durante el criminal régimen nazi (por ejemplo, el saqueo de la sinagoga en 1938 o las tumbas en el cementerio de los prisioneros de la segunda guerra mundial). La finalidad era la de que los participantes percibieran y «sintieran» que el régimen de terror nazi no se produjo en los libros y en las películas sino en la vida cotidiana, incluso en Rüsselsheim.

3. El personal está compuesto de nueve personas, entre las que se cuentan dos investigadores. Para la instalación de las dos grandes secciones que se exhiben actualmente, se contrató, con carácter temporario, a otros cuatro investigadores y a un dibujante-decorador. Las visitas guiadas corren a cargo del personal del museo, así como de tres estudiantes que trabajan en régimen de dedicación parcial.

Tribuna libre

Si digo a alguien que trabajo en un museo para niños, recibo a menudo como respuesta comentarios por el estilo de «¿debe tener allí muchos juguetes y juegos para niños, no?»

El Tropenmuseum, del que forma parte el museo para niños, ha organizado en el Año del Niño, entre otras, las siguientes exposiciones: «Dibujos del mundo de los niños» y «Fotos de los niños del mundo».

Las puertas de entrada del museo para niños han sido diseñadas por el arquitecto de manera que no puedan introducirse piezas de colección de gran tamaño.

Me parece que estos tres ejemplos son reveladores de la incomprensión de profanos y profesionales cuando se trata de «museos para niños y de los niños en los museos». A mi juicio, esta manera de pensar se basa en múltiples malentendidos. Algunas personas establecen una separación absoluta entre el mundo infantil y el de los adultos. Los adultos no sienten interés por las vivencias del mundo de los niños, pero se interesan por sus manifestaciones tangibles. Esto conduce a aplicar la teoría general de los museos sin la debida consideración hacia el trabajo que se efectúa en los museos para niños.

He escrito este artículo basándome en la práctica del trabajo que realicé en el museo para niños Tropenmuseum Junior de Amsterdam. Creo que esta experiencia puede contribuir a la teoría y práctica del trabajo de los museos y no solamente de los museos para niños. Por ello, examinaré aquí algunos de los principales problemas que atañen al tema «los museos para niños y los niños en los museos».

Bosquejo histórico

La gente solía pensar que los museos eran inmutables. El personal de los museos los veía casi exclusivamente como lugares donde se debía reunir, conservar y exponer el patrimonio cultural, reservado a visitantes pertenecientes en su mayor parte a una misma categoría social. Amplios sectores de la población no los visitan jamás, generalmente porque se juzgaba inútil tomar en cuenta sus distintas necesidades y opiniones, lo cual llevó a subestimar el potencial de los museos. Esta situación se prolongó durante mucho tiempo, pero en los años cincuenta y sesenta la sociedad comenzó gradualmente a pedir a los museos mucho más.

Así, en los Países Bajos, el gobierno, principal fuente de subvenciones, comenzó también a comprender que los museos podrían contribuir a su modo a la educación y al recreo. Esto llevó al gobierno a aplicar en 1965 una recomendación formulada trece años antes por un comité creado para promover la concurrencia a los museos, a fin de que se dieran subvenciones para fomentar las actividades educativas en los museos no nacionales. Esta medida era indispensable si se quería evitar que los museos perdieran una de sus más importantes categorías de visitantes, la de los escolares.

Los museos debían tratar de encontrar respuestas en un sistema educacional que experimentaba grandes cambios, y que se formulaba interrogantes que ya no se limitaban únicamente a la transferencia de la cultura en tanto que tal, sino que consideraba esa transferencia como parte integrante de un proceso de emancipación. Sin embargo, sigue siendo difícil describir con mayor o menor acierto la evolución de los museos. Ello se debe no sólo a que en el marco de este bosquejo no puedo sino limitarme a indicar esas tendencias, sino también a que, a mi manera de ver, los museos no han hecho gran cosa para conservar las huellas de su propia evolución en el transcurso de la historia.

Los puntos de vista de Henk Jan Gortzak (Tropenmuseum Junior, Amsterdam) sobre:

El museo, los niños y el tercer mundo

Más aún, lo antedicho podría sugerir cierto inmovilismo. Parecería que en el mundo de los museos no ha habido quien expresara el deseo de que los museos se mantuvieran al menos a tono con el progreso social. No es de extrañar que desde muy temprano el Tropenmuseum se interrogara sobre su función en la sociedad.

El museo forma parte del Real Instituto de los Trópicos, cuyos orígenes se remontan a la época colonial. Se trata de una época caduca, pero que plantea el problema de cómo asumir ese pasado.

Decir trópico es, sobre todo, decir tercer mundo. Nuevas ideas nacen en cuanto a la ayuda que éste necesita para alcanzar su desarrollo. ¿Encuentran éstas alguna expresión en el Tropenmuseum?

El Tropenmuseum ha llegado a amplios sectores de la población. ¿Ha colmado sus expectativas?

Nacimiento de un museo para niños

Estos son interrogantes que el personal del Tropenmuseum ha tratado de contestar. La fundación del museo para niños, TM Junior, en el Tropenmuseum, aportó una de las respuestas a esas preguntas. Se trata de una iniciativa que tiene tantos inconvenientes como ventajas. Empecemos por hablar de los inconvenientes. La cuestión presenta varias facetas.

El objetivo del Tropenmuseum eran los niños, pero era un objetivo que entrañaba ciertas dificultades. Resultaba difícil traducirlo en un concepto de museo que los niños pudieran comprender. Pretender despertar el interés de los niños en el propio lugar de las exposiciones molestaba a los demás visitantes. No se buscó la solución al problema en un cambio funcional interno del museo (o sea en teoría, la forma de la exposición y la guía del público), sino que se encontró una solución externa, la de crear un anexo.

Al museo para los niños se le asignó la tarea de «elaborar programas educativos» y se le dotó de un personal reducido. Es verdad que el proyecto establecía una estrecha relación entre el museo para niños y la institución «madre», que aportaría sus colaboradores científicos y colecciones. Pero, en mi opinión, cuando se tomó la decisión de crear un museo para niños, debió haberse atribuido, en principio, todas las funciones y tareas de un museo.

Crear un museo para niños daba la impresión de que los adultos pensaban que los niños se interesan sólo por el «mundo de los niños». Quisiera recalcar que el actual personal del museo para niños no suscribe este punto de vista.

No quiero con esto decir que no sea necesario brindar a los niños algunas formas de protección o proporcionarles un espacio propio. Pero el equilibrio entre los efectos positivos y negativos en los niños es muy delicado.

¿Qué ventajas ofrecía este nuevo museo? Está bien que un museo admita que no ha sido capaz de responder a todos los problemas y necesidades planteadas por la categoría de público que constituye su objetivo (en este caso, los niños). La fundación de un museo para niños indica también que se toma a los niños en serio. Tan seriamente que merecían su propio museo. Por todo lo antedicho y por la falta de precedentes en el mundo occidental, se buscó despertar en los niños una «toma de conciencia» de los problemas del tercer mundo. El personal pudo así experimentar libremente los mejores medios para lograr este objetivo con los niños y para ellos en el marco de un museo para niños.

De la idea a la práctica

Las afirmaciones que anteceden no significan en absoluto que no existieran desde un comienzo ciertas ideas sobre cómo tenía que ser el museo Tropenmuseum Junior, a qué sectores del público debería sensibilizar y cuáles serían los objetivos que se perseguían. Durante la fase preparatoria (fines de 1972) y hasta su inauguración, funcionó un grupo de estudios compuesto por miembros del personal científico del museo, del departamento de educación de éste, y por psicólogos y representantes de los círculos socioculturales. Después de laboriosas discusiones —después de todo, el que no sabe, sabe más que los

53
TROPENMUSEUM JUNIOR DE AMSTERDAM: uno de los niños que olvidaron «hacer como si...»



otros—, el grupo llegó a un acuerdo sobre los principios: «En un museo para niños en el Tropenmuseum, orientado hacia la educación, se debe conceder una especial importancia a la relación entre las sociedades del tercer mundo y las de occidente (a través de los Países Bajos). Comprender la situación social en que se encuentra el tercer mundo y sobre todo la influencia de nuestras sociedades occidentales en los cambios que han conducido a esa situación puede estimular en el público un proceso de toma de conciencia de ese problema. La trayectoria del proceso educativo puede considerarse como una espiral, sin principio ni fin, y en la cual se pone continuamente en confrontación el tercer mundo con nuestra propia situación social.»

Sin embargo, surgieron diversos tipos de conflictos tanto en la fase preparatoria como en el periodo inicial.

Se opuso la teoría de la «toma de conciencia» a la de «ocupar a los niños en agradables actividades creativas sobre temas del tercer mundo». Hubo diferencias entre un trabajo reducido a la esfera cultural y un enfoque global en el que se integrasen, en lo posible, los aspectos culturales, socioeconómicos, etc.

Pese a esas diferencias, se progresó en el trabajo, y de manera consciente. Se tomaron con seriedad las reacciones de los niños; la experiencia personal dimanaba de la práctica cotidiana, de clases de trabajo comparables con las que

54

Programa «Marruecos». En el mercado: el café moro y los clientes.



podían efectuar fuera. Se sentaron así las bases de un nuevo concepto. Durante este periodo se fue haciendo cada vez más evidente que el maestro más importante era la propia práctica.

El juego como modo de reflexión y de acción

Ni nosotros ni los niños aprendimos simplemente la teoría. En un grado mucho mayor, aprendimos a observar de manera crítica nuestras propias condiciones de vida y las de los demás, y a reflexionar sobre ellas. Esto significa, que más que dar respuestas a las preguntas de los visitantes, ayudamos a explorar los problemas y a formar los propios puntos de vista.

El aprendizaje es pensamiento y acción. El juego, creación dramática, resulta un método excelente para condensar estos dos elementos, ya que cada acción provoca una reacción y ello obliga a nuevas reflexiones.

Puesto que trabajamos en la educación, importante factor del proceso de sociabilización de los niños, tenemos que considerar en lo posible como un todo las actividades escolares y las del museo. También aprendimos otros factores del proceso de sociabilización de los niños, por ejemplo, cómo juegan en la calle y en los campos de deporte. En algunas ocasiones ponemos deliberadamente en relación estos factores. Si correr, saltar y gritar está prohibido en los centros culturales, ello es esencial para el proceso de aprendizaje de los niños, y puede resultar muy eficaz permitirlo en los museos. Otras veces rompemos premeditadamente el ritmo de su aprendizaje, hacemos una pausa y reflexionamos. Tratamos de evitar la facilidad (por ejemplo, hasta ahora hemos prescindido intencionalmente del uso de las técnicas audiovisuales).



55
Programa «Indios de América Latina»: comida en común de los incas.

«Hacer como si...»

Si es importante tener una colección, más importante aún es integrar la estructura del museo para niños a los objetivos buscados. La elección del material, su disposición y el grado en que puede utilizarse cada cosa, son todos factores que contribuyen al proceso de aprendizaje. Un pequeño ejemplo lo muestra: en nuestro programa sobre los indios de América Latina, nunca hemos oído a los niños decir que las vestimentas incaicas no fuesen «verdaderas» (parecen auténticas, pero en realidad provienen del «mercado de las pulgas» de Amsterdam) pues en el juego hay que hacer «como si» las cosas sucediesen. Sin embargo, insistieron varias veces en que la mina que habíamos construido era «de verdad». Esto, porque en medio de la actividad física que desplegaron, olvidaban que estaban jugando y sus experiencias eran comparables a las de un «verdadero» trabajo en las minas (FIG. 53).

Hemos dicho que queremos ofrecer a los niños los medios de investigar por sí mismos los problemas. Nos esforzamos, además, en trabajar con ejemplos y situar este trabajo, tanto como sea posible, en el propio espíritu de los niños. Esto no es una novedad. La mayor parte de los métodos didácticos y las técnicas modernas de publicidad hacen lo mismo. Por esto, nuestro problema principal es ordenar nuestros programas de modo tal que estemos seguros de que «nuestro punto de partida sean las preguntas que se hacen los niños», de que les estamos brindando la oportunidad de hallar sus propias respuestas y de que «no utilizamos nuestra situación para imponerles ideas estereotipadas». De lo contrario, nuestras actividades no serían más que un barniz progresista dado a la educación tradicional.

Pero aprendimos también que había que encontrar un equilibrio entre las funciones y tareas del museo de los niños y las capacidades e intereses de cada miembro del personal. Con ello quiero decir que teníamos que empezar a trabajar en función de proyectos, lo que supone en el equipo un acuerdo previo sobre la concepción general del programa. A partir de este consenso, la ejecución puede ser llevada a cabo individualmente o en grupo, y ser sometida después a la apreciación del conjunto del equipo. De igual modo, cuando por falta de conocimientos se coopera con otras personas de dentro o fuera del museo, debe aplicarse este mismo esquema básico de organización.

¿En qué consiste nuestro actual programa?

Hemos realizado varios programas vinculados de diferentes maneras a las experiencias del mundo infantil, como «Hábitat», «Marruecos» (FIG. 54), y «Suriname». Ahora efectuamos un programa sobre «Los indios en América Latina», cuyo desarrollo nos servirá para dar una versión más precisa de la filosofía de nuestro sistema, partiendo desde la elección del tema hasta el balance final.

El tema. Había demandas provenientes del sector de la educación: «Hagan algo sobre América Latina. Está apareciendo con tanta frecuencia en las noticias, desde el campeonato mundial de fútbol a la conferencia episcopal.» Así, los argumentos decisivos en la elección del tema fueron principalmente su actualidad, pero también el hecho de que los indios ocupan un lugar importante en el mundo de los niños (los que en general tienen muchas ideas falsas concebidas sobre ellos) y que el museo podía organizar este programa.

Los objetivos. El objetivo del programa era permitir a los interesados—alumnos de quinto y sexto grado de la escuela primaria—informarse y crearse una opinión sobre la situación en América Latina. Intentamos además desmistificar el concepto de «indio».

Los lineamientos generales. El personal eligió, entre una infinidad de aspectos, aquéllos que consideró de importancia. Informamos a los interesados—alumnos, padres y maestros—sobre estas opciones, a fin de que las conocieran desde el principio.

Enfocamos el problema desde el punto de vista del derecho al trabajo, derecho a la tierra, derecho a determinar la propia vida y a tener las posibilidades de hacerlo.

La preparación. Lo que nos interesa es la situación actual de América Latina, y para comprenderla se requiere conocer su historia. Comenzamos por comparar lo que los niños saben sobre los indios, con la realidad. A continuación, nos circunscribimos a los incas, empezando por dar informaciones sobre su estructura social, la tradiciones culturales, y en resumen, todo aquello que estuviese relacionado con la vida cotidiana de los incas.

Se mostró después a los niños cómo se manifestó la intrusión de los españoles en la vida de los incas y las consecuencias que tuvo. Luego de recorrer rápidamente la historia, nos concentramos en el presente, estudiando la situación de los mineros como ilustrativa de la situación de una gran parte de la población en América Latina; también prestamos atención a aquellos que quieren cambiar esta situación.

A causa de nuestros recursos humanos y presupuestarios, decidimos que la preparación del proyecto se haría en la escuela, bajo la dirección de su personal. Esta preparación se hace de diversas maneras: hacemos trabajar a los alumnos con un manual, elaborado por el equipo del museo, que contiene muchos elementos de información y de comparación y sugerencias para la organización de actividades libres y juegos. El personal de la escuela dispone además de otros materiales de referencia: para los ejercicios de lectura, nos servimos de tres narraciones escritas especialmente para este proyecto; tres series de diapositivas ilustran aspectos del pasado y del presente; una grabación musical, un juego y numerosas sugerencias de lecciones ayudan a realizar el proyecto.

El juego. Después de la preparación en la escuela, los niños vienen al museo, donde se organiza un juego que simula el pasado (los incas), el presente (los mineros) y el futuro (¿qué pasará con los trabajadores de la mina?). Hay una pequeña colección de objetos auténticos, que cumple una función de apoyo. El juego de simulación se basa en datos concretos. En primer lugar se presenta la historia a representar, y cada niño recibe un rol. Los niños son divididos en tres grupos, para integrar tres familias, y todos reciben nombres realmente indios. Tratamos de que los niños se identifiquen con sus papeles y situaciones, mediante actividades lo más concretas posibles, como por ejemplo el hilado, el tejido y la cosecha de maíz entre los incas, y el lavado y la preparación de las gachas en el caso de los mineros, así como la construcción de cabañas o la disposición del altar doméstico. Las actividades están concebidas de modo que los niños lleguen a imaginar cómo ocurren las cosas en la realidad (FIG. 55).



56

Programa «Indios de América Latina». Una de las últimas escenas: el presidente arenga a la población. A la derecha, el cerro construido por las exigencias del juego dramático. En primer plano, cerrada por una verja, la entrada a la mina.

Para estimular el fenómeno de «acción y reacción», el maestro de la clase representa el papel del antagonista en cada grupo, actuando como español en uno, como propietario de la mina en otro y como señor latifundista en el tercero. Al final del juego el maestro encarna el papel del presidente del país, resumiendo así todos los roles (Fig. 56). Elegimos deliberadamente a los maestros para representar estos papeles, porque son los que conocen mejor cómo trabajar con sus propios alumnos y, de este modo, después podrán ayudarlos mejor en el proceso de asimilación de los hechos esenciales.

La visita de los niños dura en total tres horas por clase, y el personal del museo actúa como guía de los distintos grupos.

Reflexiones finales. El juego en el museo es, en cierto modo, una asimilación de lo que ya se ha hecho previamente en la escuela, pero, más que esto, es un proceso por el cual se adquieren experiencias de importancia fundamental para comprender la situación. Estas experiencias proporcionan un estímulo directo para una mejor asimilación, una vez de regreso a la escuela.

En una tercera etapa se puede abordar el tema de los derechos humanos y de los derechos del niño, pero ya no sobre una base teórico-abstracta, sino a partir de experiencias personales en el juego; éstas se prestan muy bien a comparaciones con otras experiencias anteriores, y de este modo se vinculan con la propia situación personal.

En lo que antecede se han descrito de una manera general nuestros métodos de trabajo en la educación primaria¹; para terminar, considero útil hacer un balance de cinco años de experiencia.

Balance

Los niños que visitan este museo disfrutan con esta forma de aprendizaje, aún cuando se trate de temas difíciles. Pero debemos cuidar que este «placer» no les haga perder de vista el problema. Trabajar sobre programas nos ha hecho avanzar en la solución de los problemas planteados por la fragmentación de los materiales didácticos, tanto en lo que se refiere a nuestra labor con los niños como en lo relativo a la organización de nuestro trabajo.

Desarrollamos y evaluamos nuestros proyectos en colaboración con los maestros. Tomamos seriamente en consideración sus críticas y comentarios, lo cual produce buenos resultados. Las escuelas que nos visitan son una muestra representativa de la educación neerlandesa, desde la tradicional a la más moderna; trabajando con ellas cumplimos, aunque sea de manera marginal, una tarea educativa innovadora.

En lo que concierne al campo de la museología, nuestra tarea innovadora es menos conocida. Si bien en el mundo existen unos cuantos museos para niños que trabajan en un sentido similar, seguimos, sin embargo, siendo el único museo de ese tipo en los Países Bajos. Nuestro método basado en los contenidos de los asuntos tratados no suscita en los medios museológicos el deseo de imitarnos. Por último, nuestra categoría profesional no ha sido equiparada con la de los demás museos. Esto hace que aún no tengamos ni siquiera un conservador de museo.

Quede claramente sentado que tomamos muy en serio, tanto a los niños en nuestro museo, como a nuestro museo para los niños. Esto significa que intentamos combatir sistemáticamente las falsas concepciones de los adultos respecto a los intereses infantiles. Significa también que debemos vigilar constantemente el funcionamiento de nuestro museo y nuestra propia función en él. Nuestro agradecimiento al Tropenmuseum, por habernos dado el espacio para esta experiencia, es grande. No obstante, el hecho de que hayamos superado con éxito nuestras pruebas no nos dispensa para escatimar los esfuerzos en el futuro, sobre todo, en lo que atañe a una constante lucha por más medios y más personal. Lo cual tiene por finalidad permitir al visitante, es decir, a los niños, encontrar las respuestas a sus preguntas en las mejores circunstancias posibles.

1. Hemos concebido igualmente programas para los jóvenes que visitan individualmente el museo.

Crónica

Una experiencia: cuatro años de resultados

El Premio Europeo al Museo del Año

Kenneth Hudson

El Premio Europeo al Museo del Año tiene su origen en una iniciativa nacional inglesa.

Desde 1972 existe en el Reino Unido el Premio al Museo del Año, instituido por el National Heritage (Patrimonio Nacional), organismo sin fines de lucro que se ha propuesto defender los intereses de los usuarios de los museos y fomentar una mayor colaboración entre esas instituciones y el público que las visita.

La adjudicación de este premio no tiene complicaciones administrativas y, hasta ahora, el procedimiento seguido no ha planteado ningún problema.

Cada año, los museos inaugurados en los doce meses anteriores y los que han realizado, durante el mismo periodo, obras importantes de renovación, presentan su candidatura al National Heritage, en Londres.

El número de aspirantes no ha sido nunca inferior a treinta. Los expedientes de las candidaturas, con frecuencia voluminosos, contienen fotografías, folletos, recortes de prensa y otros impresos. De su estudio y discusión se encarga un comité restringido, en el que hay un solo representante en actividad de las profesiones relacionadas con los museos, y cuya presidencia ocupa Sir Hugh Casson, arquitecto eminente y presidente de la Royal Academy. Las instituciones que aspiran al título de Museo del Año reciben la visita de uno o varios miembros de ese comité. Dicho comité actúa luego como un jurado y se pronuncia sobre la base de los informes escritos o verbales de sus integrantes. La institución ganadora del premio recibe una suma importante y se le confía durante un año un trofeo, obra del escultor Henry Moore (Fig. 57). A algunos de los candidatos —por lo general, a los seis mejores— se les hace entrega de un premio de consolación consistente en una placa de cerámica que suelen exponer en lugares destacados de sus salones de entrada.

El jurado otorga asimismo un premio al mejor de los museos pequeños y otro a la ex-

posición más lograda. El anuncio de los premios tiene lugar en el mes de junio, en un almuerzo que congrega a personalidades del mundo de los museos, la educación, el arte y la política. En ocho años, este almuerzo se ha convertido en uno de los mayores acontecimientos culturales del año.

Los gastos administrativos, las asignaciones y el banquete se financian gracias a la generosidad de diversos mecenas. El Estado no concede ninguna subvención (tampoco se le ha pedido que lo hiciera) por lo cual los miembros del comité-jurado están a salvo de presiones políticas y pueden actuar con plena objetividad e independencia. Hay que destacar que los fundadores y animadores del National Heritage nunca han considerado el premio como un fin en sí mismo, sino como un medio que, contando con el atractivo que ejerce toda competición, procura cierta publicidad a nuevas realizaciones museológicas. En el proceso de selección del galardonado se juzga la calidad del museo fundamentalmente a través de la inteligencia con que ha utilizado los recursos disponibles, la eficacia de la gestión financiera, el espíritu de iniciativa y su firme sentido de las responsabilidades sociales. La alta calidad técnica y profesional no es en sí misma un factor determinante para la obtención del premio, que tanto puede recaer en un museo pequeño como en uno grande.

Del Reino Unido a Europa

El Premio Europeo al Museo del Año es fruto de la iniciativa británica. En 1976, el National Heritage, animado por los resultados de cuatro años de experiencia, dio algunos pasos con miras a averiguar si la Fundación Cultural Europea estaría dispuesta a apoyar una transposición de esa experiencia a Europa occidental. La fundación, entusiasmada con la idea, subvencionó los estudios y la creación de un primer organismo. Se estableció un comité internacional, similar al que tan buenos resultados



58
Su Majestad la Reina de Bélgica entrega el Premio Europeo 1979 a Jean-Maurice Rouquette, conservador del Museo Camargués, Arles (Francia). (Véase el artículo de J. C. Duclós, *Museum*, vol. XXXII, n.º 1/2, 1980, p. 26-35).



57

El trofeo del Premio Europeo al Museo del Año. Escultura de Henry Moore.

había dado en el Reino Unido, se encomendó su presidencia al Dr. Richard Hoggart, quien está particularmente calificado para esa tarea¹. De hecho, el Dr. Hoggart acababa de dejar la Unesco, donde, en su calidad de subdirector general para las ciencias sociales, las humanidades y la cultura, había tenido ocasión de conocer, día a día por espacio de varios años, las dificultades con que tropieza la comunidad cultural internacional y las posibilidades de acción con las que cuenta. En 1977, la generosidad de una gran empresa europea permitió pasar a la fase de las realizaciones.

La primera entrega del premio tuvo lugar en Estrasburgo, a principios del año 1978, en el espléndido marco del hotel de Rohan, en presencia del Sr. Roy Jenkins, presidente de la Comunidad Económica Europea. La segunda, en 1979, se celebró en Aquisgrán, con el Sr. Georg Kahn-Ackerman, secretario general del Consejo de Europa, como invitado de honor; la siguiente, en 1980, tuvo lugar en Bruselas, donde S. M. la Reina de Bélgica honró con su presencia la ceremonia (Fig. 58). En principio, los galardonados con los premios correspondientes a 1981 recibirán su recompensa de manos de la Sra. Simone Veil, presidente del Parlamento Europeo, en el Guildhall de Londres.

En líneas generales, la adjudicación de los premios se lleva a cabo según los mismos procedimientos y criterios seguidos en Gran Bretaña. Inevitablemente, se han cometido errores y hemos aprendido mucho con el mero funcionamiento de la administración establecida.

La Europa del premio desborda ligeramente a la que está integrada en el Consejo de Europa, ya que se extiende desde Noruega hasta Chipre y desde la frontera checoslovaca hasta Irlanda.

No es fácil organizar un programa de visitas a los museos que presentan su candidatura y que se encuentran diseminados por un territorio tan vasto, cuando el presupuesto disponible es limitado y los miembros del comité tie-

nen, además, múltiples responsabilidades a las que deben dedicar la mayor parte de su tiempo. La tarea resultaría imposible, de no ser por la buena voluntad y el espíritu de economía de sus integrantes, por un lado, y la colaboración y la hospitalidad de las autoridades locales, por otro.

En el seno del comité hay unanimidad absoluta en cuanto a la importancia de esas visitas y las satisfacciones que proporcionan. Como la soledad es muchas veces el destino de los encargados de un museo en una ciudad pequeña o alejada de los grandes centros culturales, el recibimiento de que hacen objeto a los miembros del comité es muy cálido y amistoso y compensa ampliamente las molestias y frustraciones que el viaje origina. Estas visitas han resultado ser imprescindibles a todos los niveles, ya que por mucho que haya sido el esmero puesto por un museo en la preparación de su expediente de candidatura al premio, se ha comprobado una y otra vez que es necesario ir a ver y escuchar *in situ* para descubrir los detalles realmente significativos.

La comunicación plantea pocos problemas. Inglés, francés, sueco, alemán, flamenco y español son las lenguas maternas de los miembros del comité que, además, hablan por lo menos otra lengua. Por otra parte, la experiencia nos enseña que son raros los directores y conservadores de museos que no comprenden el francés, el inglés o el alemán. La correspondencia que parte de la sede administrativa, que está en el Reino Unido, se redacta en inglés, en tanto que la que se recibe suele ir en el idioma del remitente. Las reuniones del comité, celebradas hasta ahora en Francia, Bélgica, República Federal de Alemania, Reino Unido y los Países Bajos, dan lugar a una agradable mezcla de francés, inglés y alemán que no ha provocado malentendidos.

Tras cuatro años de actividades, la preocupación fundamental del comité sigue siendo, si exceptuamos los problemas financieros, lo limitado de sus medios para informarse de la

actualidad de los museos. Desde luego, recurre cuanto puede a los comités nacionales del ICOM y a las asociaciones nacionales de museos, pero se ha comprobado que los canales oficiales resultan insuficientes. Es obvio que, en algunos países, las autoridades competentes carecen, lamentablemente, de la eficacia y la energía necesarias. Sin embargo, poco a poco se ha ido formando un círculo de personas independientes cuya colaboración amistosa y solícita facilita la realización de una labor satisfactoria. Evidentemente, no se puede afirmar que no exista un solo museo nuevo que el comité haya pasado por alto, pero la situación va mejorando progresivamente, de un año a otro.

Ampliación de las actividades

En un principio, lo único que estaba previsto era la concesión del Premio Europeo al Museo del Año. Pero las perspectivas se han ampliado considerablemente. En la actualidad, a esa distinción inicial se suma el Premio del Consejo de Europa que se otorga a la institución, no forzosamente nueva o renovada, que ha contribuido de forma notable a una toma de conciencia de la unidad intrínseca de la cultura europea. Además, para responder a las expectativas de todos, se ha creado también un premio del Banco de Irlanda para las exposiciones temporales de gran calidad.

Cierto número de proyectos de utilidad manifiesta sólo esperan para su puesta en práctica un incremento de los medios financieros con los que contamos: un premio para publicaciones de museos; la edición de los animados debates que se producen durante el coloquio que se organiza para los candidatos con motivo de la ceremonia de presentación de los galardonados; el estudio analítico de las tendencias observadas en los expedientes de candidatura y en las visitas efectuadas por los miembros del comité. Se han hecho sugerencias para recompensar con un premio especial el esfuerzo de «resurrección» de un museo anquilosado en sus tradiciones. Por último, hay países de Europa del este que parecen estar impacientes por integrarse en «la Europa del premio».

Pero de momento el comité es muy consciente de que está trabajando al máximo de sus posibilidades. No puede abordar nuevas tareas sin una modificación radical de su actual organización y sin disponer de un presupuesto mucho más importante. Cada año se congratula de haber logrado, una vez más, lo imposible, y cada año, con un loable optimismo, sigue contando con lo que no es más que una hipótesis: que, de un modo u otro, conseguirá las sumas de dinero necesarias para llegar al término de los doce meses siguientes. Pero esta situación no puede durar. A la larga será preciso hallar un medio de financiación permanente. Con ocasión de la presentación de los galardonados de 1979, en Aquisgrán, el Dr. Hoggart expuso el problema sin circunloquios: «Lo que necesitamos es una financiación garantizada por cinco años. Y quisiera decirles, con toda la energía de que soy capaz,

que son las naciones de Europa las que deberían concedérsela. Demasiado tiempo llevamos pasando el platillo a nuestro alrededor; IBM ha hecho ya bastante. Les toca ahora a los países europeos. Si están dispuestos a subvencionar a la organización durante cinco años, podrán contar, en justa reciprocidad, con una institución eficaz, bien administrada, respetada en grado sumo tanto en el mundo de los museos como en el de la cultura en general.»

La solución podría estar en un tipo de financiación en la que los fondos públicos entrarán en un 49 por ciento, con lo que la estabilidad y la continuidad de nuestra empresa quedarían aseguradas, y el resto, o sea el 51 por ciento, procediese de fuentes privadas, lo que permitiría al comité salvaguardar su libertad de acción junto con la independencia que tanto valora.

Los cuatro próximos años prometen ser tan interesantes como los precedentes. En todo caso, está prácticamente fuera de duda que la sede de la organización se trasladará, antes de 1985, del Reino Unido a un país continental, lo que no sólo será justo sino, incluso, esencial. Es cierto que fueron los británicos los que lanzaron la idea del Premio al Museo del Año, pero no se han reservado la exclusividad.

[Traducido del inglés]

1. Composición del Comité :

Presidente : Dr. Richard Hoggart, rector del Goldsmith's College de la Universidad de Londres.
Vocales : Georges van den Abeelen, consejero general de la Federación de Empresas de Bélgica; Jean Favière, conservador-jefe de los museos de Estrasburgo (Francia); Kenneth Hudson, asesor en museología, Bath (Reino Unido); Werner Knopp, presidente, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlín (República Federal de Alemania); John Letts, presidente, National Heritage (Gran Bretaña); Luis Monreal, secretario general del ICOM; Ulla Keding Olofsson, Riksställningar, Estocolmo (Suecia).

2. Premiados :

1977 - Premio Europeo al Museo del Año; Ironbridge Gorge Museum Trust (Reino Unido); Premio del Consejo de Europa : Fundación Joan Miró, Barcelona (España).
1978 - Premio Europeo al Museo del Año : Schloss Rheydt, Städtisches Museum, Mönchengladbach (República Federal de Alemania); Premio del Consejo de Europa : Bryggens Museum, Bergen (Noruega).
1979 - Premio Europeo al Museo del Año : Musée Camarguais, Arles (Francia); Premio del Consejo de Europa : Rüsselsheim Städtisches Museum (República Federal de Alemania); Premio a las exposiciones especiales : Museo Arqueológico de Tesalónica (Grecia), «Tesoros de Macedonia».

Notas sobre los autores

ALLEN COBBOLD

Poseedor de un diploma nacional de estética industrial (NDD) y del certificado de aptitud para la enseñanza postsecundaria de la Universidad de Londres. Miembro de la Society of Industrial Artists and Designers (Sociedad de Estética Industrial) del Reino Unido. Planificador agregado a diversos organismos, especialmente a la Central Office of Information de Londres (1965-1972), profesor adjunto del Medway College of Design desde 1972. En 1977 es nombrado administrador principal de las exposiciones del Commonwealth Institute de Londres. Estudiante de la Universidad abierta (cursos radiofónicos), prepara una licenciatura (B.A.). Principales temas de estudio: psicología de la enseñanza y concepción de programas de estudios.

BERNADETTE DRISCOLL

Licenciada, Instituto de Estudios Canadienses de la Universidad de Carleton. Conservadora adjunta (arte inuit) del Museo de Arte de Winnipeg desde diciembre de 1979. Prepara una tesis sobre la *parka* inuit, basándose en las colecciones del Museo Nacional del Hombre (Ottawa), el Museo del Hombre y la Naturaleza de Manitoba, el Museo Americano de Historia Natural y la Institución Smithsonian.

HENK JAN GORTZAK

Después de una formación de pedagogo y animador social, se especializa en la aplicación del arte dramático como método pedagógico y de trabajo social. Organiza juegos dramáticos en escuelas y centros socioculturales y forma en esta disciplina a otros enseñantes y animadores de centros sociales. Viaja y reside en América Central, después ingresa en la Fundación Neerlandesa para la Educación por las Artes. Es nombrado director del Tropenmuseum Junior.

KENNETH HUDSON

Historiador de los movimientos sociales, económicos e industriales. Administrador del Premio Europeo al Museo del Año y miembro del jurado del Premio Británico al Museo del Año. Ha publicado diversas obras como *The directory of museums* y *A social history of museums*.

ALPHA OUMAR KONARÉ

Profesor en la Escuela Normal Superior de Bamako (1970). Doctor en arqueología de la Universidad de Varsovia, Polonia (1975). Director del Patrimonio Histórico en el Ministerio de la Juventud, los Deportes, las Artes y la Cultura de Malí (1975) y ex-ministro de ese mismo ministerio (1978-1980).

FRED LIGHTFOOT

Organizador de grandes exposiciones internacionales para organismos oficiales. Responsable del acondicionamiento interior del pabellón británico en la EXPO 67, de Montreal. Miembro de la Society of Industrial Artists and Designers (Sociedad de Estética Industrial) del Reino Unido. Como director adjunto del Commonwealth Institute desde 1972, se le debe la iniciativa de establecer un lazo de unión entre este instituto y los medios etnográficos internacionales. Miembro del Comité Consultivo del gobierno del Reino Unido sobre la educación

para el desarrollo (1977-1978). Miembro fundador del comité encargado de promover las artes no-occidentales en los festivales europeos.

PETER SCHIRMBECK

Estudios de literatura alemana, historia del arte, arqueología y sociología en la Universidad de Francfort (RFA). Participa en la reestructuración del Museo de Historia de esta ciudad, de 1972 a 1974, y en la organización de la exposición «El arte en el tercer Reich—instrumentos de represión», de la Frankfurter Kunstverein. Desde 1974 es director del Museo de la ciudad de Rüsselsheim, donde ha llevado la iniciativa de los programas de exposición. Se interesa por las relaciones entre el arte y los museos con el mundo del trabajo, y por la concepción de reconstituciones de carácter histórico en el museo.

JEANNINE VEISSE

Licenciatura de historia y geografía, licenciatura de historia del arte, doctorado y tesis sobre las culturas esquimales en el Museo de Churchill. Destinada por el gobierno francés a la Universidad de Montreal como profesora (1969-1971) y después agregada de investigación y conservadora del Museo del Hombre de Ottawa (1971-1975). Participación en excavaciones arqueológicas (1962-1963), viajes y residencias de estudio en Europa, Estados Unidos, Canadá, Gran Norte. Conferencias, artículos periodísticos, emisiones de radiodifusión y televisión, preparación de películas y de una exposición sobre la cultura esquimal. Obra en preparación: «Memoria e inspiración en el arte esquimal contemporáneo».

Fotógrafos

1: Unesco/J. M. Gassend; 2-6: Pivin, París; 7-17: Commonwealth Institute, Londres; 18-29: J. Veisse, Florange (Francia); 30-35: Ernest Mayer, The Winnipeg Art Gallery, Manitoba, Canada; 36-51: Museum der Stadt Rüsselsheim, República Federal de Alemania; 52-56: Tropenmuseum, Amsterdam; 57-58: Secretariado del Premio Europeo al Museo del Año.