

Estudios sobre museos

De la teoría a la
práctica

Equipo editorial:

Nina Robbins, Suzie Thomas,
Minna Tuominen, Anna Wessman

Estudios sobre museos - De la teoría a la práctica

Publicado originalmente en inglés como *Museum Studies, Bridging Theory and Practice* en 2021.

Nina Robbins, Suzie Thomas,
Minna Tuominen, Anna Wessman

ICOFOM

Universidad de Jyväskylä, Centro Abierto de las Ciencias

2025

Equipo editorial

Nina Robbins (editora) Suzie Thomas
Minna Tuominen Anna Wessman

Revisión:

Karl Robbins
Dorothea Breier (de su propio capítulo)

Diseño gráfico:

ICOFOM

Traducción:

María Guadalupe Rodríguez Vega
Traducido al español en 2025

La traducción al español se llevó a cabo gracias a una de subvención
de SAREC a ICOM Guatemala

Revisión:

ICOM Guatemala

Misión:

El ICOM es la organización internacional de los museos y profesionales de los museos
cuya finalidad es investigar, perpetuar, perennizar y transmitir a la sociedad el
patrimonio cultural y natural mundial, presente y futuro, tangible e intangible.

Objetivos:

El ICOM fija las normas profesionales y éticas de las actividades de los museos,
formula recomendaciones sobre los asuntos relacionados con las mismas, fomenta la
capacitación, impulsa el conocimiento e incrementa la sensibilidad cultural del público
a través de redes mundiales y de programas de cooperación.

Valores:

INDEPENDENCIA | INTEGRIDAD | PROFESIONALISMO

<http://icom.museum>

Información editorial:

ISBN: 978-2-487970-07-6

Índice

Prefacio y reconocimientos	9
Introducción al libro.....	10
<i>Nina Robbins, Suzie Thomas, Minna Tuominen, Anna Wessman</i>	
Sección I: La museología y los museos como profesión.....	16
Reflexiones sobre museología - Clasificación, conceptualización y conceptos fundamentales sobre la teoría y la práctica de museología	20
<i>Johanna Enqvist</i>	
Viendo a los museos desde una nueva perspectiva	44
<i>Nina Robbins</i>	
¿Museología crítica, social, práctica o qué? – Museologías internacionales y Escandinavia	69
<i>Kerstin Smeds</i>	
El génesis de la museología finlandesa	94
<i>Janne Vilkuna</i>	
Liderazgo en los museos - nuevas competencias y el ciclo del cambio	129
<i>Susanna Pettersson</i>	
Gestión estratégica en un ambiente operativo cambiante.....	149
<i>Kimmo Levä</i>	
Educación profesional continua como herramienta para el desarrollo de los museos	165
<i>Leena Tokila</i>	

Sección II: De la gestión de las colecciones a su desarrollo	178
Cómo ser dinámico - El potencial del análisis de la significación en las colecciones de los museos finlandeses ..	182
<i>Heikki Häyhä, Sari Jantunen and Leena Paaskoski</i>	
Política de colecciones – Experiencias y desafíos	198
<i>Minna Sarantola-Weiss</i>	
Hogares museo – Colecciones biográficas de vidas importantes.....	223
<i>Liisa Oikari y Kristina Ranki</i>	
La Red TAKO – Desarrollando colecciones en conjunto.....	251
<i>Teemu Ahola</i>	
Imágenes 3D en los museos	269
<i>Visa Immonen e Ismo Malinen</i>	
Entre lo privado y lo público - El coleccionismo corporativo de arte y la colaboración con los museos de arte en Finlandia	289
<i>Teija Luukkanen-Hirvikoski</i>	
Sección III: Comunidades y públicos	313
El museo y su público, una configuración de intereses – El caso de la Galería Nacional de Finlandia	317
<i>Kaija Kaitavuori</i>	
¿Cómo, por qué y en qué participar? – Analizando los museos nórdicos: casos de estudio de investigación 2008–2018	332
<i>Mari Viita-aho</i>	
Fuera de las propias paredes del museo - Experiencias con proyectos participativos como parte del Modelo Helsinki.....	357
<i>Erja Salo</i>	

La accesibilidad es mucho más que rampas. Un enfoque crítico sobre la (in)accesibilidad de los museos, galerías e instituciones culturales	372

Dorothea Breier

Lo que Finlandia me enseñó sobre hacer historia en público.....	395

Benjamin Filene

Sección IV: Las exhibiciones como transmisoras de identidades museísticas cambiantes	405

Compartiendo esfuerzos creativos - Trabajar como curador en un museo de arte	408

Henna Paunu

Buscando un Nuevo Sentido Nacional	422

Hanna Forssell

Del objeto al sujeto - Creando experiencias relevantes y participativas	441

Mikko Myllykoski

Adentrándose al misterio - Exposición Helsinki <i>Noir</i>, una historia detectivesca ficticia creada en un espacio museístico	463

Sanna-Mari Niemi

Acerca de Trans-historicidad: los antiguos maestros expuestos a la par del arte contemporáneo.....	487

Minna Tuominen

Sección V: Ética	506

Las dos piedras angulares: el Código de ética para los museos del ICOM y la definición de museo	510

Eero Ehanti

Colecciones repatriadas como fuente de la revitalización cultural - Casos ejemplares del Museo Sami Siida.....	531
<i>Anni Guttorm</i>	
Exhibición de restos humanos arqueológicos en museos finlandeses.....	543
<i>Anna Wessman</i>	
Representando historias difíciles y patrimonio impugnado en los museos.....	568
<i>Suzie Thomas</i>	
Sección VI: Biografías	583

Estudios sobre museos

De la teoría a la práctica

Prefacio y reconocimientos

La recopilación de 27 capítulos nos presenta el profesionalismo del museo finlandés. Este libro es el resultado final de una colaboración de tres años (2018-2020) entre el Programa de Estudios sobre Museos de la Universidad de Helsinki y los profesionales de museos de Finlandia. El objetivo de esta colaboración fue investigar cómo, en verdad, los conceptos teóricos se extienden hacia las prácticas sobre museos y ayudan a promover métodos con las mejores prácticas. Los museos cuentan con la capacidad de ser mediadores del entendimiento a largo plazo de la sociedad y de actuar como un puente entre el pasado, el presente y el futuro. Los editores estamos emocionados de poder presentar, a un público más amplio, ideas que se usan en el contexto finlandés.

Nuestro proceso incluyó un retiro de escritura durante un fin de semana en enero de 2020 en la Estación de Investigación Lammi de la Universidad de Helsinki, con el apoyo del Departamento de Culturas de la Universidad de Helsinki. Este período de intenso trabajo nos ayudó no solo en el desarrollo colaborativo de nuestras ideas sobre los capítulos y sinergias entre nuestros escritos, sino también creó un fuerte sentido de camaradería para aquellos que pudieron asistir. En vista de que el mundo cambió repentinamente después de ese tiempo con la introducción de las restricciones sociales mundiales por causa de la pandemia del Covid-19, estamos especialmente agradecidos de haber podido pasar este fin de semana juntos.

Queremos hacer extensivo nuestro aprecio a ICOFOM y a la Universidad de Jyväskylä por su amable apoyo, así como a todos los profesionales que han donado su tiempo a nuestro proyecto. Un proyecto de tal magnitud no tiene éxito sin los esfuerzos dedicados de muchas personas. Estamos realmente agradecidos por todas las generosas contribuciones. Ha sido increíblemente gratificante ver cómo nuestra comunidad nacional e internacional de museos, trabaja como una sola.

Los editores, esperamos que nuestro libro incentive a los actuales y futuros profesionales de los museos a obtener una voz cada vez más significativa para declarar sus asuntos cercanos y preciados.

Nina Robbins

Suzie Thomas

Minna Tuominen

Anna Wessman

Helsinki, 16/4/2021

Introducción al libro

*Nina Robbins, Suzie Thomas, Minna Tuominen,
Anna Wessman*

Este libro es un manual para todos aquellos que se interesen en los museos, la cultura más amplia y los debates de herencia cultural. Con el propósito de un aprendizaje permanente, el objetivo es conectar la disciplina humanística de los estudios de museos con contexto más amplio de sociedad. Los museos poseen el poder de salvaguardar nuestras memorias. Este libro, en su propia manera, formará parte de la discusión de hacer que nuestras memorias pasadas y futuras importen, de mostrar qué tan importantes son para entender nuestro pasado. A menudo parece que en nuestra cultura contemporánea no se nos permite tener el tiempo para este tipo de entendimiento; el flujo constante de asuntos y listas de cosas que se “deben hacer”, con frecuencia nos dificulta ver las conexiones que existen entre nuestro pasado y nuestro presente. En este torbellino, las cosas en el pasado pueden fácilmente ser clasificadas como no urgentes o menos importantes. Nosotros, los editores, deseamos aclarar por qué los museos tienen importancia; creemos que es importante lanzar un libro que se dirija tanto a lectores dentro del sector de las artes y el patrimonio cultural como para lectores fuera de este ámbito. Está claro que los lectores dentro del sector tienden a coincidir con los principales temas culturales. Para estos lectores, nuestro libro ofrece conocimiento actualizado sobre los últimos desarrollos que se llevan a cabo en Finlandia. Es tan importante hacer estos temas visibles a los lectores que se encuentran fuera del sector y conectarlos con el más amplio contexto de la sociedad. El conocimiento de las disciplinas del patrimonio cultural ayudará a entender los cambios a los que nos estamos enfrentando en el siglo XXI y a darles perspectiva.

Estudios sobre museos - de la teoría a la práctica es una colección editada de 27 capítulos, escritos por destacados académicos y profesionales que, en su mayoría, trabaja en Finlandia. Por primera vez, este libro dará una presentación concisa de las actuales investigaciones y prácticas en los museos de Finlandia a un público internacional más amplio, así como a estudiantes y profesionales en el campo de los museos en Finlandia. El libro combina los enfoques actuales, tanto teóricos como prácticos, de los estudios sobre museos, y con esto se convierte en el primer manual en español sobre museología finlandesa.

Este libro se nombró *Estudios sobre museos - de la teoría a la práctica* con el propósito de mostrar la conexión entrelazada que tienen el conocimiento teórico y el enfoque práctico del trabajo en el museo. Reconocemos la historia de los dos conceptos, museología y estudios sobre museos, y cómo se han usado para describir el trabajo que se realiza en los museos (Brulon Soares 2019; Lorente 2012; MacLeod 2001). El enfoque de este libro es valorar ambos conceptos; es por eso que los autores tuvieron la oportunidad de decidir qué término se adecuaba mejor a su capítulo.

Las secciones más importantes son las siguientes: Museología y los museos como profesión, Del manejo al desarrollo de las colecciones, Comunidades y públicos, Exhibiciones como transmisores de identidades museales cambiantes y La ética. Los recientes desarrollos en el campo de los estudios sobre museos se resaltan y discuten por medio de estos principales temas. Cada sección inicia con una introducción que señala los temas principales que se discuten en los siguientes capítulos. Estos funcionan como una vista previa a sus contenidos. Además, estas introducciones unen los temas y resaltan las similitudes que hay entre los capítulos.

Es normal que cada autor tenga su propio estilo de escritura y esas diferencias son bienvenidas ya que promueven la perspectiva polifónica que nuestro libro busca alcanzar. Los autores representan un amplio abanico de intereses, incluyendo profesionales de museos en los diferentes campos como la dirección, encargados de las colecciones, curadores y educadores. Vienen de campos relacionados como la arqueología, estudios sobre patrimonio cultural, etnología y, por supuesto, de la museología. Además, varios de los autores que son ahora académicos, también trabajaron en el campo de los museos antes de su transición a posiciones universitarias.

Todos los capítulos en este libro se escribieron antes de la pandemia del Covid-19, y el proceso de edición se hizo cuando la pandemia llegaba a una magnitud global. Con toda seguridad, en un futuro próximo veremos proyectos de investigación que rompan la tradición en relación con los nuevos procedimientos de buenas prácticas realizados en los museos debido a la pandemia. Por ahora, es seguro decir que, por más importantes que sean todas las soluciones digitales para museos, no podrán reemplazar la comunicación cara a cara o los encuentros reales con objetos originales y el ambiente de los museos.

Hay temas y amplias áreas de conocimiento que nuestro libro no cubrirá. Por ejemplo, no cubre las extensas descripciones de la investigación de objetos, el trabajo de las comisiones de arte público realizado en museos o de varias opciones de realidad aumentada (RA) y realidad virtual (RV) que se encuentran disponibles para los museos. Tampoco cubre temas sobre conservación. Además, se necesita trabajar en los museos para incrementar su nivel de sostenibilidad, es decir, abordar temas relacionados con el calentamiento global, el racismo sistémico, las evaluaciones de las experiencias LGBTQ+ con relación a los museos y los efectos del colonialismo occidental. Se trata de cuestiones que los profesionales de los museos se ven en la necesidad de abordar en su trabajo cotidiano y, sin duda, los próximos libros podrán publicar los resultados y los métodos de mejores prácticas relacionados con estos temas.

La lista de temas que no están presentes en este libro pone de manifiesto la multitud de temas relacionados con los museos. En efecto, los profesionales de los museos son y serán en el futuro portadores de más temas. Esperamos que algunos de estos temas puedan salir a luz en futuras publicaciones, especialmente en este momento, cuando parece que estamos experimentando un auge en la investigación sobre estudios de museos en Finlandia. También debemos reconocer, con profunda gratitud, que los profesionales de los museos que aparecen en este libro hayan contribuido con sus capítulos, a pesar de sus apretadas agendas.

Nuestro empeño debe mucho a la larga tradición de las prácticas museísticas. Desde los gabinetes de curiosidades, el interés por la búsqueda de evidencia material para la comprensión literaria del mundo ha ido acumulando colecciones, primero en el mundo occidental y luego a nivel mundial. En el torbellino de nuestra cultura contemporánea, uno necesita tener en mente que las tareas de coleccionar y educar siempre han sido el fundamento de los museos, pero nuestro entendimiento sobre estas tareas ha estado en constante cambio. Estudiar y entender este cambio es el poder que mantendrá a los museos vigentes, tanto ahora como en el futuro.

Frecuentemente se dice que el papel de los museos en décadas recientes ha tenido una transición de ser un lugar para guardar colecciones a instituciones que se enfocan más en el público, reflejando de forma crítica su propio papel dentro de la sociedad (Anderson 2004; Hooper-Greenhill 2013). Duncan Cameron más bien sugirió, de forma crítica, que “pareciera que nuestros museos y galerías de arte no saben quién o qué son” (2004 p. 61). Las discusiones también pueden sugerir, posiblemente sin intención, que los museos pueden ser instituciones sociales o guardianes de colecciones, no necesariamente ambas, y no necesariamente con la misma prioridad dada a ambas funciones. Elaine Heumann Gurian, por ejemplo, parece haber degradado los objetos del museo a ser “como la utilería de una obra de teatro brillante” (2004, p. 271) y Eugene Dillenburgh rechazó la idea de que las colecciones sean una parte integral de lo que realmente hace que los museos sean museos (2011, p. 10). Estos diferentes enfoques de museos se evidenciaron de manera muy clara durante la Conferencia General del ICOM (Consejo Internacional de Museos, por sus siglas en inglés) en Japón que se llevó a cabo en Kioto en 2019, en donde profesionales de todo el mundo discutieron la definición de museo, finalizando en un debate algo acalorado sobre la nueva definición.

Desde nuestro punto de vista, el trabajo de colección siempre será un papel esencial para los museos, y esto también está vinculado directamente con su posición en la sociedad; los museos son verdaderos educadores, facilitadores de la participación e inclusive animadores de entretenimiento. Pero esto no es posible sin su responsabilidad administrativa. El concepto de responsabilidad ha sido clave desde los gabinetes de curiosidades y de los primeros documentos museográficos, los cuales sentaron las bases históricas de cómo gestionar, mantener y cuidar las colecciones (Impey & McGregor, 2001). La era de los grandes museos del siglo XIX transmitió ese legado a audiencias más grandes por medio de los primeros museos públicos y su enfoque educativo, como fue el caso del Louvre o del Museo Británico (Pearce 1992). Los primeros años del siglo XX vieron un gran crecimiento de instituciones museísticas en Finlandia y en otras partes de Europa (Pettersson & Kinanen 2010). Durante la posguerra, llegó el momento de evaluar el nivel de profesionalismo y, con ello, comenzó la formación universitaria relacionada con los museos (Vilkuna 2010). Esto llevó a una situación en la que nacieron conceptos como la vieja y la nueva museología. La vieja museología se refería a la historia sobre cómo se cuidaban las colecciones de museos y la nueva museología al gran concepto de por qué consideramos importante el trabajo de museos (Halpin, 1997; Maroević 1998; Vilkuna 2010). A lo largo de los años de evaluación crítica y autorreflexión, la identidad de los museos se vio reforzada y considerada como uno de los elementos fundamentales para construir un futuro

museístico sostenible. Con el tiempo surgieron conceptos como museología social (Moutinho 2016) y museología crítica (Shelton 2013). Las últimas investigaciones y publicaciones demuestran que los museos pueden convertirse, efectivamente, en fuertes forjadores de políticas en la sociedad.

Es muy sabido que la museología es una disciplina académica joven. Como recientes publicaciones lo muestran, este es un hecho que hace que la museología sea potencialmente más flexible y capaz de reaccionar a la actual vorágine social. En Finlandia, desde la década de los 80, la museología se ha enseñado como una materia universitaria y las publicaciones sobre métodos de mejores prácticas le han seguido desde entonces. (Heinonen & Lahti 2001 (1988); Ketonen 1999; Rajakari 2008; Pettersson 2009; Kinanen 2009; Jyrkkiö & Liukkonen 2010; Pettersson & Kinanen 2010; Niemelä & Jyrkkiö 2012). Estas publicaciones se dirigen a lectores nacionales, por lo que sentimos que es importante compartir la tradición de este conocimiento también con lectores internacionales. Mientras que el libro cubre principalmente la experiencia y el desarrollo en Finlandia, posee una relevancia para estudiantes y profesionales transnacionales, ya que muestra las mejores prácticas en la enseñanza de los estudios sobre museos como se desarrolló por primera vez en la Universidad de Helsinki (Thomas, Wessman & Heikkilä 2018). Nuestro libro se basa en el trabajo realizado durante 2018-2020 cuando el currículo se desarrolló más, enfocándose en hacer que la teoría se encontrara con la práctica (Robbins 2019; 2021). Algunos podrán decir que Finlandia, localizada en el norte, podría ser un participante menos activo a nivel internacional. Es precisamente por la flexibilidad de la disciplina y la flexibilidad de ser una nación joven, que la museología finlandesa puede ofrecer perspectivas más frescas. La comunidad internacional de profesionales de museos es muy unida, en la que los conceptos de un aprendizaje permanente y el continuo desarrollo profesional se aplican ampliamente. Nosotros, como editores, creemos que este aspecto también hace de este un libro valioso para un público más amplio.

A lo largo de los capítulos, se discuten los conceptos como valores museológicos y factores de impacto museológico. Estas son herramientas que ayudan a los lectores a entender por qué nuestro pasado importa. Los conceptos de valores e impactos son, con frecuencia, no específicos, y sus definiciones pueden ser de naturaleza muy filosófica o teórica, por lo que hace difícil encontrar formas exactas de medir su existencia o eficacia. En el campo de los estudios sobre museos, los desarrollos teóricos frecuentemente terminan teniendo resultados prácticos y muy concretos, y los capítulos presentados en este libro por profesionales e investigadores de museos, introducen maneras de medir lo inmedible. Finalmente, nos ayudarán a navegar en el campo de la significación museológica.

Este primer libro en idioma español sobre estudios de museos finlandeses es el cimiento para tanto los temas arriba mencionados como para cualquier tema futuro que pueda surgir. Se puede ver en él un enfoque altamente inteligente y dedicado que los actuales estudiantes de los programas de estudios sobre museos han mostrado en su trabajo. Nuestro primer libro tiene la intención de ayudar a esta siguiente generación a desarrollar estudios sobre museos más allá y, en diez años o antes, posiblemente veamos nuevos resultados, encaminándonos por nuevas direcciones.

Referencias

Anderson, G (ed.) 2004 *Reinventing the Museum – Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Altamira Press.

Brulon Soares, B (ed.) 2019 *A History of Museology: Key authors of museological theory*. Paris: ICOFOM.

Cameron, D 2004 The museum, a temple or the forum. In Anderson, G *Reinventing the Museum – Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Altamira Press. pp. 61–73.

Dillenburg, E 2011 What, if anything, is a museum? *The Exhibitionist Spring*. pp. 8–13.

Gurian, E H 2004 What is the object of this exercise? A meandering exploration of the many meanings of objects in museums. In Anderson, G *Reinventing the Museum – Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Altamira Press. pp. 269–283.

Halpin, M M 1997 ‘Play it again, Sam’: reflections on a new museology. *Museum International* 49(2). pp. 52–56. DOI: <https://doi.org/10.1111/1468-0033.00092>

Heinonen, J & Lahti, M 2001 (1988) *Museologian perusteet*. Helsinki: Suomen museoliitto.

Hooper-Greenhill, E (ed.) 2013 *Museums and their visitors*. London: Routledge.

Impey, O & MacGregor, A (eds.) 2001 (1985) *The Origins of Museums*. London: House of Stratus.

Jyrkkiö, T & Liukkonen, E (eds.) 2010 *Kokoelmalla on tekijänsä*. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Ketonen, H (ed.) 1999 *Nykytaiteen keräämisestä*. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Kinanen, P (ed.) 2009 *Museologia tänään*. Saarijärvi: Gummerus Kirjapaino Oy.

- Lorente, J-P** 2012 The Development of Museum Studies in Universities: From Technical Training to Critical Museology. *Museum Management and Curatorship* 27(3). pp. 237–252. DOI: <https://doi.org/10.1080/09647775.2012.701995>
- Maroević, I** 1998 *Introduction to Museology – The European Approach*. München: Verlag Dr. Christian Müller-Straten.
- Moutinho, M** 2016 From New Museology to Sociomuseology. In *24th General Conference of the International Council of Museums in 2016*. Milan: ICOM.
- Pearce, S** 1992 *Museums, Objects and Collections. A Cultural Study*, Leicester: Leicester University Press.
- Pettersson, S** (ed.) 2009 *Tulevaisuuden taidemuseo*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Pettersson, S & Kinanen, P** (eds.) 2010 *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS.
- Rajakari, P** (ed.) 2008 *Mitä meillä oli ennen Kiasmaa?* Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Robbins, N** 2019. Promoting Value Practice in Museums Creates Impact. *Curator: The Museum Journal*. London: Wiley. Disponible en <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/cura.12350> [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020].
- Robbins, N** 2021. From Values to Strong Policy Making. In *Research and Review—Advancements in conservation and assessment of previous experiences*. The XXII International NKF Congress Publication. Stockholm: NKF-S. Disponible en <http://www.nkf-s.se> [Visitado por última vez el 21 de octubre de 2021]
- Shelton, A** 2013 Critical museology: A manifesto *Museum Worlds* 1(1). pp. 7–23. DOI: <https://doi.org/10.3167/armw.2013.010102>
- Thomas, S, Wessman, A & Heikkilä, E** 2018 Redesigning the museum studies programme at the University of Helsinki: Towards collaborative teaching and learning. *Museum Management and Curatorship* 33(4). pp. 344–364. DOI: <https://doi.org/10.1080/09647775.2018.1485115>
- Vilkuna, J** 2010 Museologia ja Suomen museot. In Pettersson, S & Kinanen, P (eds.) *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS. pp. 332–346.

Sección I

**La museología
y los museos
como
profesión**

La primera sección del libro resalta la historia de la museología finlandesa, especialmente el papel de la Universidad de Jyväskylä. Los primeros cursos para trabajadores de los museos en Finlandia fueron coordinados por la Asociación de Museos de Finlandia en la década de 1920 (Vikuna 2010). Este libro destaca cien años de profesionalismo museístico y se sitúa en este continuo en el que la historia, pero también los conceptos utilizados para describirla, se consideran cruciales. El capítulo de Johanna Enqvist es el primero en nuestro libro porque se concentra en la importancia de estos conceptos y cómo dirigen y guían nuestro pensamiento.

Las últimas décadas nos han mostrado que el cambio de un enfoque más tradicional hacia el reconocimiento del papel de los museos como actores proactivos en la sociedad se ha hecho evidente. Los problemas actuales como la distribución de la riqueza y la desigualdad, las cuestiones medioambientales urgentes que exigen acciones inmediatas y la comprensión de las sensibilidades culturales a nivel mundial son empeños enormes, y los museos tienen la responsabilidad de formar parte del debate general a la hora de buscar herramientas para hacer frente a estas cuestiones. En esta labor, los museos pueden ser fuertes forjadores de políticas en la sociedad. La necesidad de una visión clara y la comprensión de que los museos son portadores de poder son importantes. Se requiere liderazgo para lidiar con este cambio de actitudes. No obstante, ese liderazgo necesitará de profesionales que sean capaces de autodirigirse. En esta área, es crucial el concepto de aprendizaje permanente. Esta sección ofrece una visión del liderazgo actual y futuro en los museos, haciendo hincapié en la necesidad de comprender la historia de la organización para poder ver el contexto más amplio, como se describe en el capítulo de Nina Robbins. En este sentido, sitúa a los museos en el contexto más amplio de las teorías económicas y sociales y pone en primer plano el debate sobre el valor museológico (Robbins 2019). Los museos están en el negocio de la originalidad, y está en manos de los profesionales de los museos poner de manifiesto su importancia y crear oportunidades fructíferas de encuentros significativos.

El capítulo de Kerstin Smeds muestra una perspectiva más amplia. Ella sitúa la museología escandinava dentro del contexto general europeo. Nos da una perspectiva clara de por qué es importante la necesidad de entender los conceptos. Parece que el debate sobre lo que es realmente la museología ha intrigado a los académicos y a los profesionales de los museos desde el inicio de la disciplina. Esto se hace claro no solo en el capítulo de Smeds sino también en el de Janne Vilkkuna. Los estudios muestran que la educación en Finlandia es altamente valorada y el Efecto Pisa es un concepto internacionalmente conocido (www.ktl.jyu.fi). La profesión de los museos no es una excepción a esto, según se describe en el capítulo de Leena Tokila sobre la educación continua. En Finlandia, el Acuerdo sobre Museos (2005, renovado 314/2019) significa que la educación a nivel universitario en estudios sobre museos es ampliamente aceptada por muchos como un requisito para obtener un empleo como profesional en el campo de los museos. Esto hace que los cursos sobre estudios de museos que se imparten en las universidades de Helsinki, Jyväskylä, Turku, Oulu y Tampere sean disciplinas especialmente significativas dada su conexión tangible a futuros planes de

carrera para estudiantes potenciales. El capítulo de Vikuna usa un enfoque archivista para describir en detalle los desarrollos que llevaron a esta excepcional posición de estudios sobre museos en Finlandia. Estos estudios preparan a los estudiantes de forma directa para una profesión que tiene sus raíces en el gabinete de curiosidades de las cortes europeas. Adicionalmente, como podemos ver en el título del libro, teoría y práctica siempre han estado profundamente entrelazadas en los estudios sobre museos, y la disciplina ha tenido diversos nombres como museología, estudios sobre museos y museografía (Brulon Soares 2019). Esta cadena de conocimientos heredados y la comprensión de perspectivas y conceptos históricos proporcionan a los estudiantes habilidades para navegar entre las fluctuaciones contemporáneas a corto plazo. Susanna Pettersson y Kimmo Levä describen el cambiante terreno operativo de los museos y el liderazgo en los mismos. Defienden la necesidad de nuevas estrategias y se concentran en la evolución del profesionalismo y la gestión de los museos.

Johanna Enqvist

Reflexiones sobre museología - Clasificación, conceptualización y conceptos fundamentales sobre la teoría y la práctica de museología

Nina Robbins

Viendo a los museos desde una nueva perspectiva

Kerstin Smeds

¿Museología fundamental, social, práctica o qué? Museologías internacional y escandinava

Janne Vilkkuna

El génesis de la museología finlandesa

Susanna Pettersson

Liderazgo en los museos - nuevas habilidades y el ciclo del cambio

Kimmo Levä

Gestión estratégica en un ambiente operativo cambiante

Leena Tokila

Educación profesional continua como herramienta para el desarrollo de los museos

Referencias

Brulon Soares, B 2019 *Museology, building bridges*. In Brulon Soares, B (ed.) *A History of Museology: Key authors of museological theory*. Paris: ICOFOM. pp. 17–40.

Museums Decree (Museolaki) 314/2019. Available at <https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2019/20190314> [Last accessed 20 January 2020].

Robbins, N 2019. Promoting Value Practice in Museums Creates Impact.

Curator: The Museum Journal DOI: <https://doi.org/10.1111/cura.12350>

Vilkuna, J 2010 Museologia ja Suomen museot. In Pettersson, S & Kinanen,

P *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS. pp. 332–346.

Reflexiones sobre museología - Clasificación, conceptualización y conceptos fundamentales sobre la teoría y la práctica de museología

*Johanna Enqvist*¹

Resumen

Este capítulo teoriza el museo como una agencia o tecnología de clasificación (Fyfe 1995) para discutir y demostrar cómo las visiones del mundo, las ideologías, el conocimiento y el poder se componen y se entrelazan en las clasificaciones, conceptualizaciones y sistemas conceptuales de los museos. Sostengo que el análisis, la deconstrucción y la toma de conciencia de la naturaleza y las implicaciones de las conceptualizaciones, así como de los discursos a los que se adscriben, son cruciales, tanto en lo que respecta a la teoría como a la práctica de la museología. A partir de la museología crítica y los estudios sobre el patrimonio, considero el concepto de museo a la luz de su historia como institución occidental y profundamente implicada en la búsqueda modernista y nacionalista de un orden de cosas y pueblos (Bennett 1995). Mientras que los museos se han transformado y han redefinido sus principios y prácticas en décadas recientes, la institución del museo no ha abandonado su función principal como instrumento para caracterizar y representar al mundo por medio de la catalogación. Los sistemas de clasificación y conceptualización ofrecen una clave importante en la investigación y deconstrucción del legado categórico del museo. Este capítulo presenta la conexión entre la clasificación y la conceptualización como una profunda actividad humana, y la formación de conceptos y discursos, así como la diada entrelazada de conocimiento y poder operando y manifestándose en la institución del museo. En el plano operativo, examino algunos ejemplos de procesos y aplicaciones como las ontologías de la red semántica por las que visiones mundiales, sistemas de conocimiento e ideologías conscientemente, más o menos, procuradas e incorporadas en los sistemas de clasificación y conceptualización son integradas a las prácticas museales.

Palabras clave: conceptos, clasificación, teoría, estudios de patrimonio crítico, museología crítica

Introducción

En la historia del museo moderno, el concepto de museo ha sido fluido y debatido, constantemente repensado y redefinido, tanto en los museos y organizaciones del patrimonio como en la investigación académica relativa a los museos y el patrimonio (Davis, Mairesse & Desvallées 2010; Woodham 2019).

1. Este capítulo ha sido revisado por colegas.

Dado que algunos museos han transformado, ajustado y reinventado radicalmente sus principios, políticas y prácticas en las últimas décadas, el ICOM declaró tras la Conferencia General del ICOM de 2016 que la definición de museo de los Estatutos del ICOM de 2007 ya no parece reflejar los retos y las múltiples visiones y responsabilidades de los museos (ICOM 2019). Por ello, el ICOM ha invitado a sus miembros y a otras partes interesadas a participar en la creación de una definición más actual (véase también Ehanti, en este volumen). Las respuestas a la petición del ICOM, y la nueva alternativa de definición de museo basada en ellas, subrayaban el papel institucional del museo como medio de comunicación o como servicio cultural, que permite y anima a sus clientes a comprometerse con su patrimonio y a participar en el proceso de “patrimonialización”*, donde el pasado se utiliza en el presente y para el futuro²:

Los museos son espacios democratizadores, incluyentes y polifónicos para el diálogo crítico sobre el pasado y el futuro. Reconociendo y afrontando los conflictos y desafíos del presente, conservan en su custodia objetos y especímenes para la sociedad, salvaguardan diversas memorias para las generaciones futuras y garantizan la igualdad de derechos y de acceso al patrimonio para todas las personas (ICOM 2019).

A pesar de las aspiraciones actuales de redefinir el concepto y la finalidad del museo para que parezca como un facilitador del diálogo crítico más inclusivo, más participativo y más democratizador, las caracterizaciones a lo largo de muchas décadas del museo como una "casa clasificadora" (Whitehead 1971, p. 155, p. 159; 1970, p. 50, p. 56) o "una agencia de clasificación" (Fyfe 1995, p. 203, véase también Macdonald 1996) siguen siendo acertadas. Las prácticas museísticas, las formas en que los museos clasifican y organizan el espacio, las personas y los artefactos, componen clasificaciones, sistemas conceptuales y discursos, que nos guían para percibir la realidad y sus sujetos, objetos, actores y sus relaciones de una manera particular. Dentro de estos marcos, los museos ofrecen representaciones del mundo que están socialmente construidas y profundamente conectadas con sus contextos sociales y culturales (Shelton 2013).

*Nota del traductor: Patrimonialización es un neologismo que se refiere al proceso y dinámica de constituir algo en legado, creando y recreando significados e identidades culturales e históricas.

2. El proceso de elaboración de la propuesta de la nueva definición que, al parecer, no fue unánime. Por ejemplo, François Mairesse, profesor de la Université Sorbonne Nouvelle y presidente del Comité Internacional de Museología, criticó la propuesta por ser “no una definición sino una declaración de valores de moda, demasiado complicada y en parte aberrante” (Noce 2019). La propuesta de la nueva definición de museo debía someterse a votación como parte de los Estatutos del ICOM en la Conferencia Internacional de Kioto de 2019. Sin embargo, tras un debate entre los miembros del ICOM, la Asamblea General Extraordinaria decidió posponer la votación (en base a los argumentos presentados en el debate, véase, por ejemplo, Ehanti, Turtiainen & Patokorpi 2019; Nelson 2019). La propuesta de definición de museo se someterá de nuevo a votación en la Conferencia General del ICOM de 2022 (ICOM 2021).

Sin embargo, a pesar de su carácter aparentemente natural, normal y racional, estas representaciones del mundo no son inevitables, sino contingentes. Permitir y posibilitar el debate verdaderamente democratizado e inclusivo -un diálogo crítico-sobre el pasado en el presente, el proceso de naturalización y las ideologías insertadas en las prácticas museísticas podrían y deberían ser más visibles y analizadas críticamente, tanto en el plano teórico de la museología, como en el operativo.

Es esencial reconocer que adoptar una perspectiva crítica no significa simplemente juzgar el estado actual de las cosas como problemático, sino aumentar la conciencia de que la situación actual que parece ser ineludible no lo es (Hacking 1999). En cuanto a la museología, el enfoque crítico surge desde la década de 1970 “en oposición a las demandas objetivistas, las pretensiones universalistas y los efectos ideológicos de la museología operativa”, como Anthony Shelton (2018, p. 1), antropólogo e investigador en museología crítica, lo ha expresado (véase también Smeds, este volumen). Según Shelton (2018), y alineándose con los objetivos más o menos explicados de los estudios críticos del patrimonio (Smith 2012a), la museología crítica examina no solo las prácticas de la museología operativa, sino también la gama de instituciones, organizaciones y políticas académicas, administrativas y profesionales del patrimonio por las que median y se regulan las narrativas y los discursos institucionales. El propósito sugerido de la museología crítica es mantener un diálogo crítico continuo que provoque una actitud autorreflexiva hacia las prácticas museísticas (Shelton 2013, p. 18).

En la creación de las representaciones y exposiciones -las formas distintivas del museo para comunicarse con la sociedad y dirigirse a sus diversas comunidades- las clasificaciones, los conceptos, los términos y los sistemas conceptuales desempeñan un papel crucial. Son necesarias para ordenar la realidad, por demás caótica, y la abundancia de objetos potenciales del museo, las colecciones de artefactos y especímenes. Al mismo tiempo, llevan un paquete cargado de connotaciones, alusiones y referencias directas relacionadas con ideologías, sistemas de conocimiento y estructuras de poder, entrelazadas con el desarrollo y la historia de la ciencia occidental, las sociedades y la construcción de la nación (Aronsson & Elgenius 2015). Como una de las instituciones occidentales, el museo está profundamente implicado en la búsqueda modernista y nacionalista de un orden de las cosas y los pueblos (Bennett 1995; Macdonald 1996). Las clasificaciones, los sistemas conceptuales y las estructuras de soporte de los discursos institucionales ofrecen así una clave para la investigación y la deconstrucción de este legado.

Además, como ha afirmado la teórica y crítica cultural Mieke Bal (2002, p. 13), debemos cuidar los conceptos porque “son los lugares de debate, la conciencia de la diferencia y el intercambio tentativo”. La tesis de Bal afirma que la interdisciplinariedad en las humanidades debe buscar su base heurística y metodológica en los conceptos más que en los métodos. El mero hecho de tomar prestado un término suelto aquí y allá no crearía una verdadera interdisciplinariedad. En su lugar, deberíamos aceptar los conceptos, no tanto como términos unívocos firmemente establecidos, sino como dinámicos e imprecisos, tal y como son. Mientras tanteamos para definir lo que puede significar un determinado concepto, nos hacemos una idea de lo que puede hacer.

Bal (2002, p. 11) subraya que es en este tanteo donde radica el trabajo valioso, y ese tanteo, nuestros esfuerzos a tientas por analizar y definir los conceptos, es un esfuerzo colectivo y continuo. Por lo tanto, los conceptos son la columna vertebral del análisis cultural y de los estudios interdisciplinarios, tanto como los estudios sobre museos y patrimonio, no porque signifiquen lo mismo para todos, sino porque no lo significan. Por la misma razón, los conceptos también pueden funcionar como instrumentos para tender un puente entre la teoría y la práctica de la museología.

Creación del orden: clasificación y conceptualización

En cierta enciclopedia china, una taxonomía ficticia de animales descrita por Jorge Luis Borges en su ensayo de 1964: *El idioma analítico de John Wilkins* (*The Analytical Language of John Wilkins*), se utiliza frecuentemente para ilustrar la contextualidad, la arbitrariedad y la particularidad cultural de cualquier intento de categorizar al mundo:

Los animales se dividen en: (a) pertenecientes al emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) los que se agitan como locos, (j) los innumerables, (k) los dibujados con un finísimo pincel de pelo de camello, (l) otros, (m) los que acaban de romper el jarrón, (n) los que de lejos parecen moscas (Borges 1964, p. 103).

La fábula de Borges inspiró al filósofo, historiador y teórico social Michel Foucault (1966/2002) en su obra cumbre *El orden de las cosas*, en cuyo prólogo escribe:

De la risa que destrozó, al leer el pasaje [de Borges], todos los hitos familiares de mi pensamiento -nuestro pensamiento, el pensamiento que lleva el sello de nuestra época y geografía- rompiendo todas las superficies ordenadas y todos los planos con los que estamos acostumbrados a domesticar la salvaje profusión de las cosas existentes, y continuando mucho tiempo después para perturbar y amenazar con el colapso nuestra antigua distinción entre lo Mismo y lo Otro (Foucault 1966/2002, p. xvi).

Foucault (ibíd., pp. xvi-xix) afirma que Borges no solo demostró el encanto exótico de otro sistema de pensamiento, sino también la limitación del nuestro, la imposibilidad de pensar el desorden, es decir, de combinar cosas que son inapropiadas en términos de los sistemas imperantes de la clasificación y las conceptualizaciones que hemos adaptado. Argumentando que el museo, en su papel de clasificador, ha estado activamente comprometido con la construcción de racionalidades variantes a lo largo del tiempo, la museóloga Eilean Hooper-Greenhill (1992, pp. 4-5) cita a Borges (y a Foucault) y afirma que “el sistema de clasificación, ordenación y enmarcado en el que se basa tal lista es tan fundamentalmente ajeno a nuestra forma occidental de pensar que es, de hecho, ‘impensable’ y, en realidad, ‘irracional’”. No obstante, pregunta cómo podemos estar seguros de que no existe racionalidad que explique el sentido de la lista. Como lo sugiere Hooper-Green, el proceso completo de clasificación que se usa para crear las colecciones museísticas con todas las exclusiones, inclusiones,

valores y prioridades, también crea sistemas de conocimiento *episteme* (ver también a Foucault, 1969). Por lo tanto, debemos estar conscientes del hecho de que las clasificaciones y taxonomías dentro del museo pueden permitir algunas formas de pensar y evitar otras.

El teórico cultural, poscolonial y social Couze Venn (2006) señala que los museos, como artefactos culturales y documentos de lógicas y discursos intelectuales imperantes, revelan cómo una sociedad o cultura en un momento determinado de la historia aborda “el ordenamiento de lo ordenable” (ibíd., p. 36). Al igual que Foucault (1966/2022;1969) y Hooper-Greenhill (1992), Venn conecta el asunto del orden, por un lado, a la idea de lo concebible y ordenable y, por el otro, a una visión del mundo profundamente contextual, histórica y contingente. Las técnicas y prácticas que los museos aplican para coleccionar e interpretar objetos, clasificar, catalogar y nombrarlos, por lo tanto, pueden definirse como un género epistemológico distinto, como formas particulares de entender el mundo y componer una categoría de conocimiento (Robinson 2019, pp. 34-35). Las aspiraciones de reformar los museos en “espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico” (ICOM 2019), con prácticas participativas y representación compartida en la creación del patrimonio institucional, evidentemente generan situaciones donde se confrontan y contradicen diversos saberes y sistemas de conocimiento. Especialmente en los proyectos de investigación participativa o comunitaria, las negociaciones relativas a estas epistemologías deben formar parte del tema de investigación y también del análisis (Atalay 2010), para lo cual las clasificaciones y conceptualizaciones ofrecen un valor considerable. Sin embargo, no vale la pena evaluar el valor de la verdad de las concepciones y los sistemas de creencias que parecen estar en contradicción con el conocimiento científico y la visión del mundo. Su valor reside, en cambio, en su capacidad de proponer concepciones alternativas de la realidad y de transmitir formas desconocidas de estar en el mundo y de percibirlo (Enqvist 2016, pp. 28-29).

Los sistemas de conocimiento y las racionalidades integradas en las prácticas de ordenamiento de un museo también conectan estas prácticas con la naturaleza entrelazada del conocimiento y el poder. Como sostuvo Foucault (1980), el conocimiento y el poder siempre se dan juntos, y el conocimiento es poder en el sentido de que crea un espacio en el que el poder puede funcionar (véase también Foucault y Gordon 1980). Por ejemplo, la disciplina de la historia como inspección del pasado, también controla el pasado al conocerlo (Husa 1995). Al igual que la historia, otros campos de investigación o especialización, como la vigilancia del patrimonio, generan espacios de conocimiento para los que se posicionan como guardianes y autoridades. Además, porque el poder se involucra en la construcción de verdades, y el conocimiento tiene implicaciones de poder, la producción, distribución y consumo del conocimiento son siempre políticos, y se les entiende como funciones del poder (Macdonald; 1998. p. 3). La antropóloga y estudiosa de los museos y el patrimonio Sharon Macdonald (ibid.) resume con precisión que en el museo la política reside no solo en las declaraciones e intenciones de políticas explícitas, sino también en detalles implícitos y aparentemente no políticos, como la arquitectura de los edificios, las técnicas de exposición o clasificación y la yuxtaposición de los artefactos en una exposición.

Conceptos, términos y discursos

Diferentes disciplinas han estudiado y teorizado los conceptos. Es obvio en el caso de la lingüística y también de la filosofía, psicología e historia, así como en las ciencias cognitivas e informáticas. A pesar de los diversos énfasis y definiciones en cuanto al significado del concepto, todas las perspectivas que analizan conceptos concuerdan en que son tipos de representaciones mentales que categorizan al mundo para nosotros, creando orden en una realidad que de otra forma sería caótica (Machery, 2005; Murphy, 2002; p. 5; Smith & Medin, 1981, p. 8). Como lo sugiere la teoría lingüística de la metáfora cognitiva, clasificamos el mundo por medio de nuestra personificación, por lo tanto, los conceptos son parte de nuestras experiencias como seres neurales (Johnson, 2017; Lakoff & Johnson, 1999, p. 19). Además de su naturaleza personificada, las conceptualizaciones y sus formas lingüísticas se adaptan al crecer como parte de una comunidad y una cultura específica (Larjavaara, 2007, p. 152; Piccinini, 2011, p. 179). Por consiguiente, la conexión entre la conceptualización y la cultura hace que se enfaticen los sistemas conceptuales, en primer lugar, en cualquier intento de estudiar y representar las culturas y los artefactos culturales, una de las ideas centrales de los museos y, en segundo lugar, en cualquier análisis de los museos pasados, presentes o futuros, como instituciones culturales y artefactos en sí mismos.

El enfoque sociocognitivo de la terminología describe los conceptos, los temas que necesitan definición en un sentido terminológico como unidades de entendimiento por medio de los cuales es posible observar y diseccionar la interacción entre la mente humana, el lenguaje y el mundo (Temmerman, 2000, p. 73). Especialmente con relación a la investigación, es crucial reconocer que los límites del conocimiento son los mismos límites de los conceptos y del lenguaje usado para designarlos (Kivinen & Piironen, 2008, p. 207; Raatikainen, 2008, pp. 11-13). Esto no quiere decir que el pensamiento académico esté predeterminado o delimitado por marcos conceptuales inherentes y fijos. Por el contrario, la creatividad conceptual es un detonante esencial para la innovación intelectual y para los cambios de paradigmas (Bal, 2002).

A pesar de que el lenguaje forma una parte del aspecto del concepto, los conceptos no deben confundirse con las palabras y el lenguaje. La multidimensionalidad del concepto puede representarse dentro del contexto del llamado triángulo semiótico, como los tres aspectos del concepto (Karlsson, 1994; Ogden & Richards, 1923):

- La mente o el significado, que a veces se compara con el concepto en sí. El concepto es su significado.
- El lenguaje o la expresión lingüística (palabra, nombre, definición y signo) que designa el concepto. Las fotografías o imágenes también son signos y, por lo tanto, pertenecen a la esfera del lenguaje³.

3. En el funcionamiento terminológico, la propia designación suele llamarse un término, el que es entonces la forma lingüística del concepto. Las designaciones varían en los diferentes lenguajes y aun en el mismo lenguaje pueden existir designaciones sinónimas. Es por eso que el punto inicial para el trabajo terminológico es siempre un concepto, el significado del término.

- La palabra, que significa un referente, es el objeto u objetos del mundo a los cuales se refiere el concepto.

El discurso puede entenderse como el origen del concepto, en donde su significado emerge con relación a los otros conceptos en la red de un sistema conceptual. En el lenguaje cotidiano, el discurso suele referirse a una discusión, pero en el sentido académico.

El término puede definirse como una perspectiva coherente que dirige nuestra comunicación e interacción. Como tal, el discurso se compone de un marco específico del contexto para que algunos aspectos de la realidad tengan sentido (van Leeuwen, 2014). Ya que los conceptos, incluyendo las categorías científicas, se basan en el aspecto y la percepción, los modelos metafóricos vinculan un sistema de lenguaje con el mundo de experiencias, y el funcionamiento de la personificación de la mente, con nuestro conocimiento y sistema conceptual (Lakoff & Johnson, 1999; 1980; Temmerman 2000). Por lo tanto, el lenguaje se puede definir como un recurso para los discursos que reflejan y afectan el contexto social en el cual se crean, mantienen y reproducen (Fairclough 1995, pp. 40–41; Verschueren 2009, pp. 19–20).

En consecuencia, y en contraste con las comprensiones y críticas del discurso como únicamente lingüístico, y por lo tanto exterior a la realidad material, el concepto de discurso puede ser considerado como una práctica social multimodal, multisemiótica e históricamente contingente (van Leeuwen 2014). Aunque hay que reconocer el papel central del lenguaje en la interacción y la comunicación humana, la multimodalidad del discurso pone también bajo análisis modos alternativos de elaboración de significados: cómo los conceptos y los discursos surgen por medio de percepciones, visualizaciones, construcciones físicas, tecnologías y prácticas. En línea con el origen perceptivo de nuestros sistemas conceptuales, la teoría del realismo agencial de Karen Barad (2003, 2007) ofrece un marco teórico sugerente para respaldar el análisis de la multimodalidad de los conceptos y los discursos. Según Barad, el significado y la materialidad no están separados y no son separables, sino que emergen simultáneamente durante el proceso del devenir creativo. Barad afirma que los conceptos y las cosas no tienen límites, propiedades o significados determinados aparte de sus mutuas acciones internas; por lo tanto, el significado y la materialidad emergen en un desarrollo material continuo del mundo. También, todos somos parte de él: “No obtenemos conocimiento al mantenernos fuera del mundo, sabemos porque somos del mundo” (Barad 2007, p. 185). Barad se refiere a esto como onto-epistemología: el estudio de las prácticas de conocer el ser.

Según Foucault (1971, 1969), la formación de enunciados en un discurso está regulada por las prácticas del discurso, el conjunto de formas socialmente establecidas para comunicarse. Las prácticas discursivas nos dirigen a escribir o hablar sobre las cosas de una manera específica, definiendo lo que es una interacción normal y aceptada en situaciones particulares (véase también Fairclough 1992). Tanto la clasificación como la conceptualización pueden considerarse como elementos constitutivos de las prácticas discursivas para regular nuestra comunicación. Además de la lengua y los textos, estas reglas pueden referirse a la realidad material, a las estructuras

institucionales y a la organización de las personas, las herramientas y la arquitectura, todo lo cual puede expresar las prácticas imperantes del discurso. Foucault (1971) también describió el discurso como una “violencia contra las cosas”, ya que afirma que es la práctica discursiva la que guía la forma de comunicarnos, pero también altera al sujeto de la comunicación. Así, las prácticas discursivas transmiten una ideología o visión del mundo específica que compone y produce formas de percibir la realidad y sus sujetos, objetos, actores y sus relaciones. En un contexto académico, esta visión del mundo puede compararse con un paradigma o una combinación particular de compromisos teóricos y filosóficos.

Por lo tanto, el discurso, apoyado por su sistema conceptual distintivo, derivado de las clasificaciones del mundo, limita y permite, a la vez, lo que se puede decir, así como la forma en que el mundo puede ser representado y significado, constituido y construido con significados (Fairclough 1992). También define lo que cuenta como enunciados o conocimientos significativos, refiriéndose tanto al tema del conocimiento como a las convenciones de producción de conocimiento (ibíd., pp. 127-128). Foucault (1969, 1971) afirma además que las reglas anónimas que guían las prácticas del discurso son demasiado obvias para ser detectadas por las personas que están creando y manteniendo un discurso. Por tanto, la acción, los efectos o la ideología del discurso solo pueden examinarse y revelarse mediante un análisis coherente y sistemático.

No obstante, al realizar una investigación sobre los conceptos clave y el discurso oficial de la gestión del patrimonio arqueológico en Finlandia (Enqvist 2016), descubrí rasgos que a primera vista parecen cuestionar la naturaleza coercitiva y la agencia casi independiente del discurso, tal y como afirmaba Foucault. Por ejemplo, algunos de los funcionarios de patrimonio que entrevisté eran conscientes y a la vez estaban disgustados por el hecho de que el discurso institucional relativo al patrimonio arqueológico girara tan intensamente en torno a la Ley de Antigüedades, presentando principalmente argumentos jurídicos para la protección de los yacimientos arqueológicos. Además, la disonancia entre las concepciones escritas en los textos oficiales y las reflexiones que los arqueólogos expresaron en las entrevistas personales fue evidente. En las entrevistas, los arqueólogos expusieron puntos de vista mucho más complejos y una comprensión más versátil de los conceptos clave que en los textos que habían elaborado mientras representaban a la institución de la vigilancia del patrimonio. Los que trabajan como funcionarios del patrimonio consideraron la restricción del concepto de patrimonio simplemente a los objetos materiales como una elección pragmática y consciente que tuvieron que hacer para simplificar la comunicación con sus grupos de interés, especialmente cuando trataban con legos (Enqvist 2014; 2016, pp. 266-267).

Aunque la conciencia de los entrevistados parecía, hasta cierto punto, contraria a los supuestos de Foucault sobre el poder conductor y coercitivo del discurso, se podría argumentar que así es como funcionan los discursos. Producen y mantienen una visión del mundo que incluye clasificaciones conceptuales, identidades y roles -una ideología- que compone un marco coherente en el que algunas opciones parecen más prácticas, lógicas, correctas o incluso necesarias que otras. Desde esta perspectiva, no se trataría realmente de elecciones, sino más bien de explicaciones producidas

retrospectivamente de las elecciones que el discurso hace para sus participantes. Además, una cultura de trabajo autoritaria, así como controversias, tensiones e inseguridades causadas por la falta de recursos y oportunidades de trabajo han caracterizado durante mucho tiempo el contexto social de la arqueología finlandesa. Estas características perjudiciales pueden haber creado un entorno social en el que los arqueólogos, especialmente los que trabajan en la gestión del patrimonio, han sido propensos a ejercer un fuerte autocontrol con el fin de preservar y proteger no solo el patrimonio arqueológico, sino también el discurso convencional dentro del cual se construyen y representan las conceptualizaciones, como el significado dado al concepto de patrimonio (Enqvist 2016).

El museo como una casa clasificadora

Aunque los museos han transformado, ajustado y reinventado sus principios, políticas y prácticas en las recientes décadas, la institución del museo no ha abandonado su función original como instrumento para caracterizar el mundo por medio de la catalogación. El proceso de clasificación, es decir, la creación de categorías mediante distinciones y combinaciones no solo afecta a los artefactos en las colecciones de los museos, sino también al propio museo como institución, a las personas que gobiernan, investigan, curan y visitan las exposiciones y a las estructuras físicas y organizativas, los edificios y los entornos que componen el museo.

Las principales preguntas relacionadas con los procesos de clasificación surgen de la comprensión predominante del museo y su propósito como una de las instituciones culturales al servicio de la sociedad contemporánea: ¿Cómo definimos al museo en comparación con otras instituciones culturales o con organizaciones de conservación de la memoria, es decir, con las bibliotecas y los archivos?⁴ ¿Cómo categorizamos los diferentes tipos de museos? (véase también Oikari y Ranki, en este volumen). En primer lugar, ¿qué tipo de objetos son apropiados para coleccionar y mostrar en el museo?, es decir, ¿qué constituye el patrimonio que un museo debe preservar y representar? Las distinciones que hacemos al contestar estas preguntas, tales como las conceptualizaciones de la naturaleza y la cultura o el arte y la etnografía, también se convierten en manifestaciones materializadas que reflejan y crean un contexto social y cultural con un orden espacial y temporal, una identidad y una interacción particulares (Gordon-Walker 2019; Hooper-Greenhill 1992, p. 6; Macdonald 1996). A continuación, examino algunos ejemplos de los procesos y aplicaciones con los que las cosmovisiones y las ideologías integradas en clasificaciones y sistemas conceptuales se entretajan en las prácticas museológicas.

En este sentido el concepto de ideología se refiere a un sistema general de pensamiento que consiste en todas las concepciones y creencias ontológicas, epistemológicas y éticas sobre el mundo, no solo a las ideologías políticas o religiosas dirigidas

4. Cabe destacar que uno de los principales objetivos de los opositores de la propuesta de la nueva definición de museo (ICOM 2019) es su supuesta incapacidad para captar las características distintivas del museo en relación con otras instituciones culturales, tales como los centros culturales, las bibliotecas o los laboratorios, o para tener en cuenta la “extraordinaria variedad” de museos (Noce 2019).

conscientemente. Como una herramienta analítica, la ideología conecta el análisis de sistemas conceptuales y discursos para la mente humana y las actividades de los individuos y las comunidades, guiadas por ideologías (Fairclough 2004, pp. 9–10, 1989; Heikkinen 1999; Verschueren 2011). La presunción subyacente para este análisis es que un sistema conceptual refleja y produce significados ideológicos, es decir, concepciones y categorizaciones elementales sobre lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto o sobre nosotros y ellos. Por consiguiente, las ideologías definen cómo se representan las propias comunidades, sus miembros o las relaciones con otras comunidades, o el modo en que se representan las jerarquías sociales, los valores y las normas de una determinada comunidad (Heikkinen 1999, pp. 95–97). Al mismo tiempo, las ideologías tienen el poder de legitimar las relaciones sociales y las posiciones de poder existentes (Fairclough 1989, p. 2; Heikkinen 1999, p.94). Los sistemas conceptuales adoptados, producidos y mantenidos por los museos no son una excepción en este sentido.

Los museos se constituyen en el contexto epistemológico predominante. Por consiguiente, permiten diferentes posibilidades de conocimiento, dependiendo del contexto, las normas y las estructuras existentes en ese momento (Hooper-Greenhill 1992, p. 191). La aparición del museo en el siglo XIX está relacionada con el desarrollo de las formas modernas de ver y conocer el mundo por medio de los ojos del desapegado espectador, descrito como una representación ordenada y organizada, como un “mundo-como-exposición” (Bennett 1995; Macdonald 1998, p. 10; Mitchell 1991, p.13, p.19). Representando la estrecha relación entre el conocimiento y el poder (Foucault 1980), los museos eran, por tanto, lugares en los que el poder político podía actuar para mantener el orden social existente al representar las naciones recién creadas y las categorizaciones de las personas basadas en las diferencias culturales, raciales y de clase como hechos y conocimientos con pruebas tangibles, es decir, objetos de museo (Bennett 1998; Macdonald 1998, p. 11; Mitchell 1991, p. 7). Las colecciones de los museos también ofrecieron material de referencia relevante para la investigación. Por consiguiente, la disposición de los objetos y las exposiciones en los museos pretendían manifestar los principios profundos y el orden evolutivo revelados por la ciencia. De allí que los museos no se conceptualizaban solo como contenedores de hechos científicos, sino como importantes actores y educadores en la difusión de la visión científica del mundo a las masas sin educación (Bennett 1998; Macdonald 1998, pp. 12–13).

En consecuencia, este doble propósito del museo, además de destacar el conocimiento como producto principal del museo, también incluía y requería una categorización ideológica de las personas que participaban en las actividades del museo. Esto creó el rol de expertos/educadores, cuya responsabilidad era de producir, guardar y compartir conocimiento, y el de los no expertos/aprendices, cuya tarea era obtener y adquirir ese conocimiento. Los expertos, investigadores y profesionales de los museos, clasificados además por sus conocimientos disciplinarios, obtuvieron así un acceso privilegiado para examinar las colecciones como su objeto de investigación, así como la autoridad para definir qué es el conocimiento y cómo debe representarse.

Además de la división de las personas en roles de comunicadores activos y receptores pasivos, las perspectivas disciplinarias, con sus clasificaciones y conceptualizaciones son fundamentales para los legados categóricos con los que los museos deben de trabajar en la actualidad (Gordon-Walker 2019). Además, son instrumentos focales para el llamado *Discurso Patrimonial Autorizado* (*Authorized Heritage Discourse o AHD*, por sus siglas en inglés, de ahora en adelante DPA), un concepto teórico acuñado por la arqueóloga y estudiosa del patrimonio Laurajane Smith (2012b, 2006) que se refiere a la forma oficial, tradicional y principalmente occidental de entender y definir el patrimonio en las sociedades contemporáneas. Creado, mantenido y reproducido dentro de la red de organizaciones nacionales e internacionales de patrimonio, sus prácticas institucionales y textos clave, el DPA privilegia la experiencia y representa el patrimonio como un canon oficial de sitios y artefactos que sostienen las narrativas de la nación, clase y ciencia (Smith 2006; en *DPA Finlandés [Finnish AHD]*, vea Enqvist 2016; Linkola 2015; Vahtikari 2013).

El conocimiento de la investigación siempre incluye clasificaciones que cumplen su objetivo si confirman y reflejan con éxito las diferencias y similitudes reales del mundo. Un ejemplo famoso de este tipo de clasificación científica exitosa es la tabla periódica de elementos (Dupré 2006). De hecho, la clasificación cumple con un propósito particular en todo momento. Diferentes propósitos, tales como la investigación y la gestión de colecciones motivarán y producirán diferentes clasificaciones. Sin embargo, como lo señaló Hooper-Greenhill (1992, pp. 4-5), la clasificación en el museo con frecuencia tiene lugar dentro de un “*ethos* de la obviedad”. Esta nota se alinea con mis conclusiones (Enqvist 2016) en el DPA finlandés en cuanto al patrimonio arqueológico, es decir, representa al mundo convertido en categorías conceptuales indiscutibles y naturalizadas, así como en mediciones cuantitativas – números exactos que reflejan el rigor científico. Las cosas en este mundo están divididas en categorías y clases parecidas a la taxonomía que luego se asignan, mediante la práctica de la denominación, a conocimientos y expertos específicos. Por ejemplo, la categoría del patrimonio arqueológico se define como tipos particulares de entidades materiales cuya integridad física, interpretación y representación es controlada por los arqueólogos, los expertos, como los propietarios y guardianes del patrimonio (véase también, Smith 2006). El mundo, clasificado y nombrado de cierta manera, se toma también como una condición circunstancial, casi como un sistema autoorganizado que sigue algún orden natural (Enqvist 2016, p. 265). Además, la seguridad epistemológica no se refiere únicamente a la clasificación de la realidad física y de las cosas materiales, sino que también a las categorías basadas en valores y evaluaciones relacionados con tipos de artefactos o artefactos individuales (ibid., pp. 272–273).

La categorización en sí misma de las disciplinas está profundamente conectada con una de las distinciones más dominantes en los museos, es decir, la distinción entre la naturaleza y la cultura. Esta distinción se basa en la tradición filosófica occidental y en la Ilustración, pero se estableció aún más firmemente a lo largo del siglo XIX con la aparición de los museos modernos (Berger 1980). Según Caitlin Gordon-Walker (2019), los museos han sido fundamentales en la representación y la reproducción de la distinción naturaleza/cultura por medio de sus colecciones materiales y

exhibiciones, en paralelo al surgimiento de las disciplinas académicas. Esta división en departamentos separados o incluso, en instituciones separadas dedicadas a la historia natural y a la cultura humana respectivamente, vino acompañada de estrategias más formalizadas para la interpretación y el cuidado de las colecciones de los museos. Entendida por medio de los sistemas taxonómicos como una entidad científicamente ordenada, la naturaleza fue así conceptualizada como algo más conocible, algo que podía entonces ser movilizado para diversos fines. Por ejemplo, la clasificación de los pueblos indígenas como especímenes científicos que pertenecen al reino de lo natural permitió la legitimización de prácticas coloniales, tales como la esclavitud, la apropiación de territorios y el establecimiento de leyes e instituciones cuya intención era civilizar a las poblaciones indígenas. El dominio científico del mundo natural también está conectado al dominio tecnológico y físico sobre lo que después se conceptualizó como recursos naturales a ser explotados o, con el surgimiento del movimiento conservacionista, a ser protegidos (Gordon-Walker 2019, pp. 251–252).

Aunque no hay uniformidad con respecto a la terminología detallada de la gobernanza del patrimonio entre los países (Ahmad 2006), la categorización actual del patrimonio cultural y natural gestionado institucionalmente dentro del DPA está acordada internacionalmente para incluir el patrimonio tangible, intangible, digital y los entornos (Consejo de la Unión Europea 2014; UNESCO 2003a; 2003b; 1972). Esta categorización se relaciona no solo con la división naturaleza/cultura, sino que también al dualismo cartesiano mente/cuerpo (también conocido como el dualismo de sustancias), que establece que la mente y la materia, lo mental y lo físico, son sustancias ontológicamente distintas (Robinson 2017). En el pensamiento feminista, la oposición entre la mente y el cuerpo se ha correlacionado con una oposición entre lo masculino y lo femenino, considerando que la mujer está atrapada en su existencia corporal a expensas de la racionalidad (Lennon 2019). Como lo establece la filósofa Kathleen Lennon (ibíd.) este enredo en la “corporeidad” se ha atribuido además a los cuerpos colonizados y a las clases bajas (Alcoff 2006, sobre las categorías que reflejan el sistema de género de la burguesía; véase también Sarantola-Weiss, este volumen).

El nacionalismo, el imperialismo, el colonialismo, el elitismo cultural y la discriminación étnica y social representan tipos de agravios, de control social y de gobernabilidad que los estudios críticos del patrimonio pretenden neutralizar y deconstruir mediante el análisis crítico y la redefinición del patrimonio (Smith 2012a, pp. 534–535). En consecuencia, la estrategia de repensar, reconocer y disolver las dicotomías modernistas, tales como la división entre naturaleza y cultura, mente y materia o mundo humano y no humano, ha sido declarada como principal entre los estudios patrimoniales críticos, y una suposición vital en las nuevas perspectivas de investigación basadas en el poshumanismo y el nuevo materialismo (González-Ruibal 2013; Harrison 2013, pp. 44–45; Sterling 2020). En términos de teoría y prácticas museísticas, una reconceptualización poshumana de los procedimientos de investigación y documentación podría apoyar el análisis y la descripción de objetos como “cosas” y “composiciones socio-materiales”, tal como sugiere y demuestra la especialista en museos y patrimonio digital Fiona Cameron (2018, p. 352). Sin embargo, los legados categóricos de la ciencia y el pensamiento occidental definitivamente seguirán definiendo la organización y las prácticas de los museos, así como de otras instituciones culturales que se ocupan del patrimonio, durante mucho tiempo.

Interpretando el patrimonio cultural con ontologías y vocabularios

Como se demostró en este capítulo, los museos y las organizaciones para la conservación de la memoria tienen una larga tradición de usar clasificaciones, conceptualizaciones, taxonomías, listas de términos y vocabularios controlados para organizar e interpretar sus colecciones (Hyvönen 2012, p. 57; Parry, Poole & Pratty 2010, pp. 96–97). Ross Parry, Nick Poole y Jon Pratty, académicos de museos con experiencia en patrimonio digital (2010, p. 96), explican que el “pensamiento semántico” siempre ha sido una parte integral de los museos; el acto continuo de crear significado con y entre los objetos coleccionados define a los museos hoy en día y lo ha hecho a lo largo de su historia. En otras palabras, los museos son lugares en los que “damos o reforzamos los significados de las cosas” (ibíd.). En las últimas décadas, el procesamiento automatizado y sistemático de la tecnología de la computación ha venido a apoyar y aumentar este proyecto semántico de los museos. La aplicación de los principios y tecnologías de los Datos Enlazados y la Web Semántica es el enfoque más nuevo para abordar los problemas de gestión y publicación de datos sintáctica y semánticamente heterogéneos, multilingües y altamente interconectados del patrimonio cultural producidos por organizaciones para la conservación de la memoria. Este desarrollo ha llevado a la creación de portales nacionales e internacionales, como *Europeana*, a abrir repositorios de datos abiertos, tal como la *Nube de Datos Abiertos Entrelazados* (*Linked Open Data Cloud*) y a publicaciones con datos bibliotecarios enlazados en Estados Unidos, Europa y Asia (Hyvönen 2012, p. vi).

Las ontologías, es decir, las especificaciones formales y explícitas de una conceptualización compartida, tales como los diccionarios geográficos, las clasificaciones, las jerarquías de conceptos y los vocabularios controlados específicos de un dominio, forman parte integral de la estructura y el desarrollo de la Web Semántica. Las ontologías pueden procesarse con algoritmos por lo que se utilizan para facilitar y armonizar las descripciones de metadatos, para fomentar la interoperabilidad entre diferentes organizaciones y dominios y para la vinculación de datos (Hyvönen 2012, pp. 57–62). Como representaciones explícitas de conceptualizaciones y sistemas conceptuales, las ontologías ofrecen una selección particular, fija y ordenada de significados con los que se pueden precisar y anotar los objetos o sus metadatos, y así enriquecerlos. En Finlandia, la Biblioteca Nacional mantiene Finto, un servicio finlandés de tesauros y ontologías que permite la publicación y el uso de vocabularios, ontologías y clasificaciones. El servicio de Finto también incluye la *Ontología para el Dominio Museístico y las Artes Aplicadas* (*Ontology for Museum Domain and Applied Arts, MAO/TAO*) que combina tres ontologías diferentes, una de las cuales está compuesta, mantenida y actualizada para la descripción de objetos museísticos por la Agencia de Patrimonio de Finlandia (Kouki & Suhonen 2017).

En las aspiraciones más optimistas, la Web Semántica permite a las organizaciones mundiales para la conservación de la memoria (museos, bibliotecas y archivos) compartir sus colecciones y contenidos en línea, como datos abiertos, semánticamente ricos y conectados, con nuevos tipos de búsqueda semántica inteligente y servicios de recomendación (Hyvönen 2012, p. 2). Además, como señalan Parry, Poole y

Pratty (2010, p. 103), el principio de la Web Semántica de conectar el significado y el objeto resuena con los duraderos objetivos de los museos de definir, clasificar y presentar. Sin embargo, en lo que respecta a los datos del patrimonio cultural y la Web Semántica, hay algunos dilemas que resolver y obstáculos que superar antes de que esta visión pueda hacerse realidad, si es que alguna vez sucede. Los problemas más grandes son causados por el hecho de que, a diferencia de la digitalización o la catalogación, la Web Semántica no es una práctica o conjunto de prácticas coherente. Por lo tanto, es difícil para los museos tomar decisiones informadas sobre qué tecnologías, plataformas, modelos y metodologías usar (Parry, Poole & Pratt 2010, p. 104). Uno de los retos fundamentales para la habilidad de los museos de enriquecer semánticamente sus colecciones es la misma falta de tiempo y recursos que había ralentizado el proceso de catalogación real incluso antes de la llegada de las nuevas tecnologías (ibíd., p.102). La composición, el mantenimiento y la actualización de las ontologías y los vocabularios necesarios en el proceso tampoco es una tarea fácil, sino que requiere de una cantidad considerable de años-persona y de conocimientos, tanto de fondo como de análisis conceptual.

Además de los retos prácticos y económicos, las prácticas de creación de significados que conllevan la aplicación de las nuevas tecnologías plantean problemas y preguntas complejas que están profundamente arraigadas en los fundamentos de la institución museística y su propósito. ¿Cómo aseguramos que las prácticas y tecnologías en evolución, tales como las ontologías, se alineen y apoyen los paradigmas, perspectivas e ideales elegidos para los futuros museos? ¿De qué manera podrían transformar la institución museística o las formas de interpretación, comprensión y acceso a los objetos del museo? (Cameron 2010, p. 80) Como afirma Cameron (ibíd., p. 81), las bases de datos de gestión de colecciones son, después de todo, la principal herramienta con la que los museos documentan, organizan e interpretan sus objetos y, al mismo tiempo, definen y comunican su significado y valor. Cameron recalca su punto de vista refiriéndose al reconocimiento de la historiadora y museóloga Gaynor Kavanagh (1990) que es en los registros de objetos individuales donde se arraigan las prácticas convencionales y totalizadoras. Cómo se adquiere y se documenta un objeto determinará, en un alcance considerable, la forma en la que se entenderá en el futuro.

En cuanto al futuro semántico de los museos, existen al menos dos versiones diferentes, según Parry, Poole y Pratt (2010, p. 99). En primer lugar, habrá una “visión extrema de la Web Semántica estricta”, con ontologías prescritas y persistentes basadas en los estándares de colección existentes y listas de términos dictadas por la comunidad profesional de expertos. En segundo lugar, habrá una visión de una “Web Semántica relajada”, con ontologías definidas por el usuario y soluciones creadas por la comunidad, compuesta por varias comunidades de interés, también fuera de la institución museística. La visión de un futuro más relajado surge de la justificada sospecha sobre la posibilidad de construir ontologías universalmente aplicables, en lugar de conceptualizaciones localizadas, variables y fluidas, más adecuadas para captar la naturaleza dinámica y contextual de cualquier sistema conceptual.

De hecho, hay evidencia empírica que demuestra que la dificultad de prescribir categorías que puedan aplicarse universalmente, es decir, el problema de la adecuación conceptual es particularmente evidente en lo que respecta al acceso y la documentación de las colecciones maoríes y aborígenes (Cameron 2010, p. 88). Esta observación apoya la idea de considerar y explorar sistemas de clasificación alternativos que reconozcan, por ejemplo, los modelos de conocimiento indígena. Además, como ya abordó Hooper-Greenhill (1992, p. 7, pp. 194-196), en lugar de tener alguna identidad esencial y fija, la identidad y el significado de las cosas materiales se constituyen en cada caso según las articulaciones del marco epistemológico, el campo de uso, la mirada, las tecnologías y las prácticas de poder. Esta polisemia de los objetos significa, por lo tanto, que el significado de un objeto y su clasificación no son objetivos, evidentes o singulares, sino situados y contextuales (Macdonald 2006, p. 6; Robinson 2019, p. 33). En consecuencia, la imposición de un orden artificial y de categorías fijas en la adquisición, la documentación o los registros de objetos no se ajusta a las nuevas formas de ver los objetos como entidades polisémicas, con significados fluctuantes y variables, abiertos a interpretaciones interdisciplinarias (Cameron 2010, p. 84; véase también Häyhä et al., este volumen).

La mencionada idea de los significados fluctuantes y construidos contextualmente también se alinea con las más recientes comprensiones y teorizaciones críticas del patrimonio, como un proceso cultural compuesto por una serie de prácticas discursivas e implicadas en relaciones de poder y construcciones ideológicas, es decir, un proceso performativo de creación de significado, de hacer en lugar de ser (Harrison 2013, p. 113; Harvey 2001). Al mismo tiempo, es evidente que existen varios conceptos de patrimonio, cuyos significados no tienen límites estrictos (sobre la historia de las definiciones de patrimonio, véase, por ejemplo, Davison 2008). Por el contrario, demuestran aspectos profundamente entrelazados, superpuestos e interactivos del fenómeno llamado patrimonio (Enqvist 2014; 2016). Sin embargo, actualmente solo se elige una de estas acepciones para caracterizar el patrimonio cultural en cuanto al desarrollo de las tecnologías de la Web Semántica: la definición oficial que clasifica el patrimonio dentro de las categorías de patrimonio cultural y natural o tangible e intangible (Hyvönen 2012, p. 1). Al concentrarse y basarse en estas categorías fijas, esta conceptualización pasa por alto el proceso real de “patrimonialización”, el marco y la práctica por medio de los cuales se crea y mantiene el patrimonio.

Conclusión

La comunidad de profesionales de los museos y el patrimonio puede considerarse una comunidad epistémica especializada que comparte un sistema de conocimiento y un discurso, que organiza y estructura mediante clasificaciones, conceptualizaciones y conceptos, las unidades de comprensión. Cualquier análisis y redefinición del significado social, los objetivos y el propósito de la institución museística requiere, por tanto, analizar y deconstruir las clasificaciones implícitas y explícitas imperantes, pero también los legados categóricos que enmarcan y guían la teoría y la práctica museística.

Los museos han desempeñado un papel esencial en la creación y legitimación del marco científico para clasificar y conceptualizar, por ejemplo, las categorías de naturaleza y cultura, para seguir apoyando los ideales de imperio, nación, género, industria o conservación (Bennett 2004; Gordon-Walker 2019; Yanni 1999). Sin embargo, esto también se aplica para la idea del “excepcionalismo” humano en cuando a otras especies, así como para nuestro desapego de la naturaleza y el ambiente. Desafiar el orden existente puede permitirnos no solo ser más conscientes de las múltiples implicaciones de las clasificaciones y categorizaciones, sino también pensar, literalmente, en un contexto diferente para crear perspectivas novedosas e innovadoras, y facilitar un diálogo constructivo y crítico que pueda aumentar nuestra comprensión de nosotros mismos y de los demás. En otras palabras, debemos trabajar conscientemente para estar al tanto de la existencia y las formas en que determinados conceptos y discursos construyen nuestra realidad social y convenciones que se transmutan en una forma inevitable y naturalizada de organizar el mundo (Waterton, Smith & Campbell 2006, p. 343).

No obstante, los museos están atados a las clasificaciones – cada exposición está organizada y construida sobre un sistema conceptual particular cuyo orden también tiene el potencial de recrear y redefinir. Los conceptos clasificatorios y las terminologías específicas aplicadas a las colecciones y exposiciones museísticas reflejan la comprensión de conceptos generales y concepciones profundas, como la naturaleza del tiempo o la humanidad. Entonces, el análisis conceptual puede servir como una herramienta útil para la necesaria autorreflexión sobre los compromisos ontológicos, epistemológicos y éticos que hay detrás de las representaciones creadas en los museos. Dado que los conceptos y sus significados asociados a los objetos del museo son plurales, interdisciplinarios, alternativos y a veces conflictivos (Cameron 2010, p. 86), el papel de los legos, los visitantes del museo y los usuarios de las colecciones también debería reconocerse y apreciarse en el ciclo de conocimiento y creación de significados.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021 con el nombre: *Reflections on Museology – Classifications, conceptualisations and concepts at the core of museology theory and practice*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

- Ahmad, Y** 2006 The Scope and Definitions of Heritage: From Tangible to Intangible. *International Journal of Heritage Studies*, 12(3). pp. 292–300. DOI:<https://doi.org/10.1080/13527250600604639>
- Alcoff, L M** 2006 *Visible Identities: Race, Gender, and the Self*. Oxford: Oxford University Press.

- Aronsson, P & Elgenius, G** (eds.) 2015 *National museums and nation- building in Europe, 1750–2010. Mobilisation and legitimacy, continuity and change*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge.
- Atalay, S** 2010 ‘We don’t talk about Çatalhöyük, we live it’: sustainable archaeological practice through community-based participatory research. *World Archaeology*, 42(3). pp. 418–429. DOI: <https://doi.org/10.1080/00438243.2010.497394>
- Bal, M** 2002 *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barad, K** 2007 *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Barad, K** 2003 Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs*, 28(3). pp. 801–831. DOI: <https://doi.org/10.1086/345321>
- Bennett, T** 2004 *Pasts Beyond Memory: Evolution, Museums, Colonialism*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge.
- Bennett, T** 1998 Speaking to the eyes. Museums, legibility and the social order. In Macdonald, S (ed.) *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge. pp. 25–35. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203838600-7>
- Bennett, T** 1995 *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge.
- Berger, J** 1980 *About Looking*. Connecticut: Writers and Readers Publishing.
- Borges, J L** 1964 *Other inquiries 1937–1952*. Austin: University of Texas Press.
- Cameron, F R** 2010 Museum Collections, Documentation and Shifting Knowledge Paradigms. In Parry, R (ed.) *Museums in a Digital Age*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge. pp. 80–95. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203716083>
- Cameron, F R** 2018 Posthuman museum practices. In Braidotti, R & Hlavajova, M (eds.) *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury Academic. pp. 349–352.

Council of the European Union 2014 Conclusions on cultural heritage as a strategic resource for a sustainable Europe. EDUCATION, YOUTH, CULTURE and SPORT Council meeting in Brussels. EUR-Lex. Disponible en <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A52014XG0614%2808%29> [Visitado por última vez el 9 de febrero de 2019]

Davis, A, Mairesse, F & Desvallées, A (eds.) 2010 *What is a museum?* Munich: Müller-Straten.

Davison, G 2008 Heritage: from Patrimony to Pastiche. In Fairclough, G, Harrison, R, Jameson, J H & Schofield, J (eds.) *The Heritage Reader*. London: Routledge. pp. 31–41.

Dupré, J 2006 Scientific Classification. *Theory, Culture & Society*, 23(2–3). pp. 30–32. DOI:<https://doi.org/10.1177/026327640602300201>

Ehanti, E, Turtiainen, M & Patokorpi, L 2019 Mitä tapahtui uuden museomääritelmän äänestyksessä? *ICOM Finland website* 7.9.2019. Disponible en <https://icomfinland.fi/blogi/museomaaritelma> [Visitado por última vez el 3 de marzo de 2021]

Enqvist, J 2016 *Suojellut muistot: Arkeologisen perinnön hallinnan kieli, käsitteet ja ideologia*. Doctoral dissertation in archaeology. Helsinki: University of Helsinki.

Enqvist, J 2014 The New Heritage: A Missing Link between Finnish Archaeology and Contemporary Society? *Fennoscandia Archaeologica*, 31. pp. 101–123.

Fairclough, N 2004 *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Psychology Press.

Fairclough, N 1995 *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Abingdon: Routledge.

Fairclough, N 1992 *Discourse and Social Change*. New Jersey: Wiley.

Fairclough, N 1989 *Language and Power*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge.

Foucault, M 1980 *Tarkkailla ja rangaista [Surveiller et punir]*. Otava: Helsinki.

- Foucault, M** 1971 *L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 Décembre 1970*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M** 1969 *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M** 2002 (1966) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge.
- Foucault, M & Gordon, C** 1980 *Power/knowledge: selected interviews and other writings 1972–1977*. New York: Pantheon Books.
- Fyfe, G** 1995 A Trojan Horse at the Tate: Theorising the Museum as Agency and Structure. *The Sociological Review*, 43(1). pp. 203–228. DOI:<https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1995.tb03431.x>
- González-Ruibal, A** (ed.) 2013 *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge.
- Gordon-Walker, C** 2019 Unsettling the Classification of Nature, Culture and History. *Museum and Society*, 17(2). pp. 248–260. DOI:<https://doi.org/10.29311/mas.v17i2.2760>
- Hacking, I** 1999 *The Social Construction of What?* Harvard: Harvard University Press.
- Harrison, R** 2013 *Heritage: Critical Approaches*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge.
- Harvey, D C** 2001 Heritage Pasts and Heritage Presents: Temporality, meaning and the scope of heritage studies. *International Journal of Heritage Studies*, 7(4). pp. 319–338. DOI:<https://doi.org/10.1080/13581650120105534>
- Heikkinen, V** 1999 *Ideologinen merkitys kriittisen tekstintutkimuksen teoriassa ja käytännössä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hooper-Greenhill, E** 1992 *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Psychology Press.
- Husa, S** 1995 Foucault'lainen metodi. *niin & näin*. pp. 42–48. Disponible en <https://netn.fi/artikkeli/foucaultlainen-metodi> [Visitado por última vez el 3 de marzo de 2021]

- Hyvönen, E** 2012 *Publishing and Using Cultural Heritage Linked Data on the Semantic Web*. San Rafael: Morgan & Claypool Publishers.
- ICOM 2019 Museum Definition. Disponible en <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/> [Visitado por última vez el 8 de octubre de 2019]
- ICOM 2021 Museum Definition. Disponible en <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [Visitado por última vez el 3 de marzo de 2021]
- Johnson, M** 2017 *Embodied Mind, Meaning, and Reason: How Our Bodies Give Rise to Understanding*. Chicago: University of Chicago Press.
- Karlsson, F** 1994 *Yleinen kielitiede*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kavanagh, G** 1990 *History Curatorship*. Leicester: Leicester University Press.
- Kivinen, O & Piironen, T** 2008 Kehollisesta osaamisesta kielelliseen tietoon. In Kilpinen, E, Kivinen, O & Pihlström, S (eds.) *Pragmatismi filosofiassa ja yhteiskuntatieteissä*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press. pp. 185–208.
- Kouki, P & Suhonen, M** 2017 MAO/TAO – pitkäkestoista ontologiakehitystä museoalan tarpeisiin. *Terminfo* 3/2017. Disponible en <http://www.terminfo.fi/sisalto/maotao--pitkakestoista-ontologiakehitysta-museoalan-tarpeisiin-391.html> [Visitado por última vez el 9 de marzo de 2019]
- Lakoff, G & Johnson, M** 1999 *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Lakoff, G & Johnson, M** 1980 *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Larjavaara, M** 2007 *Pragmasemantiikka*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leeuwen, T (van)** 2014 Critical Discourse Analysis and Multimodality. In Hart, C & Cap, P (eds.) *Contemporary Critical Discourse Studies*. London: Bloomsbury Publishing. pp. 281–295.

- Lennon, K** 2019 Feminist Perspectives on the Body. In Zalta, E N (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2019 Edition). Disponible en <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/feminist-body/> [Visitado por última vez el 10 de octubre de 2019]
- Linkola, H** 2015 Administration, Landscape and Authorised Heritage Discourse – Contextualising the Nationally Valuable Landscape Areas of Finland. *Landscape Research*, 40(8). pp. 939–954. DOI:<https://doi.org/10.1080/01426397.2015.1074988>
- Macdonald, S** 2006 Expanding Museum Studies: An Introduction. In Macdonald, S (ed.) *A Companion to Museum Studies*. New Jersey: John Wiley & Sons. pp. 1–12. DOI:<https://doi.org/10.1002/9780470996836.ch1>
- Macdonald, S** 1998 Exhibitions of power and powers of exhibition: An introduction to the politics of display. In Macdonald, S (ed.) *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge. pp. 1–24. DOI:<https://doi.org/10.4324/9780203838600-7>
- Macdonald, S** 1996 Theorising museums: an introduction. In Macdonald, S & Fyfe, G (eds.) *Theorising Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Sociological Review Monograph Series. Cambridge, Massachusetts: Blackwell. pp. 1–18.
- Machery, E** 2005 Concepts Are Not a Natural Kind. *Philosophy of Science*, 72(3). pp. 444–467. DOI:<https://doi.org/10.1086/498473>
- Mitchell, T** 1991 *Colonising Egypt: With a New Preface*. Berkeley: University of California Press.
- Murphy, G** 2002 *The Big Book of Concepts*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Nelson, T** 2019 Why ICOM postponed the vote on its new museum definition. *Museums Association*. Disponible en <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/opinion/2019/10/01102019-definition-just-start-of-conversation/#> [Visitado por última vez el 3 de marzo de 2021]
- Noce, V** 2019 What exactly is a museum? ICOM comes to blows over new definition *The Art Newspaper*. Disponible en <http://theartnewspaper.com/news/what-exactly-is-a-museum-icom-comes-to-blows-over-new-definition> [Visitado por última vez el 25 de agosto de 2019]

- Ogden, C K & Richards, I A** 1923 *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism*. San Diego: Harcourt.
- Parry, R, Poole, N & Pratty, J** 2010 Semantic Dissonance: do we need (and do we understand) the semantic web? In Parry, R (ed.) *Museums in a Digital Age*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge. pp. 96–106. <https://doi.org/10.4324/9780203716083-18>
- Piccinini, G** 2011 Two Kinds of Concept: Implicit and Explicit. *Dialogue: Canadian Philosophical Review / Revue canadienne de philosophie*, 50(1). pp. 179–193. DOI:<https://doi.org/10.1017/S0012217311000187>
- Raatikainen, P** 2008 Ajattelu, kieli ja merkitys – näkökulmia nykyajan filosofian avaintemoihin. In Raatikainen, P (ed.) *Ajattelu, kielimerkitys: analyttisen filosofian avainkirjoituksia*. Helsinki: Gaudeamus. pp. 9–40.
- Robinson, H** 2019 *Interpreting Objects in the Hybrid Museum: Convergence, Collections and Cultural Policy*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge.
- Robinson, H** 2017 Dualism. In Zalta, E N (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/dualism/> [Visitado por última vez el 10 de octubre de 2019]
- Shelton, A** 2013 Critical Museology: A Manifesto. *Museum Worlds*, 1(1). pp. 7–23. DOI:<https://doi.org/10.3167/armw.2013.010102>
- Shelton, A** 2018 Critical Museology. In López Varela, S L (ed.) *The Encyclopedia of Archaeological Sciences*. New Jersey: John Wiley & Sons. pp. 1–6. DOI:<https://doi.org/10.1002/9781119188230.saseas0142>
- Smith, E & Medin, D L** 1981 *Categories and concepts*. Cognitive science ser. Harvard: Harvard University Press.
- Smith, L** 2012a Editorial. *International Journal of Heritage Studies*, 18(6). pp. 533–540. DOI:<https://doi.org/10.1080/13527258.2012.720794>
- Smith, L** 2012b Discourses of Heritage: implications for archaeological community practice. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds*.

Disponible en DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.64148> <http://journals.openedition.org/nuevomundo/64148> [Visitado por última vez el 10 de octubre de 2019]

Smith, L 2006 *Uses of Heritage*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge.

Sterling, C 2020 Critical heritage and the posthumanities: problems and prospects. *International Journal of Heritage Studies*, 26(11). pp. 1029–1046. DOI:<https://doi.org/10.1080/13527258.2020.1715464>

Temmerman, R 2000 *Towards New Ways of Terminology Description: The Sociocognitive-approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

UNESCO 2003a Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage - UNESCO Digital Library. Disponible en <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540> [Visitado por última vez el 9 de febrero de 2019]

UNESCO 2003b Charter on the Preservation of Digital Heritage. Disponible en http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [Visitado por última vez el 9 de febrero de 2019].

UNESCO 1972 Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. UNESCO World Heritage Centre. Disponible en <https://whc.unesco.org/en/conventiontext/> [Visitado por última vez el 9 de febrero de 2019]

Vahtikari, T 2013 *World Heritage Cities between Permanence and Change: International Construction of 'Outstanding Universal Value' and Local Perceptions at Old Rauma from the 1970s to the 2000s*. Tampere: University of Tampere.

Venn, C 2006 The Collection. *Theory, Culture & Society*, 23(2–3). pp. 35– 40. DOI:<https://doi.org/10.1177/026327640602300203>

Verschueren, J 2011 *Ideology in Language Use: Pragmatic Guidelines for Empirical Research*. Cambridge: Cambridge University Press.

Verschueren, J 2009 Introduction: The pragmatic perspective. In Verschueren, J & Östman, J O (eds.) *Key Notions for Pragmatics*. Amsterdam: John Benjamins Publishing. pp. 1–27.

- Waterton, E, Smith, L & Campbell, G** 2006 The Utility of Discourse Analysis to Heritage Studies: The Burra Charter and Social Inclusion. *International Journal of Heritage Studies*, 12(4). pp. 339–355. DOI: <https://doi.org/10.1080/13527250600727000>
- Whitehead, P J P** 1971 Museums in the history of zoology (part II). *Museums Journal*, 70(4). pp. 155–160.
- Whitehead, P J P** 1970 Museums in the history of zoology (part I). *Museums Journal*, 70(2). pp. 50–57.
- Woodham, A L** 2019 Museum Studies and Heritage: independent museums and the “heritage debate” in the UK. In Watson, S, Barnes, A & Bunning, K (eds.) *A Museum Studies Approach to Heritage*. Abingdon, Oxfordshire: Routledge. pp. 29–43.
- Yanni, C** 1999 *Nature's Museums*. Princeton: Princeton Architectural Press.

Viendo a los museos desde una nueva perspectiva

Nina Robbins

Joskus sanotaan, että pitää ajatella laatikon ulkopuolella. Mutta ei laa- tikon ulkopuolellakaan voi ajatella ilman laatikkoa. Bengt Holmström (Helsingin Sanomat, 16 de julio de 2018).

Algunas veces escuchas que tendrías que ver el museo desde otra perspectiva. Pero incluso desde otra perspectiva, no puedes pensar sin la teoría convencional de museos. Bengt Holmström (Helsingin Sanomat, 16 de julio de 2018).

Resumen

Mi capítulo explora las posibilidades de cómo los profesionales de los museos pueden prepararse para debatir con otros interesados sobre temas relacionados con el valor del museo. En este proceso, es importante ver los problemas museológicos desde una perspectiva más amplia. Al situarse fuera de la teoría convencional, por así decirlo, esto se vuelve más plausible. Pero mientras se entabla este discurso, no debe olvidarse el valor de las colecciones de los museos. Siglo tras siglo y en el ámbito museológico, el cuidado de las colecciones denota una clara evidencia de un importante mecanismo de valor en funcionamiento. El patrimonio tendría que ser visto como la base del trabajo museístico actual y eso resuena bien con las demandas, que van en aumento, de la necesidad de la sociedad de tener un futuro sostenible.

Palabras clave: museología, discusión de valor, Economía de la Rosquilla, futuro sostenible

Introducción

En este capítulo presento conceptos como los valores museológicos, la significación, la energía y el impacto de los objetos en conexión con la teoría actual de la *Economía de la Rosquilla*. Además, utilizo términos tales como pensamiento sistémico y autodirección para lograr una coexistencia mutuamente beneficiosa de la importancia cultural y la economía contemporánea. Puede parecer algo exagerado combinar estos conceptos, pero es mi corazonada previa a la investigación la que me motiva a unir conceptos de importancia cultural y realidades económicas. Con este capítulo, estoy ubicándome en otro ángulo, pero también traigo conmigo treinta años de experiencia museística con la que he visto el trabajo en el museo dentro del contexto teórico convencional.

Este texto es parte de la sección de historia y teoría de este libro. En unión con otros autores, provee una línea teórica de pensamiento sobre cómo construir un futuro culturalmente significativo y sostenible. Además, será esencial para los actuales y futuros alumnos de estudios sobre museos para aprender a evaluar estos aspectos culturalmente importantes desde otra perspectiva. Las habilidades para la evaluación crítica, la cooperación interdisciplinaria y las destrezas de argumentación serán herramientas esenciales para los actuales y futuros profesionales de museos. Este capítulo ofrece un medio para alcanzar ese objetivo.

Abordo cuatro conceptos, en los que un concepto lleva a otro. Primero, el concepto de los valores museológicos que se usa para mostrar cómo un diálogo de valores puede ser un constructor de identidad y cómo este trabajo tiene, a su vez, impacto. Este impacto solo es útil si se pone en un contexto más amplio, lo que se presenta como el segundo concepto. El concepto de la Economía de la Rosquilla da un marco global al impacto museológico. El tercer concepto introduce evidencia de cómo la rosquilla funciona en el campo del patrimonio cultural y se presenta la idea de la energía de los objetos. El cuarto y último concepto ubica al individuo en el centro de este proceso, en el que las habilidades de autodirección y el uso del método de pensamiento sistémico ofrece herramientas concretas para futuros profesionales de museos.

Existe un creciente interés en nuevas teorías económicas que ofrezcan formas en las que el concepto del patrimonio cultural pueda unirse al concepto de sostenibilidad económica (Senge 2008; Jackson 2009; Raworth 2017; Mazzucato 2017). No hay duda de que el pensamiento económico está dirigiendo la fuerza política en nuestro mundo actual. Incluso algunas personas indican que es la máxima narrativa de nuestros tiempos (Raworth 2017, p. 6). Sin embargo, también hay múltiples capas en las sociedades, para las que las economías contemporáneas actuales no pueden ofrecer verdades sostenibles (Stiglitz 2012; Stone 2017). Un ejemplo de las críticas actuales proviene del propio círculo económico, cuando 180 directores ejecutivos afirmaron en 2019 que el capital para el accionista ya no se considera el único mecanismo de formación de valor (Gelles & Jaffe-Bellany 2019). Históricamente, los museos se han dedicado al cuidado de colecciones y a la pedagogía de los visitantes (Impey & McGregor 2001; Pettersson 2020). La institución tiene raíces que se remontan a los gabinetes de curiosidades y esta tradición también tiene algo que ofrecer al debate mundial actual sobre la sostenibilidad. Incluso se podría afirmar que una parte fundamental del enfoque histórico de la institución ha sido el ámbito de la sostenibilidad. Dicho eso, también es productivo inspeccionar el discurso actual de la sostenibilidad desde el punto de vista económico. Después de todo, todavía vivimos en una realidad en la que debemos tomar en cuenta esta máxima narrativa y encontrar formas nuevas y atractivas en las que podamos integrar capítulos culturalmente significativos a esa narrativa.

El contexto del debate sobre los valores y el impacto en los museos

La discusión sobre los valores es una parte esencial de cualquier práctica museística, ya que ayuda a dar el apoyo necesario para la toma de decisiones. Está claro que nuestro mundo valora varios fenómenos desde múltiples perspectivas: filosófica, estética, moral, ética, económica, etc. Desde 1980, la psicología social ha estudiado los valores de las personas en más de 80 países y ha descubierto que existen diez grupos de valores personales básicos en todas las culturas: autodirección, estimulación, hedonismo, realización, poder, seguridad, conformidad, tradición, benevolencia y universalismo. El estudio también muestra que estos valores básicos están presentes en todos nosotros y pueden asumirse si se logran activar; el nivel de su intensidad varía a lo largo del curso de nuestras vidas, pero también diariamente. De acuerdo al estudio sobre los aspectos universales en la estructura y contenido de los valores humanos (*Are There Universal Aspects in the Structure and Content of Human Values?*) realizado por el psicólogo social Shalom Schwartz, estos valores constituyen la red de valores de la existencia humana (Schwartz 1994; Raworth 2017, pp. 107–108). La red fluctuante de valores que cada uno de nosotros y la sociedad en sí llevamos incorporada eventualmente acabará afectando las formas en que vemos y reconocemos los puntos de importancia en nuestra sociedad. Además, la discusión de valores también puede alcanzarse desde un punto de vista más filosófico. El filósofo George Dickie (1926-2020) introdujo un amplio concepto de una teoría institucional del arte en el que exploró la red de valores de los humanos desde los puntos de vista de la obra de arte y del mundo del arte (Dickie 1974). Específicamente, para aprender a apreciar algo como arte, se necesita un contexto que se aprende desde la niñez. Esta afirmación coincide con la noción de Schwartz de la red de valores que la sociedad lleva incorporada. Parece que ese contexto y la habilidad de leerlo son clave cuando nos involucramos en discusiones sobre valores.

El contexto en este capítulo es museístico y el objetivo es destacar aspectos culturalmente significativos de la sociedad. Por consiguiente, el valor de la discusión aquí es de naturaleza museística. En este contexto, sería perfectamente creíble enfatizar las perspectivas filosóficas y/o estéticas en relación con los valores de los museos y tomar algunas de las teorías o conceptos monumentales, como el concepto de Immanuel Kant sobre *ohne Interesse* (sin interés), como nuestro punto de partida (Beardsley 1958; Adorno 1970; Bourdieu 1979; Wollheim 1980). Alternativamente, también se podría empezar desde puntos de vista muy prácticos como las experiencias de los visitantes, los planes de rescate o los valores de los seguros (Faro Convention 2005; Piekkola, Suojanen & Vaino 2013). El problema de las valoraciones filosóficas y pragmáticas es que tiende a centrarse en temas únicos y quizás aislados y está, en cierta medida, determinado por factores y actores externos. También se puede entablar una discusión sobre valores desde una perspectiva museológica. Cuando la evaluación del valor es de naturaleza museológica, reconoce un rango más amplio en cuestiones cruciales para nuestro trabajo en el sector del patrimonio (Robbins 2016; 2019). Este enfoque toma en cuenta el conjunto completo de las operaciones museísticas. Sin embargo, también aborda la necesidad de tomar en cuenta tanto el enfoque filosófico como el práctico. Si el debate sobre los valores es de naturaleza

museológica, tiene la posibilidad de actuar como una herramienta funcional en relación con las prácticas museísticas.

Un ejemplo de evaluación de los valores museológicos fue una encuesta que publiqué en 2016 en la que participaron los museos de arte finlandeses. Como parte de la encuesta, se dio al personal de los museos la oportunidad de elegir libremente los valores que mejor se ajustaran a su museo. Los siguientes cinco valores surgieron como los más importantes en los museos de arte finlandeses en ese momento: valor artístico, valor estético, valor museístico, valor de investigación y valor relacionado con la localidad (Robbins 2016, p. 178). Estos también eran congruentes con los conceptos presentados en las ideas operativas relativas a los museos de arte finlandeses y pueden interpretarse como sus valores colectivos generales. El cuestionario también preguntaba hasta qué punto los profesionales de los museos se ocupan de las evaluaciones de valores en su trabajo diario. Las respuestas incluían diversas acciones, tales como adquisiciones, bajas, funciones prioritarias dentro de la gestión de las colecciones, evaluaciones de la historia del arte, proyectos de investigación y publicación, evaluaciones monetarias, incluyendo el valor de seguros o de contabilidad, trabajo con los visitantes y planes de preservación dentro de la comunidad – la lista es larga y amplia. La investigación mostró que los profesionales de los museos tienen mucha información, comprensión y conocimiento en relación con las evaluaciones de valores, especialmente los museológicos, pero en gran medida esta información no se ha utilizado de forma exhaustiva. Ha llegado el momento de sacar a la luz esta información.

Reconocer las diferentes redes de valores en los museos como constructores de identidad y aprovecharlas en beneficio de nuestro patrimonio cultural son dos esfuerzos considerables. En este trabajo, el concepto del factor de impacto se torna útil. En general, los académicos de museos lo han utilizado como un concepto clave al estudiar el significado en la sociedad, ya sea desde el punto de vista económico o desde puntos de vista más intangibles. ¿Qué consideran las personas significativo en su propio ambiente y por qué? (Weil 2002; Knell 2004; Scott 2013; Piekola 2013). Con frecuencia, el impacto es algo que se cuantifica, pero para las instituciones sin fines de lucro ha sido un reto encontrar formas adecuadas para hacer esto (Holden 2006; Vaikuttavuusindikaattorit 2009). Encontrar formas de registrar el impacto se considera importante porque con esta capacidad es posible alinear los objetivos de valor de las instituciones sin ánimo de lucro con los objetivos de valor de la sociedad en general. El estudioso de museos Stephen Weil ya escribió sobre el rol del impacto de las operaciones museísticas en su libro publicado en el 2002 *Haciendo que los museos importen (Making Museums Matter)*:

Vistos desde fuera de su propio mundo, a veces insular, los museos podrían encontrarse más apreciados que nunca si fueran capaces de presentarse a sí mismos como organizaciones que logran apoyo por medio de su eficacia demostrable en el logro de propósitos bien articulados y valiosos con lo que lógicamente podrían demostrar que hacen una diferencia positiva en sus comunidades (Weil 2002, p. 108).

Puede que se haya dejado atrás la época del pasado aislado, pero se necesitan más medidas para conectar los valores cercanos a los museos con aquellos de la sociedad en general. La tarea es hacer que el sector patrimonial sea importante en una sociedad en la que el reemplazo de temas y la vorágine de eventos está acelerando. Para poder justificar el factor del impacto en el campo del patrimonio se necesita señalar el impacto de los intangibles. “Los intangibles, según descubrimos, están surgiendo como ingredientes centrales en el éxito empresarial, el desarrollo sostenible de la comunidad y las políticas sociales preocupadas por el bienestar de las comunidades y sus ciudadanos” (Scott 2011, p. 4). Entonces, no es solo en el sector patrimonial que se estudian los intangibles. Las empresas basadas en el mercado también han empezado a utilizar términos como “valor compartido” o “capital social” en su forma cotidiana de hacer negocios para los que se están explorando nuevas formas más sinérgicas (véase también Luukkanen-Hirvikoski, este volumen). “Estas (las corporaciones tradicionales) siguen viendo la creación de valor de forma limitada, optimizando el rendimiento financiero a corto plazo en una burbuja, mientras que pasan por alto las necesidades más importantes de los clientes e ignoran las influencias más amplias que determinan su éxito a largo plazo” (Porter & Kramer 2011, p. 4). El profesor John Holden argumenta que, debido a un malentendido del concepto de valor, ha sido difícil para las instituciones sin fines de lucro tomar parte en la discusión del impacto de la sociedad en general. Se necesita definir qué significan los valores y el impacto para los diferentes actores. Los políticos están interesados en valores institucionales, los profesionales de los museos en valores intangibles y las audiencias tanto en los valores intangibles como en los institucionales. Como resultado, con frecuencia hay un malentendido en el que los inversionistas no entienden la estructura del valor o los objetivos que las audiencias y los profesionales de los museos priorizan (Holden 2006, pp. 32–35). Para disminuir estos malentendidos, los profesionales de los museos necesitan expresar de una forma clara la red de valores detrás de su trabajo.

Los museos son lugares de reunión en nuestra sociedad occidental en los que los visitantes han aprendido a confiar en la neutralidad de la información que producen, pero el concepto de los museos como refugios seguros y neutrales de la sociedad también tiene opiniones contrarias. La historiadora de arte, Carol Duncan, argumenta en su influyente libro *Rituales civilizadores (Civilizing Rituals)* (1995) que los museos sostienen el poder en su forma de proporcionar un lugar para los rituales y el conocimiento secular del primer mundo, y este aspecto se ha incrustado en los propósitos de los museos. En su libro, ella estudió el contenido del ritual de las ceremonias seculares y tomó sus ejemplos del nacimiento de los museos de arte más influyentes en el mundo occidental, tales como el Louvre en París, la Galería Nacional en Londres y el Museo Metropolitano de Arte en Nueva York (Duncan 1995, pp. 7–8). Según ella, estos museos son buenos ejemplos de las estructuras arquitectónicas tipo templo en las que se confía para albergar nuestros recuerdos con fines educativos y estéticos, pero también son lugares para la realización de rituales occidentales, ya sean de carácter histórico, estético, social o político. Como poseedores de un conocimiento objetivo en nombre de la Ilustración, la finalidad de los museos de coleccionar, educar y exhibir fue utilizada para que los museos tuvieran importancia en el momento en que nació la idea de abrir las colecciones al público y se aplicó en toda Europa en el siglo XIX:

A lo largo de la mayor parte del siglo XIX, la cultura museística internacional se mantuvo firmemente comprometida con la idea de que la primera responsabilidad de un museo de arte público es iluminar y mejorar a sus visitantes moral, social y políticamente (Duncan 1995, p. 16).

Además del contexto educativo, los museos de arte, particularmente, llegaron a ser vistos como lugares de contemplación estética durante el siglo XIX y este objetivo se enfatizó con detalles de exhibición, tales como estructuras de paredes móviles y colores cambiantes, en las que las obras de arte más importantes estaban separadas e iluminadas dentro de una línea recta de presentación. Todos estos métodos ayudaban al espectador en el acto de mirar y formar parte del ritual y de la alta cultura oficial e institucionalizada (Duncan 1995, p. 16, p. 19, p. 55).

El orden del mundo y nuestro entendimiento del conocimiento objetivo ha cambiado desde el nacimiento de estas instituciones; y los rituales practicados dentro de sus paredes también deben cambiar. Esto se ha vuelto muy evidente durante el proyecto de nuestro libro. En el transcurso de solo unos meses, el mundo cambió drásticamente debido a la pandemia del COVID-19 y nosotros, los autores, tuvimos que revisar nuestros argumentos prepandemia. No obstante, hay que tener en cuenta que al momento de escribir este artículo no era posible ver el impacto completo que todo esto tendrá eventualmente. La perspectiva de Duncan de ver los museos como lugares de rituales seculares claramente muestra que los museos son manifestaciones de políticas y que tienen poder, tanto en el tipo de historias que cuentan como en quiénes deciden incluir en estas historias (Duncan 1995, p. 9, p. 22; véase también Ehamti, este volumen). Estas preguntas han estado rogando por una respuesta desde 1990 y a partir de esa época se han presentado argumentos a favor.

Los museólogos Eilean Hooper-Greenhill y Stephen Weil han defendido la importancia de la participación del público en el proceso de hacer que los museos importen. En el volumen de Hooper-Greenhill, *Museos y la conformación de conocimiento* (*Museums and the Shaping of Knowledge*) (1997), y en el de Weil, *Haciendo que los museos importen* (*Making Museums Matter*) (2002), los mensajes centrales indican que es vital para el bienestar de los museos y sus colecciones que la comunidad que los rodea los considere algo digno de ser valorado. Además, en los dos extensos volúmenes de lectura *Reinventando el museo* (*Reinventing the Museum*), editado por Gail Anderson (2004), y *Estudios de museos - una antología del contexto* (*Museum Studies - An Anthology of Context*), editado por Bettina Messias Carbonell (2006), así como en la colección de artículos *Museos y el valor público* (*Museums and Public Value*), editado por Carol Scott (2013), se lleva al lector por un cambio de paradigma y se le presentan varias alternativas nuevas sobre cómo hacer que los museos importen. Los valores fuera del mundo occidental, la legitimidad de las colecciones y los relatos históricos alternativos se presentan en estas obras. El hilo conductor de la lectura de Gail Anderson está relacionado con el aspecto público de los museos y su capacidad para servir y satisfacer las necesidades de su comunidad (Anderson 2004, p. x). Varios artículos de Anderson sugieren centrarse en la misión educativa de los museos. Ofrece una visión general de los asuntos relevantes desde los primeros años del siglo XX y sugiere firmemente que en el futuro se debe hacer énfasis en los métodos de participación del público, y que las colecciones deben considerarse en un papel de apoyo, como utilería (Anderson 2004, p. 4; Gurian 2006, p. 271).

En una época en la que el rol de los museos está cada vez bajo más escrutinio, debe preguntarse si la información contextual o la facilidad contemporánea de uso son los únicos materiales posibles para construir la red de valores y la significación de un objeto. ¿Son estos aspectos los únicos a considerar a la hora de decidir el nivel de relevancia del objeto como parte de la colección de un museo?

La necesidad de enfatizar el aspecto público del museo tuvo una fuerte presencia en la escena política de Europa y Estados Unidos durante el siglo XIX (Duncan 1995). Desde que se publicó por primera vez en 1917 el histórico artículo de John Cotton Dana *La oscuridad del museo (The Gloom of the Museum)*, el mensaje de que los museos deben acercar sus acciones a la comunidad en general ha ido en aumento. En un artículo escrito por la historiadora del arte Alma Wittling, *Un programa de doce puntos para la renovación del museo (A Twelve Point Program for Museum Renewal)*, publicado por primera vez en 1970, se habla sobre la exposición, los objetivos educativos y los retos de financiamiento e identidad (véase también Pettersson, este volumen). Todos estos asuntos siguen siendo relevantes para los actuales profesionales de los museos, pero habría que profundizar en la relación entre el público y el objeto. Como cuarto punto, Wittlin presenta el carácter de los museos como lugares únicos, donde los visitantes pueden estudiar objetos originales. Ella habla de la importancia de la concreción de los objetos tridimensionales como carácter único de los museos (Wittlin 2006, p. 46). Esta naturaleza de los museos como poseedores de objetos originales y concretos será el principal factor de diferenciación al hacer que los museos importen en el futuro. No hay muchas instituciones en la sociedad que posean la misma originalidad y que se confíe en que funcionen como mediadores entre el pasado, el presente y el futuro.

Es evidente que necesitamos una audiencia comprometida a fin de hacer que los objetos del pasado sean relevantes para los consumidores contemporáneos. En este contexto, el concepto del Gran Museo del museólogo Kenneth Hudson encaja bien en esta discusión global (Hudson, 1993). El concepto va más allá de las funciones del museo como una institución. Considera que toda la sociedad lleva signos culturalmente significativos que nosotros, como habitantes, tenemos que aprender a seleccionar e interpretar. La institución museística existe para ayudar a las personas a ver estos signos y participar en su proceso de significación. En la nueva era global, hay que ver el concepto como algo que llega más allá de las fronteras de cualquier nación y se extiende para mostrar a la gente los signos culturalmente significativos a nivel global.

Los profesionales de los museos como mediadores

Además de esta historia y de las responsabilidades de los museos para con su público actual, es importante poner de manifiesto la finalidad de los museos como mediadores. Los museos son instituciones consolidadas a las que la sociedad ha confiado su legado. Esta responsabilidad no debe tomarse a la ligera y el rol debe verse como el de un mediador entre generaciones.

El trabajo con las colecciones del museo y con sus visitantes se presenta con frecuencia como contradictorio y esto puede verse en frases como “el cambio de paradigma de ser instituciones centradas en las colecciones a ser museos centrados en los visitantes ha sucedido” (Anderson 2004, pp. 1–2). Esto indica que los museos centrados en las colecciones pertenecen a una era de museos tradicionales, y ver las funciones de los museos desde el punto de vista de un visitante contemporáneo sería un enfoque más preferible. Esta discusión sugiere que estos dos elementos principales del trabajo del museo son, de hecho, contradictorios y que lo que impacta a uno de forma negativa, impacta al otro de forma positiva. Los mediadores de los museos actuales y futuros necesitan ambas funciones. Tanto las colecciones como la participación de la audiencia deben verse como partes esenciales en el trabajo de los museos contemporáneos. Una no reemplaza a la otra al ser una más tradicional o la otra más progresista. La historia de los museos como lugares públicos y como lugares de conocimiento museográfico son dos factores en los que debe basarse cualquier esfuerzo futuro.

Como se mencionó en párrafos anteriores, la discusión sobre el impacto de los museos se originó desde el punto de vista económico o pedagógico. Además de estos estudios, es beneficioso ampliar el factor del impacto para también incluir las colecciones de los museos y sus objetos originales. Las colecciones de los museos son una parte esencial y duradera de la sociedad. Es importante entender que, siglo tras siglo, ha habido estructuras institucionales que muestran interés hacia objetos significativos. Todo esto es una prueba contundente del valor del impacto de las colecciones de los museos en un momento en el que el concepto de valor de impacto se considera bastante relevante en la sociedad. Es por esto que los enfoques económicos o pedagógicos tradicionales no son suficientes por sí solos. También hay que enfocarse en el concepto de factor de impacto en el ámbito de las colecciones. No puede incluirse solo el impacto de nuestro propio tiempo, sino que también se debe aplicar este concepto tanto al pasado como al futuro. Este acercamiento intensificará el rol de los profesionales de los museos como mediadores. Es esencial que los profesionales de los museos entiendan y vean su rol como mediadores y no solo como consumidores contemporáneos de tiempo. Considerar el propio papel de mediador es ver la gestión de las colecciones como algo que sobrevivirá a la propia carrera. Esto implica ser un guardián, ayudando a garantizar que cualquier fluctuación a corto plazo no perturbe el continuo más importante a largo plazo. La profesora en museología Janne Vilkkuna de la Universidad de Jyväskylä expone lo siguiente: “Su experiencia en investigación y conservación (de la generación de jóvenes profesionales de los museos) determinará el tipo de pasado que tendrá nuestro futuro” (Vilkkuna 2003, p. 10, traducido por la autora).

Se puede abordar este asunto por medio de la siguiente pregunta: ¿Hasta qué punto ha tenido éxito el museo en su trabajo como mediador? Una de las formas de medir tal éxito es ver el factor de impacto de los objetos significativos en la sociedad. Las colecciones de los museos y sus valores museológicos son cosas que no poseen muchas otras instituciones en la sociedad. Esta realidad no debe ser ignorada en el tiempo y en el lugar, donde el propio impacto es realmente un factor. El hecho de que haya sociedades en el mundo que consideren importantes las colecciones de los museos es un indicador directo de que realmente existe un factor de impacto en el ámbito de las prácticas museísticas cotidianas. La existencia continua de objetos de museo a lo largo de los siglos es una prueba muy contundente de ello.

Del impacto a la elaboración de políticas

Los profesionales de los museos tienen que ver su papel como mediadores que transfieren el impacto del trabajo de los museos a la siguiente generación. Se puede considerar que este proceso tiene potencial para la elaboración de políticas. Los museos poseen un poder político que debe definirse desde adentro de la organización. Para que los museos sean importantes en el orden mundial actual necesitan un enfoque flexible y adaptable al cambio y al aprendizaje (véase también Tokila, este volumen). Para alcanzar estos objetivos, los museos necesitan una evaluación autodirigida y necesitan definir su propia red de valores y posición en su comunidad (Weinberg & Leeman 2013, pp. 19–27). Estos objetivos demuestran que las premisas necesarias para el funcionamiento de los museos tienen que estar en orden. Pero en el sector del patrimonio no se puede ignorar el significado de los valores intangibles, que en este contexto son el desarrollo de la identidad local por medio de las colecciones de los museos públicos y la distribución de su significado (Scott 2011, p. 11). Entender estos objetivos eventualmente sincronizará los objetivos de valor en la sociedad, ya sean de naturaleza inmaterial o económica.

Además, si se ve a los museos como lugares de rituales seculares y están actualmente en la necesidad de un cambio de paradigma o, como lo hemos visto en los libros de Duncan y Anderson, este cambio ya se está llevando a cabo, los museos realmente tendrán que considerarse como entidades políticas. La política se presenta a sí misma en cada exhibición, publicación o discurso inaugural, en cada encuentro con el visitante, ya sea dentro de la institución o como parte de su trabajo de campo.

Este aspecto debería ser más visible. Un método es presentar abiertamente los escenarios que hay detrás de cualquier actividad pública del museo, por ejemplo, escribir abiertamente sobre las razones y justificaciones de los procesos de exposición como parte del material de exposición para visitantes, a fin de exponer al público el trabajo “tras bambalinas” (véase también Tuominen, este volumen). Este pensamiento ya había sido presentado por Stephen Weil a principio de los años 1990:

¿En qué medida los trabajadores de los museos son capaces de articular por sí mismos los valores, actitudes y supuestos que subyacen en las exposiciones que ahora organizan? ¿Hasta qué punto pueden o deben articularse esos valores, actitudes y supuestos también con el público visitante? (Weil 2004, p. 77).

Estas preguntas siguen siendo relevantes, posiblemente aún más ahora que hace 30 años. Weil pidió una comunicación más abierta en ese momento en el que los museos se cuestionaban su rol como intérpretes legítimos de todo el material cultural que fue confiado bajo su cuidado. Esta discusión sigue estando activa e intensa y tiene quizás una mayor resonancia mundial que en la época del artículo de Weil (véase también Thomas, este volumen). Esta es la razón por la que debemos aceptar el reto de tener un acercamiento más abierto. Este tipo de exposición al público podría alterar el carácter de las conexiones internas y de las fuentes de conocimiento, pasando de ser tácitas a ser más visibles, e intensificaría así el impacto de los museos como parte de una sociedad política y económica, ayudando a sincronizar los valores entre los

sectores humanístico y económico. En este proceso, hay que tener en cuenta que la política actual se practica en gran medida en el contexto económico de una sociedad particular, la que a su vez está controlada por el mercado global. Es por esto que, por muy fuera de lugar que parezca en este contexto, en los siguientes párrafos se ofrece una visión general de las nuevas tendencias económicas y de las habilidades con las que una persona podrá navegarlas en el flujo contemporáneo.

Conectando los valores y el impacto con la rosquilla

Esta sección presenta el concepto de la *Economía de la Rosquilla* por la economista británica Kate Raworth. Esta breve vista de la economía nos ayudará a relacionar los temas que interesan a los profesionales de los museos con las fluctuaciones en la sociedad. Utilizando esta perspectiva más amplia, es posible conectar los aspectos de la discusión y la importancia del valor museológico, la aspiración de la gente a autodirigirse y el significado del impacto museológico como parte de una economía sostenible. Estos aspectos de la sociedad son, en efecto, manifestaciones directas de la Economía de la Rosquilla en funcionamiento.

El libro de Raworth *Economía de la Rosquilla (Doughnut Economics)* (2017) señala lo interconectado que está el globo desde el punto de vista económico. Describe el desarrollo económico desde mediados del siglo XIX y se enfoca en el rol central del crecimiento del PIB (Producto Interno Bruto) en teorías económicas contemporáneas. Ella llama a una discusión más detallada sobre nuestro concepto de crecimiento en una época en la que el crecimiento monetario constante del PIB ya no será una visión sostenible para el futuro, dados los recursos finitos del planeta. Argumenta que necesitamos definir el significado de crecimiento desde una perspectiva más amplia e integrar en ese escenario condiciones tales como la equidad social, las voces políticas, la preservación de los recursos naturales y el acceso a la educación y a una vida saludable. El modo de pensar con el PIB en la mira es un concepto demasiado estrecho para aplicarlo a los desafíos contemporáneos con la disminución de los recursos naturales del mundo, y no aborda el problema de la desigualdad humana a la que se enfrenta el siglo XXI. La crisis económica de 2008 fue una llamada de atención para muchos. No solo estaba en crisis la estructura económica mundial, sino que también había problemas tales como la inequidad global, el suministro de alimentos, la seguridad y el cambio climático que empezaron a reclamar cada vez más atención. Estos problemas no eran en absoluto nuevos en 2008, pero empezaron a aparecer más ampliamente por medio de las noticias y los medios de comunicación social y la gente empezó a ser, más instantáneamente, consciente de las vulnerabilidades de nuestro mundo. La economista Kate Raworth resume esta situación de la siguiente forma: “Debido a la escala y a la interconectividad de la economía global, muchos efectos económicos que fueron tratados como “externalidades” en la teoría del siglo XX se han convertido en crisis sociales y ecológicas definitorias en el siglo XXI” (Raworth 2017, p. 143).

La economía neoliberal ha estado bajo el ojo de críticas durante mucho tiempo y eso ha incrementado después de la crisis financiera en 2008. Estas críticas no son del todo nuevas, como se ha visto en numerosos esfuerzos históricos para acabar

con el círculo de riqueza acumulando riqueza (Stiglitz 2012; Harvey 2005; Raworth 2017). Se sabe desde hace mucho tiempo que un porcentaje alto de los ingresos mundiales está en manos de un pequeño porcentaje de personas, esto se conoce como el principio de Pareto 80-20 (Raworth 2017, p. 166). El economista Thomas Piketty argumentó en 2014 que cuando la rentabilidad del capital crece más rápido que la economía en su conjunto, la riqueza se concentra en quienes poseen el capital (Raworth 2017, p. 169; Piketty 2014). La tecnología global ha hecho que el nivel de desigualdad se conozca en audiencias cada vez más amplias y parece que esta escala de desigualdad ha alcanzado el punto de quiebre. La investigación del FMI (Fondo Monetario Internacional) muestra que la desigualdad dificulta el crecimiento del PIB. Mientras más desiguales son las sociedades, más frágil y lento es su crecimiento económico (Raworth 2017, p. 173).

Raworth escribe sobre los retos del globalismo y los prospectos a los que nos enfrentamos antes del año 2050. La estimación común predice que la economía mundial se triplicará en unos treinta años, lo que aportará una perspectiva totalmente nueva al concepto de sostenibilidad. Según ella, ya no bastará con enseñar la economía del futuro utilizando la mentalidad que se originó en los libros de texto de los años 1950, que a su vez tenían sus raíces en las teorías de la década de 1850. Ya no es posible solo dominar cualquier plan de estudios (Raworth 2017, p. 6, p. 8). Raworth escribe que necesitamos un nuevo tipo de pensamiento y un nuevo tipo de autoridad. “Para el siglo XXI es necesario un objetivo mucho mayor: satisfacer los derechos humanos de cada persona dentro de los medios de nuestro planeta que nos da vida” (Raworth 2017, p. 25).

Raworth toma una postura crítica y cuestiona la necesidad de un crecimiento constante del PIB como objetivo. “En la actualidad, tenemos economías que necesitan crecer, nos hagan o no prosperar: lo que necesitamos son economías que nos hagan prosperar, crezcan o no” (Raworth 2017, p. 30). Ella señala que la historia del PIB, en efecto, no es tan larga. Se origina de la situación política a mediados de los años 1930 en los Estados Unidos, cuando se necesitaba una medida para el ingreso nacional para poder monitorizar los avances hechos en la sociedad, especialmente durante el tiempo del *Nuevo Pacto* (*New Deal*) de Roosevelt. Para ese propósito, el economista Simon Kuznets hizo un cálculo que se conoció como Producto Nacional Bruto (PNB). Se basaba en el ingreso generado por los residentes de una nación (Raworth 2017, pp. 36–37). El PNB pronto se convirtió en una herramienta muy útil y, en los años 60, se tomó como una medida válida para el éxito de una sociedad. Una década después, las voces críticas empezaron a surgir y aparecieron argumentos para la transición del crecimiento al equilibrio global (Meadows et al. 1972, p. 24). Incluso Kuznets había afirmado ya desde el principio que había que distinguir entre cantidad de crecimiento y calidad de crecimiento (Raworth 2017, p. 40). En la década de 1980 se cambió el énfasis para medir el crecimiento dentro de las fronteras de una nación y el PNB pasó a ser el PIB (Producto Interno Bruto), pero no hubo cambios en cuanto a la demanda y la expectativa de crecimiento constante. La crisis económica de 2008 hizo que los líderes occidentales repensaran el cálculo de Kuznets de los años 30 y propusieron varias combinaciones de palabras relacionadas con el crecimiento, tales como crecimiento sostenible, crecimiento equilibrado o crecimiento duradero a

largo plazo, pero siguen insistiendo mucho en el crecimiento como medida principal (Raworth 2017, p.41). No obstante, la necesidad de definir el crecimiento en términos más específicos entró en discusión. Para concluir, desde el siglo XXI, el globalismo no corresponde a los cálculos de los años 1930, se necesita un nuevo pacto.

Raworth presenta un nuevo pensamiento que ella llama la *Economía de la Rosquilla*. Su modelo se basa en una forma circular, de ahí el nombre de *Rosquilla*, en la que “el fundamento social de los derechos humanos y el techo ecológico de los límites planetarios crean los límites interiores y exteriores de la rosquilla” (Raworth 2017, p.49). En su modelo, la vida sostenible toma lugar entre las fronteras internas y externas. Fuera del techo ecológico se encuentran factores de riesgo ambiental tales como el cambio climático, la conversión de tierras y la pérdida de biodiversidad. En el interior de la rosquilla se encuentran las precondiciones para una vida humana sostenible, como la igualdad social, la paz y la justicia, contar con voz política, educación y salud (Raworth 2017, p. 49). Es fácil ver que todos estos factores están muy interconectados. Una vez que un sector alcanza un punto de crisis, inevitablemente afecta a todos los demás sectores. Su modelo describe el objetivo, pero admite que el mundo aún está lejos de alcanzar este objetivo. Además, en los esfuerzos por resolver los obstáculos en nuestro camino para alcanzar el objetivo, necesitamos diferentes herramientas de las que ofrece el nonagenario modelo del PIB.

El economista británico Tim Jackson ya hablaba de las economías sostenibles en su libro *Preocupaciones materiales (Material Concerns)* de 1996. En su publicación de 2009 *Prosperidad sin crecimiento (Prosperity Without Growth)*, desarrolló más el concepto y mostró cómo debemos alterar nuestra forma de pensar sobre el concepto de inversión. En lugar de relacionar el concepto solo con el crecimiento de nuevos productos por empresas orientadas al mercado, deberíamos ampliar nuestro alcance y considerar las posibilidades de las inversiones sostenibles. Como un ejemplo, él usa instituciones culturales como lugares que poseen el conocimiento para producir inversiones sostenibles en la sociedad (Jackson 2009). Además, Kate Raworth conecta la sostenibilidad de los recursos ecológicos con las demandas de la economía y establece que el concepto de crecimiento económico constante, de casi 90 años de antigüedad, no puede resolver los problemas ecológicos contemporáneos a los que nos enfrentamos. Lo que se necesita es una economía regenerativa.

El ingreso financiero es solo una pequeña parte de lo que genera una economía cuando su objetivo es promover la prosperidad humana en una red de vida floreciente (...) la nueva métrica controlará las múltiples fuentes de riqueza: humana, social, ecológica, cultural y física (Raworth 2017, p. 240).

Precisamente es aquí donde los museos estarán en demanda. Considerarse a sí mismo como una inversión sostenible que produce un bien regenerativo para su comunidad circundante siempre ha estado en el centro de las operaciones del museo. Necesitamos un sector de la sociedad que nos muestre los aspectos culturalmente significativos de la sociedad, que nos muestre el aspecto culturalmente significativo de la economía regenerativa.

Los teóricos de la economía regenerativa están interesados en formar escenarios de lo que sigue después del PIB, ya que la curva clásica de crecimiento constante nos deja finalmente colgando en el aire (Raworth 2017, pp. 246–250). La corriente económica dominante no ha invertido en esa pregunta; incluso el economista Walt Rostow en su libro de 1960 *Las etapas del crecimiento económico* (*The Stages of Economic Growth*) no lo aborda, sino que termina sus cinco etapas de crecimiento económico en la era del consumo de masas (Rostow 1960, p. 6). Estamos entrando en la etapa posterior al consumo masivo y la pregunta para el siglo XXI es: ¿Qué tan sostenible es la próxima etapa? Parece que la vida de un ser humano no es lo suficientemente larga para que realmente podamos entender esta pregunta. De acuerdo con Raworth, el PIB ha desempeñado un papel tan central en la economía que a muchos ni siquiera se les ha ocurrido cuestionar su importancia final.

Estamos entrando en una era en la que los efectos perjudiciales de la desigualdad a nivel social, político, ecológico y económico están resultando demasiado graves para que sean ignorados por los responsables en crear las políticas. No podemos seguir rechazando los esfuerzos hacia una sociedad sostenible afirmando que estas cosas son demasiado románticas o de naturaleza socialista. La idea de compartir la prosperidad se ha visto con frecuencia como una utopía ingenua y ha tenido graves connotaciones políticas en la historia (Couto 2010). En nuestra cultura contemporánea, la tecnología ha hecho que compartir sea más rápido y fácil, tanto a nivel individual como global. Los individuos tienen la habilidad de conocer más y en menos tiempo las opiniones y el comportamiento de otras personas y disponen de la tecnología necesaria para dar a conocer y hacer oír su opinión de forma global. La comunicación mundial y la transmisión de datos están transformando nuestras comunidades de forma invisible. Ya no hablamos solo con la voz de naciones individuales; estamos hablando con la voz del mundo (Ormerod 2012, pp. 28–29). El concepto de compartir ha dado un nuevo giro y es una herramienta demasiado valiosa como para descartarla por sus interpretaciones en el pasado. Como lo mencionó Kate Raworth, nuestro planeta necesita el concepto de compartir. Este nivel global requiere que los individuos aprendan nuevas habilidades de autodirección para evitar caer en los patrones de los fracasos pasados. La palabra “compartir” incluye la idea de la responsabilidad individual y la necesaria rendición de cuentas a fin de hacer que el acto de compartir sea exitoso.

La pregunta de qué pasa después no es extraña para los profesionales de los museos. Ellos se encuentran en el campo de cuestionar nuestro pasado, presente y futuro. Constantemente tienen que tomar decisiones sobre qué tipo de pasado tendrá nuestro futuro (Vilkuna 2003, p. 10). Depende de los profesionales de los museos señalar los momentos culturalmente significativos y transferir ese conocimiento al futuro. Es por esto que ellos deben ver sus carreras como de mediadores y no solo como de consumidores, como se les ve actualmente. Los museos y sus colecciones son parte de la cotidianidad regenerativa, de la que forma parte la economía regenerativa.

En el sector del patrimonio se coopera con diversos métodos de análisis y mapeo de los significados culturales, cuyo objetivo es señalar la importancia cultural en la sociedad. Ofrecen formas de establecer conexiones más profundas con los fenómenos que nos rodean mediante el uso de un método que utiliza pensamiento novedoso

y adaptativo. Con la ayuda de estos métodos, el sector patrimonial de la sociedad puede participar en el debate sobre lo que será relevante en el futuro. Por ejemplo, *Significancia 2.0* (*Significance 2.0*) (Russell & Winkworth 2009) fue escrito en Australia y posteriormente modificado en Europa en obras tales como la holandesa *Evaluando las colecciones de los museos* (*Assessing Museum Collections*) (2014) o la finlandesa *Método de análisis de marcadores* (*Merk-itysanalyysimenetelmä*) (Häyhä, Jantunen & Paaskoski 2015; y este volumen). En general, estos métodos investigan el ámbito de los objetos culturalmente significativos mediante la cooperación con expertos y la interacción con los usuarios de los objetos. En este proceso, es esencial intentar determinar la historia de un objeto desde el punto de vista de los espectadores, registrando el significado y las historias que lo integran. Los objetos seleccionados están enriquecidos por estas historias, y su contexto en la comunidad está registrado como una afirmación de su significado. La voz de la comunidad se escucha, conectando así más estrechamente las cosas del pasado con las vidas en el presente. El museólogo Peter van Mensch habla sobre la biografía cultural y establece que las colecciones culturalmente significativas muestran un potencial de impacto que va en aumento en la sociedad (van Mensch & Meijer-van Mensch 2011, pp. 32–33). Otro ejemplo del sector de los museos histórico-culturales finlandeses es el *TAKO Tallennustyöjako* (Distribución de Responsabilidades de Conservación). *TAKO* significa que los museos discuten e intercambian ideas activamente sobre lo que se debe preservar y coleccionar. Con este intercambio de información se evita la tendencia de que varios museos coleccionen los mismos objetos o trabajen en el mismo ámbito de conservación (véase también Ahola, este volumen).

Analizar el significado y participar en la cooperación de *TAKO* son formas de compartir conocimientos, dividir recursos y ofrecer apoyo entre colegas para trazar la biografía cultural finlandesa. Estas formas de cooperación son buenos ejemplos de cómo las organizaciones museísticas pueden unir fuerzas para hacer que los museos importen, incluyendo sus colecciones en el proceso. Compartir información, ofrecer participación y formar parte activa en el apoyo entre colegas son elementos importantes. Como se mencionó anteriormente, no bastará con que los profesionales de los museos se pongan de acuerdo entre ellos para hacer que los museos importen. Este tipo de cooperación de grupos más pequeños y de individuos debe ponerse en un contexto más amplio, como lo sugiere la Economía de la Rosquilla, a fin de que tenga efectos más duraderos en la sociedad.

La energía de los objetos intangibles como prueba de la acción sostenible

Kate Raworth escribe sobre la floreciente red de vida. Esta descripción puede entenderse de manera que nuestra existencia se une a algo más grande que la simple suma de sus partes. En el contexto museístico utilizamos términos tales como incommensurable y raro o damos a algunos objetos un estatus clave indiscutible. Muy rara vez estos términos se relacionan con el valor monetario de los objetos elegidos, sino que son el resultado de siglos de generación de valores que se basan en algo más que solo números. En los siguientes párrafos uso el término energía del objeto para describir este proceso.

Los objetos y la cultura material siempre han estado en el centro del funcionamiento de los museos. Reunir, exponer y catalogar colecciones ha sido un signo de profesionalismo desde los gabinetes de curiosidades (Pearce 1994). La escritora y profesora austriaca Alma Wittlin (1899–1992) escribió que la concreción de los objetos y la posibilidad de ver objetos originales del pasado son características únicas de los museos (Wittlin 2004, p. 46). Janne Vilkkuna menciona la habilidad de las colecciones de los museos para transmitir la energía de los objetos como un factor de diferenciación de muchas otras instituciones. “Los cuentos de los museos se diferencian de muchos otros cuentos porque se basan en la evidencia de que los objetos incluyen y transmiten la energía de los objetos” (Vilkkuna 1997, p. 57). La concreción del objeto y la energía del objeto son conceptos críticos cuando se analiza el impacto de los museos. Vilkkuna conecta la energía de los objetos a este contexto, pero también se puede contemplar desde un punto de vista más intrínseco. Con el término energía del objeto se quiere decir que el elemento original del museo incluye propiedades que superan sus valores basados en el conocimiento. Esta energía del objeto está compuesta por su originalidad, su forma y la historia de su existencia, pero en última instancia es algo más que la suma de estas partes. Esta energía no se presenta en copias. La teoría de la energía del objeto se relaciona con el pensamiento del filósofo Walter Benjamin (1882–1940) de que hay algo en el carácter de un objeto original que ni la ciencia ni el intelecto pueden explicar. Benjamin habla sobre un aura y escribió sobre esto en su ensayo de 1936 *La obra de arte en la época de su reproducibilidad tecnológica* (*The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*) (Reproducción Mecánica). Él relaciona el concepto de aura con la reproducibilidad de las fotografías y las películas, sobre todo en la época en que estas dos formas de arte estaban cobrando protagonismo. “Lo que se marchita en la era de la reproducibilidad tecnológica de la obra de arte es el... aura”. (Benjamin 2008, p. 22). Para Benjamin, el aura es una cualidad abstracta que es parte integral de las obras de arte únicas y auténticas. Esta cualidad se acumula por la existencia de la obra de arte a lo largo de la historia: “Al replicar la obra muchas veces, sustituye una existencia masiva por una existencia única” (Benjamin 2008, p.22) El tiempo ha pasado desde los primeros días de la fotografía y las imágenes con movimiento. La idea de la reproducción entró a la escena del arte y ya no se ve como un problema. Sin embargo, hay un aspecto en los escritos de Benjamin que se ha mantenido a lo largo del tiempo: el concepto de aura, la sensación de ver algo original y auténtico que lleva todas las historias y marcas físicas de su cuidado a lo largo de la historia. Para concluir, además de la información de contexto necesaria de un objeto de museo lleno de impactos, también hay que tener en cuenta el valor intrínseco y la energía del objeto que transmite. La historiadora de arte finlandesa Anne Aurasmaa escribe cómo la memoria del museo consiste en hechos y pruebas, pero también se basa en algo más profundo.

Es evidente que, aunque el conocimiento factual es una parte crucial de los programas educativos en los museos, necesitamos incluir también el aspecto sensorial de los objetos para comprender plenamente la profundidad del impacto, las relaciones y los valores (Aurasmaa 2005, p. 22).

En el texto de Aurasmaa hay que relacionar el aspecto de la sensualidad con el concepto de Walter Benjamin del aura del objeto original, que a su vez está muy relacionado con la energía del objeto. Esta línea de pensamiento nos da una

perspectiva sobre el valor intrínseco de las colecciones de los museos y quizás la idea de que los objetos de los museos tienen cualidades intrínsecas ya no se vea como algo tan remoto. Objeto-concreto sensual, aura y objeto-energía son conceptos de los que no muchas instituciones pueden ser guardianes. Esta responsabilidad no se debe tomar a la ligera, ni se debe ignorar al decir que los objetos museísticos son puramente accesorios (Anderson 2004, p. 4, p. 271).

Además, hay que considerar como factores unificadores los objetos individuales del museo que llevan un aura y las diversas colecciones dentro y fuera del cuidado del museo, independientemente de quién sea el encargado de su cuidado y conservación durante una determinada generación o época. Especialmente en países como Finlandia, en los que la “capa cultural” es relativamente joven y delgada, se debe ver el panorama general. La totalidad de los objetos, lugares o recuerdos culturalmente significativos de Finlandia se ajustan a la idea de Kenneth Hudson del Gran Museo. Algunos de ellos se guardan y se cuidan en los museos, otros son de propiedad privada y otros pertenecen a empresas u otras instituciones. Independientemente de su propiedad actual y de su estatus legal, se puede argumentar que su aura y su significado permanecerán más allá de esa propiedad. Ver el panorama completo, no solo desde la perspectiva de una institución o generación, sino que desde la perspectiva de toda la sociedad, es intensificar el impacto de los sectores culturalmente significativos de la sociedad. Este proceso entra fácilmente dentro del concepto de la rosquilla.

La necesidad de autodirigirnos conforme el pensamiento sistémico

Como he indicado anteriormente en mi texto, los profesionales de los museos han expresado su necesidad de practicar para poder participar plenamente en los debates sobre valores. Este párrafo presentará dos conceptos que ayudan a abordar esta necesidad. El concepto de autodirección ofrece un buen punto de partida. El entorno de trabajo contemporáneo consiste en completar proyectos, cumplir plazos y poder contribuir con su jornada laboral fuera de la oficina tradicional.

Después de los años académicos, los estudiantes entran a un ambiente de trabajo relativamente diferente al de hace unas cuantas décadas. Los estudios muestran que cualquier organización vital y efectiva tiene tres cualidades: una jerarquía saludable, autoorganización y resiliencia (Raworth 2017, p. 159). Las personas en estas organizaciones necesitan autodirigirse para hacer que todos estos aspectos funcionen. Especialmente en las organizaciones que consisten de un trabajo altamente cualificado y basado en la experiencia, la capacidad de autodirigir la propia jornada se convierte en algo vital. Un estudio realizado en 2011 por el Instituto para el Futuro enumeró las habilidades que serán necesarias para desenvolverse en el entorno laboral en el futuro (Davies, Fidler & Gorbis 2011). El estudio las denomina destrezas laborales claves que serán esenciales en los próximos diez años, a saber: tener sentido común, inteligencia social, pensamiento novedoso y adaptativo, competencia transcultural, pensamiento computacional, alfabetización en nuevos medios, transdisciplinariedad, conjunto mental de diseño, gestión de la carga cognitiva y colaboración virtual. Todas estas habilidades son cualidades que un individuo necesitará para poder navegar el mundo en una rápida vía transcultural y para que este tenga sentido.

En un volumen editado *Autodirección - ¿Cómo organizarse en el futuro 2017?* (*Itseohjautuvuus – Miten organisoitua tulevaisuudessa?*), los filósofos finlandeses Frank Martela y Karoliina Jarenko señalan porqué la capacidad de autodirección se convertirá en un requisito básico en el futuro. Definen la autodirección como la habilidad de una persona de funcionar sin la necesidad de tener supervisión o control externo. Para que las personas puedan autodirigirse, deben poseer tres cualidades: motivación, iniciativa y destrezas. Deben tener iniciativa para hacer las cosas sin la fuerza exterior o la supervisión de la gestión tradicional. Deben tener un objetivo claro hacia el que están concentrando sus acciones auto directivas. Finalmente, deben poseer las destrezas necesarias para poder alcanzar los objetivos fijados. Si no cuentan con estas habilidades, la persona necesitará una amplia supervisión y guía, y la idea de autodirección no se logrará. Además de las destrezas técnicas necesarias para el proceso de trabajo en cuestión, las habilidades requeridas para la autodirección incluirán cualidades como la gestión del tiempo, el control de los recursos y el establecimiento de prioridades, todo lo cual podría haberse encargado previamente a los propios supervisores (Martela & Jarenko 2017, p. 12, p. 14). La importancia de la autodirección se conecta con la necesidad de poder reaccionar rápidamente y de ser flexible en una sociedad que está bajo constante cambio. Hay tres razones por las que la autodirección será cada vez más importante en el futuro. La primera es que el tiempo de reacción para abordar el cambio en una sociedad contemporánea es mucho más corto que hace unas décadas. La segunda es la rápida sustitución de la mano de obra humana por soluciones y aplicaciones tecnológicas en diversos campos. A su vez, la experiencia creativa sigue siendo un sector que será más difícil de reemplazar por estas tecnologías, lo que intensifica esta razón. La tercera es el efecto democratizador de las tecnologías informáticas, en el que las estructuras jerárquicas ya no son tan necesarias porque la información tiene la capacidad de fluir rápida y abiertamente dentro de cualquier organización (Martela & Jarenko 2017, pp. 18–25). Estos cambios requieren una organización flexible en la que las estrategias se creen en cooperación con los participantes de manera que las estructuras que no funcionen puedan abandonarse sin necesidad de difíciles procesos de toma de decisión. Cada vez más empresas contemporáneas están transformando sus operaciones según estos métodos más flexibles y cooperativos (Martela & Jarenko 2017, p. 15).

Con la ayuda del nuevo pensamiento económico y los métodos de autodirección será posible unir los esfuerzos en el campo del patrimonio cultural con las ideas de sostenibilidad económica. Estos puntos de vista proceden de la perspectiva del pensamiento sistémico, en el que las cosas del mundo están interconectadas y no se puede esperar respuestas singulares o lineales a preguntas complejas (Meadows 2008). Según *SearchCIO* (una plataforma en línea de estrategias de gestión de TI) “el pensamiento sistémico es un enfoque holístico del análisis que se centra en la forma en que se interrelacionan las partes constitutivas de un sistema y en cómo funcionan los sistemas a lo largo del tiempo y dentro de un contexto de sistemas más amplios”. Esto significa que necesitamos reconocer la complejidad del mundo y enfrentar este hecho con un conjunto de herramientas que contienen elementos externos a nuestras propias visiones.

La rosquilla se refiere a la sostenibilidad y a la comprensión del panorama general. Habla de encontrar un equilibrio entre los recursos de la tierra y nuestra necesidad de consumirlos, a fin de que la distribución del consumo pueda estar en equilibrio entre todos los habitantes de la tierra. También habla sobre cómo necesitamos incluir otras capas en nuestras identidades económicas aparte de solo nuestra identidad como consumidores, trabajadores y dueños de capital. Podría concluirse que estas capas constituyen gran parte de nuestra vida cotidiana. La economista Neva Goodwin las llama la economía central, que “es la prioridad diaria, que sostiene lo esencial de la vida familiar y social con los recursos humanos universales de tiempo, conocimiento, destreza, cuidado, empatía, enseñanza y reciprocidad” (Coote & Goodwin 2010, p. 3).

Cómo alcanzar la sostenibilidad global es la pregunta central de nuestra vida. La magnitud de esta pregunta va más allá de la capacidad de un individuo y se necesita de la sabiduría compartida. Raworth habla sobre la necesidad de cambiar nuestras actitudes. Necesitamos valores que fluyan para poder actuar de una forma más interdependiente y recíproca. Tenemos que ver hacia los demás como socios dependientes y tomar la aproximación en lugar del cálculo como una herramienta para navegar en medio de los problemas globales (Raworth 2017, pp. 103–116). En este proceso será esencial la capacidad de las ciencias patrimoniales para ver las conexiones entre los temas centrales de las distintas épocas históricas. Este conocimiento ayudará a dar una perspectiva para tomar decisiones en el presente y en el futuro. Conocer las cosas del pasado y aprender cómo estas cosas se conectan con nuestra cotidianidad contemporánea son fundamentales para entender la propia identidad. Además, son bloques de construcción para la identidad dentro de cualquier comunidad. Este es precisamente uno de los puntos en los que las humanidades, especialmente los museos, tendrán un papel principal en forjar un futuro sostenible. Como escribieron el historiador Tuomas Heikkilä y el filósofo Ilkka Niiniluoto en su libro *El valor del estudio humanístico* (*The Value of Humanistic Study*), es hora de terminar con el mito de que el estudio humanístico pertenece a los márgenes de los logros contemporáneos y considerar a los humanistas como actores clave en la creación de entornos sostenibles (Heikkilä & Niiniluoto 2016, p. 104). En un nivel individual, este reto es más manejable si se poseen las habilidades necesarias para la autodirección.

Hay tres niveles de operadores en el centro del concepto de la rosquilla: el impacto personal en los límites del planeta, la creación de marcas comerciales según los principios de la rosquilla y un nuevo diseño del sistema financiero mundial (Raworth 2017, p. 56). Desde el punto de vista del patrimonio sostenible, es fácil cumplir con las demandas de los primeros dos. Preservar y educar siempre han sido el centro de las operaciones de los museos. Para el tercer nivel, las operaciones de los museos ofrecerán una forma de pensar sostenible, un contexto más amplio que el que han podido ofrecer las métricas monetarias. De nuevo, esta no es una idea nueva, pero a nivel mundial ya se empezó la búsqueda de formas más sostenibles de pensar en el crecimiento económico del planeta (Jackson 1996; Holden 2006; Scott 2013). Los museos como instituciones portadoras de tradiciones tienen la habilidad y el conocimiento de guiar este nuevo tipo de pensamiento en la sociedad. En términos

de Robert Putnam, todo esto es un fuerte capital social (Putnam 2000, p. 290). El escenario dibujado con la ayuda de la rosquilla nos ayuda a entender el panorama económico más amplio y nos guía para incluir el patrimonio sostenible en la forma de pensar. Nos da una perspectiva global, pero eso solo no es suficiente. La adaptabilidad de cualquier cambio depende de la capacidad del individuo de guiarse a sí mismo por el cambio. En general, cualquier argumentación para avanzar hacia métodos de búsqueda de soluciones es más gratificante que las discusiones que se limitan a constatar el hecho de que algo tendría que hacerse. Como hemos visto, los profesionales de los museos han vivido estos retos y siguen trabajando hacia una sociedad sostenible.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Locating Museology Outside the Box*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Adorno, T 1984 *Aesthetic Theory*. London: Routledge.

Anderson, G (ed.) 2004 *Reinventing the Museum – Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Altamira Press.

Anderson, G 2004 Preface. In Anderson, G (ed.): *Reinventing the Museum – Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Altamira Press. pp. xi–xii.

Anderson, G 2004 Introduction: Reinventing the Museum. In Anderson, G (ed.): *Reinventing the Museum – Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Altamira Press. pp. 1–7.

Assessing Museum Collections. Collection valuation in six steps 2014. Amersfoort: Cultural Heritage Agency. Disponible en <https://english.cultureelerfgoed.nl/publications/publications/2014/01/01/assessing-museum-collections> [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]

Aurasmaa, A 2005 *Museon muisti*. In Suominen-Kokkonen, R (ed.). *Museon muisti. Ritva Wäreén juhlaKirja*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 31. Helsinki: Taidehistorian seura. pp. 13–23.

Beardsley, M 1958 *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt.

Benjamin, W 2008 (1936) *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge: Harvard University Press.

Bourdieu, P 1984 *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*.

London: Routledge.

Carbonell, B (ed.) 2006 *Museum Studies – An Anthology of Context*.

Malden: Blackwell.

Coote, A & Goodwin, N 2010 *The Great Transition: Social Justice and the Core Economy*. Nef working paper 1. London: New Economics Foundation. Disponible en https://b3cdn.net/nefoundation/482eb00d5bafb10004_bem6bxppl.pdf [Visitado por última vez el 30 de noviembre de 2019]

Conn, S 2010 *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Couto, R 2010 *Political and Civic Leadership: A Reference Handbook*.

Thousand Oaks: Sage Publications.

Dana, J 2004 (1917) *The Gloom of the Museum*. In Anderson, G (ed.).

Reinventing the Museum – Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift. Lanham: Altamira Press. pp. 13–29.

Davies, A, Fidler, D & Gorbis, M 2011 *Future Work. Skills 2020 –*

The Re-working of Work Report 2020. Institute for the Future & University of Phoenix Research Institute. Disponible en <http://www.iftf.org/futureworkskills/> [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]

Davies, P (ed.) 2011 *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*.

Edinburgh: Museums Etc.

Dickie, G 1974 *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*. New York.:

Cornell University Press.

Duncan, C 1995 *Civilizing Rituals*. New York: Routledge.

Faro Convention 2005. Disponible en

<http://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/0900001680083746> [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]

Gelles, D, Yaffe-Bellany, D 2019 Shareholder Value Is No Longer Everything,

Top C.E.O.s Say. *The New York Times*. Disponible en <https://www.nytimes>.

com/2019/08/19/business/business-roundtable-ceos-corporations.html
[Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]

Gurian, E 2004 What is the Object of This Exercise? A meandering exploration of the many meanings of objects in museums. In Anderson, G (ed.) *Reinventing the museum: Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*. Lanham: Altamira Press. pp. 269–283.

Harvey, D 1989 *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.

Harvey, D 2005 *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.

Heikkilä, T, & Niiniluoto, I 2016 *Humanistisen tutkimuksen arvo – Kuusi murrettavaa myyttiä ja neljä uutta avainta*. Helsinki: Opuscula Instituti Romani Finlandiae V.

Heinrich, J, Heine, S & Norenzayan, A 2010 *The Weirdest People in the World?*. Behavioral and Brain Sciences, Vol: 33: 2/3. pp. 61–83.

Holden, J 2006 *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy*.

London: DEMOS. Disponible en <https://www.demos.co.uk/files/Culturalvalueweb.pdf> [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]

Holmström, B 2018 Älä usko silmiäsi. In Helsingin Sanomat, Article by Saska Saarikoski. Disponible en <https://www.hs.fi/sunnuntai/art-2000005754740.html>, 16 de julio de 2018. [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]

Hooper-Greenhill, E 1997 *Museums and the Shaping of Knowledge*. New York: Routledge.

Hudson, K 1993 *The Great European Museum*. Nordisk Museologi Vol: 1993/2. Umeå: Umeå Universitet. pp. 51–60.

Häyhä, H, Jantunen, S & Paaskoski, L 2015 *Merkitysanalyysimenetelmä*. Helsinki: Suomen Museoliitto. Disponible en <https://www.museoliitto.fi/merkitysanalyysimenetelma> [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]

ICOM. Disponible en <https://icom.museum/en/ressource/protection-guidelines-for-museums-and-other-cultural-institutions-security-fire-safety/> [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]

- Impey, O & MacGregor, A** (eds.) 2001 (1985) *The Origins of Museums*. London: House of Stratus.
- Jackson, T** 1996 *Material Concerns: Pollution, Profit, and Quality of Life*. London: Routledge.
- Jackson, T** 2009 *Prosperity Without Growth*. London: Routledge.
- Knell, S** (ed.) 2004 *Museums and the Future of Collecting*. Burlington: Ashgate.
- Martela, F & Jarenko, K** 2017 *Itseohjautuvuus – Miten organisoitua tulevaisuudessa*. Helsinki: Alma Talent.
- Mazzucato, M** 2017 *The Value of Everything: Making and Taking in the Global Economy*. London: Allen Lane Penguin Books.
- Meadows, D, Randers, J & Behrens, W** 1972 *The Limits to Growth*. New York: Universe Books.
- Meadows, D** 2008 *Thinking in Systems: A Primer*. White River Junction. VT: Chelsea Green.
- Mensch (van), P & Meijer-van Mensch, L** 2011 *New Trends in Museology*. Celje: Museum of Recent History Celje.
- Museums 2020 Discussion Paper* 2012 London: The Museums Association.
Disponible en <https://www.museumsassociation.org/app/uploads/2020/06/24072012-discussion-paper.pdf> [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]
- Ormerod, P** 2012 Network and the Need for a New Approach to Policymaking. In Dolphin, T & Nash, D (eds.). *Complex New World*. London: IPPR. pp. 28–29.
- Pearce, S** (ed.) 1994 *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge.
- Pettersson, S** (ed.) 2020 *Inspiraatio – Nykytaide & klassikot*. Ateneum Publications Vol. 130. Helsinki: Ateneum Publications.

- Piekkola, H, Suojanen, O & Vaino, A** 2013 *Museoiden taloudellinen vaikuttavuus*. Vaasa: Vaasan yliopisto Levón-instituutti.
- Piketty, T** 2014 *Capital in the Twenty-First Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Porter, M & Kramer, M R** 2011 *Creating Shared Value*. Harvard Business Review. Disponible en <https://hbr.org/2011/01/the-big-idea-creating-shared-value> [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]
- Putnam, R** 2000 *Bowling Alone. The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster.
- Pöyhtäri, A** 1996 *Keräilystä kokoelmaan. Sosiologisia ja filosofisia näkökulmia keräilyyn*. Jyväskylä: SoPhi Jyväskylän yliopisto.
- Raworth, K** 2017 *Doughnut Economics – Seven Ways to Think Like a 21st-Century Economist*. London: Penquin Random House.
- Robbins, N** 2016 *Poisto museokokoelmasta – Museologinen arvokeskustelu kokolemanhallinnan määrittäjänä*. Jyväskylä Studies in Humanities 283. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Robbins, N** 2019 Promoting Value Practice in Museums Creates Impact. *Curator: The Museum Journal*. London: Wiley. Disponible en <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/cura.12350> [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]
- Rostow, W** 1960 *The Stages of Economic Growth: A Non-Communist Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Russell, R & Winkworth, K** 2009 *Significance 2.0: A Guide to Assessing the Significance of Collections*. Heritage Publications. Disponible en www.environment.gov.au/heritage/publications/significance2-0/part-1/index.html [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]
- Schwartz, S** 1994 Are there universal aspects in the structure and content of human values? *Journal of Social Issues*. Vol. 50: 4. pp. 19–45. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/313553729_Are_there_universal_aspects_in_the_structure_and_contents_of_human_values [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]

- Scott, C** 2008 Using Values to Position and Promote Museums. *International Journal of Arts Management*. Vol. 11, No 1. Montreal: École des Hautes Études Commerciales. pp. 28–41.
- Scott, C** 2011 *Measuring the Immeasurable: Capturing Intangible Values*. Marketing and Public Relations International Committee of ICOM. Disponible en http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/mpr/papers/2011-Scott.pdf [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]
- Scott, C** (ed.) 2013 *Museums and Public Value*. Burlington: Ashgate. *SearchCIO*. Available at <https://searchcio.techtarget.com> [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]
- Senge, P** 2008 *The Necessary Revolution: How Individuals and Organizations Are Working Together to Create a Sustainable World*. London: Nicholas Brealey Publishing.
- Stiglitz, J** 2012 *The Price of Inequality*. New York: W.W. Norton & Company.
- Stone, J** 2017 Neoliberalism is increasing inequality and stunting economic growth, IMF says. *Independent*. Disponible en <https://www.independent.co.uk/news/uk/politics/neoliberalism-is-increasing-inequality-and-stunting-economic-growth-the-imf-says-a7052416.html> [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]
- TAKO – Tallennustyöjako**. Disponible en www.tako.nba.fi [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]
- Vaikuttavuusindikaattorit kulttuuripolitiikan tietopohjan vahvistajina** 2009 Opetusministeriön julkaisuja 2009:57. Helsinki: Yliopistopaino. Disponible en <http://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/75631/opm57.pdf> [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]
- Vilkuna, J** 1997 *Comments on Outi Peisa's Paper Presented at the Seminar: Stories of Museums*. *Ethnologia Fennica*. Finnish Studies in Ethnology. 1997 Vol. 25. Helsinki: Ethnos ry. pp. 57–61.
- Vilkuna, J** 2003 *Täytetyn tiikerin äärellä. Museologia, mitä se on?* Tieteessä tapahtuu. Vol 21/7. pp. 5–10. Disponible en <https://journal.fi/tt/article/view/57284> [Visitado por última vez el 20 de enero de 2020]

- Weil, S** 2002 *Making Museums Matter*. Washington: Smithsonian Books.
- Weil, S** 2004 (1990) Rethinking the Museum: An Emerging New Paradigm.
In Anderson, G (ed.). *Reinventing the Museum – Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Altamira Press. pp. 74–79.
- Weinberg, M & Leeman, K** 2013 Creating Strategic Value: Thinking, Acting and Learning. In Scott, C (ed.). *Museums and Public Value*. Burlington: Ashgate. pp. 17–29.
- Wittlin, A** 1970 *Museums in Search of a Usable Future*. Cambridge: MIT.
- Wittlin, A** 2004 (1970) A Twelve Point Program for Museum Renewal.
In Anderson, G (ed.). *Reinventing the Museum – Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Altamira Press. pp. 44–60.
- Wollheim, R** 1980 *Art and Its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.

¿Museología crítica, social, práctica o qué? – Museologías internacionales y escandinavas

Kerstin Smeds

Resumen

En la mayor parte del mundo, la museología se ha percibido, y se sigue percibiendo, como una teoría de la propia institución del museo –el museo como fenómeno social, su papel en la sociedad y el aprendizaje, las colecciones y la administración del museo, etc. Al mismo tiempo, sobre todo en los países de Europa del este y los países nórdicos, el concepto se ha ampliado y ha incluido otras instituciones y actividades en el ámbito del patrimonio. Hoy en día, el concepto de museología podría abarcar casi todo lo que tiene que ver con el trato de la humanidad, con el tiempo, la historia, el legado inmaterial y material, desde los grandes ecomuseos geográficos y los sitios patrimoniales hasta las empresas privadas más pequeñas. La única cátedra de museología de Suecia (en la Universidad de Umeå), define la museología en este sentido amplio. En este caso, el punto de vista teórico también es analítico y crítico y puede verse como un paralelo al campo de los estudios críticos sobre el patrimonio que está creciendo rápidamente.

En este capítulo, exploro brevemente el desarrollo de la museología en Escandinavia y sus primeras influencias de Europa del este y Francia, así como las diferentes escuelas de museología. En conclusión, escribo algunas líneas sobre el desarrollo de la museología a fin de crear recursos teóricos para los museos y las empresas patrimoniales, que los ayudarán en su trabajo para un futuro más sostenible.

Palabras clave: museología, definiciones de museología, definiciones de museo, museología escandinava

Conceptos y educación temprana

¿Qué es la museología? En primer lugar, debemos hacer una distinción conceptual. El concepto de investigación museística (*museiforskning* en sueco, *museotutkimus* en finlandés) adoptado por el mundo de los museos se refiere en general a la investigación, o más bien a la documentación que se realiza en los museos y sus colecciones. Se realiza en el contexto de las disciplinas clásicas de los museos del arte, la arqueología, la etnología y la antropología cultural. La ciencia de los museos, el conocimiento de los museos o los estudios de museos (*Museumskunde* en alemán),

en un sentido tradicional, se refieren a la enseñanza sobre la institución museística, las funciones prácticas de los museos y sus actividades. Otro término para esto era técnicas de museos. Hacia finales del siglo XX, el concepto de ciencia de los museos apareció en el idioma sueco en la Enciclopedia Nórdica (Ekström 2000, p. 31). En ese momento, la palabra se refirió a la adquisición de objetos, su preservación y catalogación. Posteriormente, la terminología cambió, no solo en Suecia, sino que en todo el mundo, pero lamentablemente no de la misma manera ni al mismo ritmo. La ciencia alemana de museos (por ejemplo, el *Institut für Museumskunde* en Berlín) hace tan solo unos 15 años cambió a investigación museística (*Museumsforschung*), mientras que en Francia y muchos otros países, se usa el término museología desde hace más de un siglo. En Suecia, el término museología fue adoptado en los años 1970 alineado con el desarrollo internacional de la disciplina.

Con el paso del tiempo, la materia se ha ampliado para cubrir no solo la investigación en el museo, sino también la investigación sobre el museo – el museo como un fenómeno político, filosófico y social. “La ‘musealidad’* de los museos, entonces, es un tema que necesita abordarse y teorizarse por derecho propio” (Fyfe y Macdonald 1996, p.6). Ellos continúan:

El tema de los museos es un campo teórico fértil precisamente porque pueden abordarse desde un rango de perspectivas teóricas que cruzan muchas divisiones establecidas de las disciplinas (por ejemplo, producción y consumo, conocimiento y práctica, lo sagrado y lo secular). Son como un tipo de paso teórico; un lugar en donde pueden ocurrir reuniones y alineaciones inesperadas.

El cambio de perspectiva y la profundidad del tema siguen en gran medida los cambios que se produjeron en el papel y la posición social del museo. Sin embargo, la investigación en los museos es tan compleja y difícil como el papel social y político del museo en la sociedad. Existe una gran confusión paradigmática y terminológica en cuanto a las definiciones, los contenidos y los objetivos de la investigación en este campo. De hecho, gran parte del debate teórico sobre los objetivos museológicos desde los años 1970 se ha tratado sobre la pregunta de qué es la museología y esto no ha sido resuelto en lo absoluto.

El desarrollo de la museología puede rastrearse desde la ciencia o el conocimiento de los museos en el siglo XIX, por medio de muchas fases, hasta llegar a una filosofía de los museos (Deloche 1999), que discute teóricamente no solo el paradero institucional del museo y la realización de los museos como fenómeno e ideología, sino también nuestra relación existencial con el tiempo y el patrimonio material. Comparado con la historiografía moderna, que empezó hace más de 200 años, la museología es mucho más joven, de 80 a 100 años, dependiendo de cómo se mida. Si se cuenta desde las primeras declaraciones del *Museumskunde* en Alemania, el tema tiene casi 120 años,

*Nota del traductor: término propuesto por Stránský en 1970 para designar las cosas que, por haber experimentado la operación de musealización, pudieron acceder al estatus de objetos de museo.

pero si se parte de cuando el término museología se acuñó, llegamos apenas a la década de 1920.

La escuela de museología más antigua del mundo es, hasta donde yo sé, la *Escuela del Louvre (École du Louvre)* fundada en 1882 y que sigue funcionando (Maroevic 1998, p. 93; van Mensch 1992, p. 89). La formación fue al principio de carácter práctico, centrada en las destrezas necesarias para trabajar en un museo. En el caso del Louvre, esto estaba relacionado principalmente con los museos de arte. En la actualidad, es una disciplina que se caracteriza por una amplia definición de museología teórica y práctica.

A principios de los años 1900, había debates en varias partes de Europa sobre museos y la necesidad de educación e investigación en el área. La revista alemana *Zeitschrift für Museumskunde* se fundó en 1905 para promover y debatir problemas museológicos y en sus primeros años convocó cursos de nivel universitario (Leisching 1905, pp. 91–96; Kniescheck 1998, p. 71). Entre los años 1909 y 1912 dichos cursos se impartieron en Sajonia. En ellos se abordaba el discurso museístico en general, pero también los asuntos técnicos, de conservación y científicos, así como la didáctica y la pedagogía de los museos. En 1903, en Alemania era común hablar del museo como institución educativa popular y en 1920 se creó la *Museumskunde* para enseñar, entre otras cosas, la pedagogía de los museos como disciplina académica en la Universidad de Bonn (Kniescheck 1998, p. 72).

Alrededor de 1920, ocurrió mucho en esta área. En 1921, se impartió un curso académico en museología en la Universidad de Harvard bajo el título de *Trabajo y problemas museísticos*, que algunas personas, incorrectamente, lo han establecido como el primer curso de museología del mundo (Gob & Drouget 2003, p. 13). La primera cátedra de museología se creó en la Universidad de Brno en 1922 y prestó sus servicios con algunas interrupciones hasta 1948. La misma cátedra fue reactivada en 1963 por Jiri Neustupný y se ha mantenido como uno de los principales centros museológicos hasta el día de hoy.

En Inglaterra, la Asociación Británica de Museos ha organizado cursos museológicos, o mejor dicho museográficos desde 1932 (Maroevic 1998, pp. 93–94). Durante el primer cuarto del siglo XX, se realizaron los primeros estudios científicos sobre el museo, sus funciones, colecciones y principios de conservación. También hubo estudios más pequeños sobre, por ejemplo, la diferencia entre las identidades y las funciones museísticas (Lauffer 1907). En 1934, se llevó a cabo la primera conferencia museológica internacional en Madrid, organizada por la *Oficina Internacional de Museos (L'Office international des Musées)*, predecesora del ICOM, *Consejo Internacional de Museos (International Council of Museums)*. El tema era la arquitectura de los museos y lo que hoy se denomina gestión de museos (Gob & Drouget 2003, pp. 11–12).

En Inglaterra, donde la carrera de Estudios de Museos de la Universidad de Leicester, fundada en 1966 como el principal centro museológico, el interés se ha mantenido en el papel del museo como banco de conocimiento e intermediario de la investigación.

Por lo que el énfasis se pone en los visitantes, las exhibiciones y la pedagogía. Se puede ver la misma situación en los Estados Unidos, con el Instituto *Smithsonian* a la vanguardia. Sin embargo, en las zonas de habla alemana y francesa, la investigación se ha desplazado cada vez más hacia los estudios teóricos y filosóficos del museo como fenómeno social, su relevancia histórica y narrativa y el propio medio expositivo.

¿Existe algún acuerdo, a nivel internacional, sobre qué tipo de museología hay en las diferentes instituciones, y si la museología se considera una ciencia o no? Tal como la historiografía del siglo XIX debatió si la historia era una ciencia o un arte y, al final se reconoció, con renuencia, como una ciencia con métodos científicos, muchos investigadores y profesionales del ámbito de los museos y el patrimonio se preguntan hoy si la museología realmente es una ciencia, y cuál puede ser su valor real.

Entonces, ¿qué es realmente la museología?

Si alguien hubiera hablado o escrito sobre la museología como una ciencia hace treinta o aún veinte años, se hubiera encontrado con una sonrisa de lástima y desdén por parte de muchas personas. En la actualidad, la situación es muy diferente (Sofka 1992)¹.

Esto suena un poco familiar, ¿no? La cita anterior procede de un artículo sobre museología titulado *La museología como rama de la ciencia (Die Museologie als Fachwissenschaft)*, escrito por un renombrado académico alemán, lo que no sería nada espectacular si no fuera por el hecho de que fue escrito hace 138 años, exactamente en 1883. En la actualidad, nos podemos preguntar: ¿Hemos avanzado desde esta declaración?

Muchos museólogos académicos han adoptado una actitud extrañamente defensiva al hablar de la necesidad de la museología en el ámbito profesional de los museos y el patrimonio. La situación ha ido mejorando en las últimas dos décadas, pero muchos conservadores de museos siguen preguntándose por qué necesitarían de la museología. Los motivos de esta peculiar situación plantean una intrigante pregunta epistemológica. Después de todo, casi todas las demás instituciones o campos culturales han desarrollado, en una fase temprana, su propia disciplina académica, como es el caso de las ciencias de los archivos y las bibliotecas, la ciencia de los medios de comunicación, la ciencia del cine, los estudios teatrales, la ciencia (o los estudios) literarios, la musicología, etc., con sus propios aparatos teóricos. Cada uno de estos campos es objeto de una profunda investigación científica y enseñanza, a menudo en sus propias facultades o academias. Para obtener un trabajo, por ejemplo, en una biblioteca o en un archivo, se requiere de un título en esa disciplina en particular.

Solo los museos han sido pasados por alto, de nuevo, al menos en Escandinavia. En Finlandia, la situación es un poco diferente. Es interesante dar la vuelta a la situación y preguntarse por qué ha habido, y todavía hay, cierta oposición a la museología

1. Dr. T. H. Th Graesse de Dresden publicó esto en el *Zeitschrift für Museologie und Anti-quitäten-kunde*. Citado por Sofka en 1992.

dentro de las academias y los museos y por qué la museología sigue generando cierta desconfianza dentro de la rama. Basta con escuchar el veredicto de un profesor noruego (historiador) en 1994:

Quiero manifestar, aquí y ahora, que la museología ofrece entrenamiento para un trabajo práctico. Es un malentendido creer que es posible ser un “museólogo”, aquel que estudia los museos en su abstracción, sin tener una base y un anclaje en las disciplinas reales que son las raíces genuinas de los museos, la razón de su existencia. Es ser poco realista, desconsiderado e ingenuo (Gjestrum 1995, p. 5).

Esta dura afirmación es, sin embargo, muy específica, y no coincide con todo el campo, ni con la práctica laboral en el propio país donde se hizo esta afirmación (Noruega). De hecho, las opiniones están divididas. Una fracción de los profesionales de la museología se ha lanzado con entusiasmo, desde la década de 1970, al desarrollo museológico *de facto* de acuerdo con las nuevas tendencias internacionales, sociales y museológicas, sean ellos mismos conscientes de ello o no (Hofrén et al. 1970; Näsman 2014). Pero muchos profesionales de los museos siguen tan atascados en los asuntos cotidianos – dirigiendo el museo, cuidando de sus colecciones y quizás vigilando celosamente su propio y particular campo académico– que no tienen tiempo ni energía para empezar a analizar y, mucho menos, para permitir que alguien más analice el quehacer de su museo desde un punto de vista más amplio, política, filosófica o museográficamente relevante.

Las razones más profundas de esta resistencia tácita y, a veces muy explícita, a la museología y a la investigación museológica pueden deducirse, en parte, de las raíces marxistas de la museología y del hecho de que fue en los países socialistas donde se inició su desarrollo teórico en la década de 1960, junto con el intelectualismo crítico francés (Neustupný 1968; Maroevic 1998; Desvallées 1989; Desvallées 1991). En 2001, uno de los padres de la museología moderna, Zbynek Stránský, sintió la necesidad de defender la museología de los detractores conservadores en un artículo titulado *¿Es la museología una ciencia comunista? (Ist Museologie eine kommunistische Wissenschaft?)* (Stránský, 2001, pp. 2758–2761). Desde el principio, los museos de los países socialistas fueron considerados no solo como centros de coleccionismo e investigación, sino también como escenarios socioculturales con fuertes objetivos educativos, públicos y democráticos. Indirectamente, tal vez originalmente, todo empezó en la Rusia Soviética, donde los museos se incorporaron después de la Revolución Rusa, a las ideologías e ideales socialistas del estado, adquiriendo así importancia como herramientas de política cultural y propaganda socialistas (Ananiev 2016). Los museos cambiaron su enfoque a los visitantes, la enseñanza y el aprendizaje, todo en línea con la ideología socialista de ofrecer educación a las masas. De ahí que el papel y la importancia política e ideológica de los museos en la sociedad también hayan empezado a ser problematizados y, a la manera soviética, “ciencializados”. Ya en el periodo postrevolucionario de la década de 1920, hubo una gran actividad entre los académicos rusos y los departamentos culturales con el objetivo de iniciar la investigación no solo en los museos, sino también sobre los

museos (Ananiev 2016, pp. 173–175). Se puede debatir si los museos de, por ejemplo, la Unión Soviética, apostaron realmente por el diálogo social. Estas ambiciones tienen, creo, repercusiones en las actividades de los museos de hoy en día en todo el mundo. Sin embargo, esta historia temprana es solo una línea de desarrollo y, tal vez, ni siquiera un argumento muy fuerte contra la necesidad de la museología, ya que no muchos en occidente son conscientes de estas raíces socialistas históricas.

Así que, ¿en dónde se encuentra la museología actualmente y por qué estamos en donde estamos? ¿Qué resultados ha obtenido el Comité Internacional de Museología (ICOFOM) en sus primeros cuarenta años de existencia y de debate teórico museológico? ¿De qué forma ha impactado este debate en cómo concebimos, en Escandinavia y en Finlandia, la museología? ¿Ha resuelto el ICOFOM la pregunta de qué es la museología? Una gran cantidad de libros y estudios (por ejemplo, la Serie de Estudios del ICOFOM) ha tratado la esencia de la museología, los fundamentos y las definiciones de la museología y los museos. Pero antes de empezar a escudriñar las escuelas de museología de los países nórdicos, vamos a trazar un poco la historia de la definición de la educación y la investigación museológica. ¿Qué es lo que concebimos como nuestro objeto de estudio y de investigación? Para poner en antecedentes las declaraciones de Suecia, he optado por mencionar un par de definiciones internacionales.

Entre 1979 y 1989 se sentaron las bases de la teoría de los museos o museología en una intensa colaboración internacional (sobre todo dentro del ICOFOM). Hoy en día, aunque la discusión continúa, existe una especie de acuerdo en que la museología se define de forma diferente y aborda distintos tipos de problemas en distintas partes del mundo. Muchos siguen enfocándose en el museo como fenómeno e institución social y política, mientras que otros apuestan por una definición más amplia que abarca la totalidad del patrimonio y la “musealidad”, término utilizado por Zbynek Stránský. De ahí que el objeto de estudio de la museología actual pueda ampliarse, como afirma Thereza Scheiner, para abarcar “el museo global como el planeta Tierra, la pequeña nave espacial en la que vivimos” (Scheiner 2010, p. 98). Esto se transcribiría para abordar no sólo los objetos y las colecciones, los museos y sus comunicaciones, sino también la naturaleza/ecología (ecomuseos y reservas naturales), los paisajes, el entorno construido, etc. En resumen, definiría la museología de hoy como una filosofía de nuestra relación existencial con el patrimonio material e inmaterial.

La definición de museología difiere de país a país y de universidad a universidad, incluso dentro del mismo país. En Francia, el concepto del término probablemente se ha escudriñado con más profundidad (Desvallées 1992; Gob & Drouguet 2003; Desvallées & Mairesse 2011). Allí, se sigue distinguiendo entre la *museographie* (museografía) que es lo mismo al conocimiento aplicado y práctico de los museos, y la *museologie* (museología) que incluye un enfoque más teórico-analítico. La

*Nota del traductor: neologismo introducido por Zola en 2011.

museología en este último sentido examina lo que se llama “musealidad” o la *relation spécifique* (relación específica) que existe entre el hombre y la realidad material. Sin embargo, Gob y Drouget (2203, p.13) interpretan la “musealidad” como equivalente al concepto francés de *patrimoine* (patrimonio), *patrimoine culturel* (patrimonio cultural) o *patrimonialité* (patrimonialidad). Esto, a su vez, es lo que más se aproxima al término en inglés *national heritage* (patrimonio nacional), o al patrimonio cultural sueco.

En Europa central, al igual que en Europa del este, se distingue entre museología práctica o aplicada (museografía, tecnología museística) y museología teórica. Aquí, el objeto de estudio museológico no es solo el museo, sino el mencionado espectro museístico en sentido amplio, es decir, todo el patrimonio cultural. Tomislav Šola, profesor emérito de museología en Zagreb, ha cuestionado la utilidad de la palabra museología. En su lugar, introdujo un nuevo término internacional, “heritología”* es decir, ciencia del patrimonio o ciencia de la memoria. Lo define como una especie de cibernética del patrimonio cultural (Šola 1997, p. 26, p. 232). Además, fue principalmente en Europa del este y Francia que el concepto de museología llegó para cubrir el patrimonio cultural en su totalidad. En los Estados Unidos, el Reino Unido y la mayor parte de Europa occidental, el objeto se sigue definiendo como estudios de museo.

Las definiciones más interesantes y, a la larga, más competentes del objeto de estudio del museo fueron presentadas hace tiempo por Zbynek Stránský (1974, 1980) y Anna Gregorová (1980). Siguiendo sus pasos, Friedrich Waidacher, en su libro de 800 páginas, *Manual de museología general (Handbuch der Allgemeinen Museologie)* (1993), intenta establecer las definiciones de una vez por todas. Muchos otros teóricos de la teología, como Peter van Mensch (1992), Eileen Hooper-Greenhill (1992) y Susan Pearce (1992) de la Universidad de Leicester siguen esta misma línea.

Anna Gregorová es, quizás, quien lo expresa de forma más distintiva. Ella primero define el museo: “Un museo es una institución en la que la relación específica del hombre con la realidad se aplica y se realiza naturalmente”. Y luego la museología:

La museología es la ciencia que estudia la relación específica del hombre con la realidad. Consiste en la colección y conservación, sistemática y con propósito de determinados objetos inanimados, materiales, móviles y principalmente tridimensionales que documentan el desarrollo de la naturaleza y la sociedad, y que hace un exhaustivo uso científico, cultural y educativo de ellos (Gregorová 1980, p.20).

Gregorová encuentra tres áreas problemáticas para estudiar:

- La relación del museo con la realidad y el tiempo (dimensión existencial y semiótica)
- La relación del museo con la sociedad (dimensión política y cultural)
- Las funciones prácticas del museo (incluyendo la organización y los objetivos del museo)

Las tres se consideran como campos opcionales de investigación para la museología. Gregorová afirma que la museología pertenece a las humanidades, es una disciplina socio-científica, no una disciplina que se ocupe solo de cuestiones prácticas (como la museografía clásica y las técnicas museísticas). Ella concluye que hay dos campos principales de enfoque para los estudios museológicos: el sentido histórico del hombre y los documentos materiales relacionados con el desarrollo de la naturaleza y la sociedad (Gregorová 1980, p. 20).

El sociólogo y museólogo francés Bernard Deloche complementó algunas de las definiciones de Gregorová al hablar sobre la museología como nuestra *relation spécifique* (relación específica) con la realidad (Deloche 1999). ¿Qué narraciones entretejemos en el concepto y qué acciones llevamos a cabo en esta realidad museística con objetivos comunicativos, sociales, políticos e ideológicos? Los museos son procesos, con el objetivo de hacer visible la relación multifacética del hombre con la realidad y la historia. Deloche concluye afirmando que la museología es una *philosophie muséal* (filosofía museística) que puede compararse con disciplinas tales como la filosofía del derecho o la filosofía política. Como tal, es una metateoría y no una ciencia. De esta forma, la museología es, según Deloche, también *contractuelle* (contractual), una cuestión de acuerdo entre las partes interesadas en su objetivo (Deloche 1999).

La gran influencia en Escandinavia con respecto a las definiciones y líneas de demarcación se discutió en los volúmenes iniciales de dos series de publicaciones, en primer lugar *Documentos de trabajo museológico 1* (*Museological Working Papers 1*) (MUWOP 1, 1980), resultado de una conferencia en Estocolmo con el museólogo checo Vnoš Sofka como impulsor, y en segundo lugar *Documentos en museología 1* (*Papers in Museology 1*), publicado en la Universidad de Umeå con el pionero de la museología sueca, Per-Uno Ågren como impulsor (Råberg 1992).

Ågren, el fundador de los cursos museológicos en la Universidad de Umeå (en 1981), presenta una definición que abarca todos los procesos de “musealización”*, la “patrimonialización” del entorno construido y natural y la historia:

La museología estudia cómo se constituye el objeto museístico, qué valores y decisiones guían el proceso museístico desde la selección y la colección hasta la observación y la mediación y, por tanto, qué imagen histórica, percepción cultural y visión natural se proyectan en los objetos y entornos protegidos: así, la relación del hombre tanto con su entorno físico como con su historia (Ågren 1993, p. 63).

La museología en Umeå estaba arraigada en la tradición crítica francesa, donde ha permanecido desde entonces. La museología actual, según la definición de la Universidad de Umeå, se denomina ciencia del patrimonio cultural. Sin embargo, la tarea de la museología puede ser aún más amplia. En opinión de Friedrich

*Nota del traductor: operación que tiende a extraer física y conceptualmente “algo” desde su medio natural o cultural de origen para darle estatus museal.

Waidacher, la museología consistiría en determinar las leyes que rigen la relación del hombre con la realidad y descubrir a los portadores de la “musealidad” (*die Träger de Musealität*), es decir, revelar los secretos entre el hombre y su realidad (principalmente física). Waidacher no habría definido la museología como una ciencia, sino como una *methodologisch-aktionale Betrachtung* (visión método-acción). Si es necesario llamar a la museología una ciencia, entonces dice, es una ciencia que busca entender al hombre y puede contribuir a la solución de la crisis contemporánea de la humanidad y participar en la configuración de un futuro para una sociedad más humana (Waidacher 1993). Se trata de una formulación muy cercana a la definición de lo que es la filosofía, lo que a su vez, lleva los objetivos de la museología quizá demasiado lejos.

A mi entender, la definición de museología es un problema de diversidad global que no se puede resolver. Sencillamente, hay diferentes concepciones e ideas de la museología en distintas partes del mundo. Lo único que tenemos en común a nivel mundial es que todos, de una forma u otra, nos ocupamos de los museos, la “musealización” y el patrimonio, y analizamos el papel de todo ello en la sociedad. Eso debería ser suficiente, en lo que respecta a las definiciones.

Nueva Museología

El camino del desarrollo de la disciplina está, internacionalmente, pavimentado con una peculiar amnesia cíclica. Me parece que cada generación de profesionales y teóricos de los museos cree que inventa la rueda, implementa un cambio de paradigma, crea algo nuevo, desarrolla un diálogo con la sociedad o es más integrador, ignorando que, efectivamente, en la mayoría de los casos, estas cosas ya se decían y hacían antes. Los ciclos duran entre 15 y 30 años. A pesar de este animado debate teórico y crítico, en realidad no se han producido muchos cambios profundos en los propios museos, si se excluye la década de 1970, verdaderamente dinámica.

Por ejemplo, el término *nueva museología* (*neue Museologie, museologie nouvelle*), se ha acuñado al menos tres veces en los últimos cien años. La primera vez que surgió este concepto fue en la década de 1920 en París, donde los cursos museológicos comenzaron con una serie de conferencias llamadas *Conversaciones sobre la religión de los museos* (*Conversation à la religion des musées*) en el Museo Etnográfico del Trocadero (*Musée d’Ethnographie du Trocadéro*) de París (Gob & Drouguet 2003, p. 12; Rivière 1989). En París, poco tiempo después, el padre de la museología moderna, Georg Henri Rivière (1897-1985), implementó un enfoque crítico centrado en la ideología y el papel social del museo, así como en su capacidad para contribuir a la educación pública. Esta primera nueva museología se creó en paralelo a la democratización y modernización de la sociedad occidental durante las primeras décadas del siglo XX, cuando los museos se abrieron a un público más amplio. Repentinamente, estas instituciones más bien cerradas y académicas tuvieron que relacionarse con la sociedad y el público. Como resultado, la museología también asumió tareas y cuestiones educativas y comunicativas.

La segunda vez que se acuñó el concepto de nueva museología fue a mediados de los años 70, cuando se produjo un intenso debate sobre el papel y la responsabilidad

social de los museos en Europa del este y Francia. Para entonces, la investigación museológica había comenzado a abarcar partes cada vez más amplias del patrimonio cultural material desde una perspectiva social crítica. Este movimiento se basó en el hecho de que el patrimonio cultural es un fenómeno que impregna y se rige por la sociedad y su cultura histórica. El museo ya no se percibía principalmente como una institución científica, sino también como una institución social.

El cambio de paradigma que se produjo en la década de 1970 puede vincularse al nuevo discurso crítico de la historiografía, que anteriormente había abordado la historia política y económica nacional, el carácter de nación y las culturas de representación de la nación. La hermenéutica experimentó un renacimiento, la investigación de la historia se dividió en diversas subáreas, la microhistoria y otros enfoques. El rechazo de los criterios objetivos positivistas de la verdad condujo a la problematización de la ciencia y del propio proceso de investigación. Detrás de la segunda ola de la nueva museología se escondía la idea del ecomuseo, entendiendo que el patrimonio cultural y el museo pueden existir en cualquier lugar (museo sin paredes), y que esto constituye una fuente de poder dinámico para la sociedad. En Francia, la asociación Nueva Museología y Experimentación Social (*Museologie Nouvelle et Experimentation Sociale -MNES-*) surgió en 1982 y en 1985 se formó el Movimiento Internacional para la Nueva Museología (*Movement International pour la Museologie Nouvelle -MINOM-*) (van Mensch 1992, pp. 27-28). La Declaración de Río del MINOM Socio-museología en Movimiento ha sido particularmente en Sudamérica, España y Portugal, una poderosa herramienta para implementar las responsabilidades sociales y su integración en el campo de los museos (Chagas, Assunção dos Santos & Glas 2014).

El núcleo de la socio-museología es la idea de una colaboración muy estrecha entre los museos y otras instituciones patrimoniales con el fin de promover las iniciativas y los emprendedores locales y crear entornos y actividades sostenibles, especialmente para las comunidades pequeñas.²

Es interesante observar que, a pesar de que existe un volumen muy grande de trabajos en museología desde los 1960 que abarca un largo período de tiempo y muchos países, este corpus parece ser desconocido para muchas personas dedicadas práctica y teóricamente al trabajo en los museos. También es bien sabido entre los museólogos, sobre todo en el mundo anglosajón, que son pocos los que dan referencias a trabajos museológicos y teóricos europeos anteriores, y nada parece impedir que, repetidamente, se reinvente la rueda. Un ejemplo que llama la atención es el libro *La nueva museología (The New Museology)*, editado por Peter Vergo

2. Véase la página de inicio de MINOM <http://www.minom-icom.net/> Basado ampliamente en una preocupación por el cambio social y cultural, MINOM reúne a personas que se dedican a la museología activa e interactiva. Está abierto a todos los enfoques que hagan del museo un instrumento para la construcción de la identidad y el desarrollo de la comunidad. El MINOM favorece las relaciones de cooperación entre usuarios y profesionales, así como la colaboración intercultural. MINOM es una organización internacional afiliada al ICOM (Consejo Internacional de Museos) y sigue siendo un foro activo de debate y desarrollo de museos.

(1989). Fue la tercera vez que la “nueva museología” entró en la escena mundial. Un grupo de investigadores, principalmente británicos y estadounidenses, pensaron que era necesario un cambio de paradigma, aparentemente ignorantes del intenso debate que se estaba produciendo en Europa desde los años 70. Los editores pensaron en aportar nuevas ideas: “una reevaluación radical sobre el papel de los museos” (Vergo 1989, p. 6) y presentar una ruptura con la clásica investigación museística basada en las colecciones y la documentación. Sin embargo, el libro es un resumen involuntario del debate museológico europeo y del desarrollo del discurso en los años 70 y principios de los 80, al que se hace muy poca referencia (Smeds 2007). El libro dice ser “neocrítico” y pretende analizar el fenómeno de los museos desde una perspectiva sociocultural y social (véase mi discusión anterior sobre el MINOM), como si esto fuera algo totalmente nuevo en 1989.

Es más notable todavía que este mismo libro, *La nueva museología*, se elevó de alguna manera a la posición de gran autoridad; si alguna referencia a la nueva museología se ha hecho en otros libros sobre museos en las últimas dos décadas (al menos en Escandinavia), es a este. La peculiar brecha entre las referencias y las culturas académicas de las distintas partes del mundo es notable cuando se examinan más de cerca los estudios museológicos en el mundo angloamericano frente a los mundos de habla alemana-francesa-española. En primer lugar, he observado que ambos grupos rara vez hacen referencia a las publicaciones teóricas bajo los auspicios del ICOFOM, el Comité Internacional de Museología, con su Serie de Estudios y monografías, lo que pone de manifiesto que las publicaciones del ICOFOM, por alguna razón, no se leen, aunque son de libre acceso en su página web.³ En segundo lugar, he observado, sin haber hecho un estudio profundo, que ninguno de los dos grupos hace referencia al otro, casi como si se hubiera dibujado una cortina de acero entre ellos. Esto se aplica especialmente a los escritos angloamericanos, en los que rara vez se encuentran referencias alemanas o francesas. Es difícil saber si esto se debe a razones culturales o a dificultades lingüísticas, pero es una pena cuando esto afecta el desarrollo y la implementación de la teoría y el pensamiento museológicos.

Durante el primer surgimiento de la museología en Escandinavia, en los años 70 y 80, se produjo una importante cooperación museológica a través de las fronteras lingüísticas entre los mundos de habla inglesa, francesa y alemana (como puede verse abajo). Luego, parece haber desaparecido y los estudios museísticos en el mundo anglosajón siguieron por su cuenta, con Leicester a la delantera. No obstante, la museología y los estudios sobre el patrimonio son campos de investigación en rápido crecimiento en Escandinavia y otros lugares. Pero, como ya he dicho, rara vez se hace referencia a otras fuentes distintas más que las inglesas. La mayor parte de esta investigación en Escandinavia se realiza también en disciplinas distintas de la museología, como la arqueología, la etnología, la historia del arte y la sociología. Esta es, por supuesto, una de las razones de la sospecha generalizada contra la museología como disciplina propia.

3. Véase también Mairesse, François, *La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie*, Culture & Musées 17-18/ 2000, pp. 33-56; Mairesse, F, Desvallées, A (eds.) 2007 *Vers une redéfinition du musée* Paris: L'Harmattan; Desvallées, A 1992 *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Lyon: PUL.

En cuanto a los idiomas, realmente hace la diferencia en qué ámbito lingüístico se hace una búsqueda y se escribe un libro, ya que cada país parece tener su propia cultura y tradiciones académicas. Si hoy en día se quiere hacer una lectura realmente interesante de la investigación museística crítica, de las realizaciones museísticas y del medio expositivo como fenómenos de la sociedad moderna, entonces hay que remitirse, tanto a la lectura de las principales obras en inglés, como a la investigación de habla alemana y francesa y, en cierta medida, a la española. Para nuestro propósito aquí mencionaré solo algunos: Déotte 1994; Davallon 2000; Deloche 1999; Desvallées & Mairesse 2011; Fehr 1988; Fliedl 1992, 1995; Gesser, Handschin, Jannelli 2012; Gob & Drouguet 2003; Gonseth, Hainard & Kehr 2002; Heinisch 1987; Jannelli 2012; Lichtensteiger 2012; Mairesse 2000, 2010; Muttenthaler & Wonisch 2006; Schärer 2006; Viereg 2006; Waidacher 1993.

En la actualidad, la investigación museológica abarca todo el ámbito del patrimonio cultural y la conservación, que en Escandinavia comprende el uso de la historia popular (*historiebruk* sueco), así como la “patrimonialización”, la conservación nacional y las estrategias de eliminación. Esto también incluye el museo y la “musealidad” como fenómenos de la modernidad, como problemas existenciales, culturales, políticos y sociales, así como los procesos y las opciones normativas que conducen a la “musealización”. Incluso los conceptos más filosóficos, como el olvido, la inclusión y la exclusión, son temas examinados. Recordemos que el museo, con sus políticas de colección y representación, constituye también una herramienta ideológica y política de exclusión (Déotte 1994).

Por supuesto, el patrimonio inmaterial también es muy relevante. La museología examina el patrimonio intangible, por ejemplo, cuando uno se pregunta qué estrategias se utilizan para preservar ciertas tradiciones, costumbres o narraciones que una sociedad ha inventado o dejado de crear. La museología también examina la idea de patrimonio histórico que portamos y otros fundamentos de toda la tempestuosa conservación moderna, así como nuestra visión de la historia en su conjunto (véase Pettersson 2001; Molin 2003; Widenberg 2006). La museología también puede y debe examinar de forma natural los valores normativos (Pettersson 2003) que rigen las decisiones tomadas a la hora de recopilar historias, contextos y biografías de objetos, así como las elecciones de sistemas de clasificación y taxonomías, o las redes paradigmáticas, personales y de otro tipo que puedan existir entre los museos y las academias u otras instituciones. La museología en Umeå cubre todo el campo y abarca todo, desde el museo como institución hasta la filosofía del museo.

Museología en Escandinavia

Me extendí en estas definiciones y en la historia para presentar el escenario y el contexto en el que se desarrolló la escuela de museología en Suecia y, en particular, en la Universidad de Umeå. La museología en Umeå se fundó en 1981 por Per-Uno Ågren, con el apoyo de Vиноš Sofka, Erik Hofrén y muchos otros que, a finales de la década de 1970, comenzaron a promover el desarrollo de la museología en Suecia. Ågren integró la teoría y el pensamiento museológico en sus cursos de análisis cultural. Por un tiempo, colaboró estrechamente con destacados teóricos del ICOFOM

y con museólogos europeos y profesionales relacionados con museos, entre ellos Anna Gregorová, Friedrich Waidacher, Zbynek Stránský, Georges-Henri Rivière, Gaynor Kavanagh, Kenneth Hudson y Vinoš Sofka, que había llegado a Suecia como refugiado checo en 1968.⁴ En Escandinavia, el movimiento de los ecomuseos de los años 70 y 80 ayudado por el fundador del concepto, Hugues de Varine (Varine 1978)⁵ y otros, fue muy relevante e influyente en este desarrollo (Hudson 1996; Davis 1999; Varine 2017). Inspirado por este movimiento internacional, se inició una agitada actividad de desarrollo museístico en distintas partes de Escandinavia. En esa época turbulenta, los museos se concebían no solo como guardianes de nuestro patrimonio, sino también como actores sociales con la responsabilidad de involucrar a la gente común a nivel regional en las actividades de los museos, promoviendo una memoria colectiva (Näsman 2014).

De gran importancia para el desarrollo escandinavo fueron también varias conferencias internacionales celebradas en Suecia, la primera de las cuales, *El Rol del Museo en una Política Cultural Descentralizada* (*The Role of the Museum in a Decentralized Cultural Policy*), fue organizada en 1976 en Umeå por Ågren, bajo la sombrilla del ICOM/CECA (Comité Internacional de Educación y Acción Cultural). Esta fue la primera gran conferencia del ICOM celebrada en Suecia desde la Asamblea General de 1959 (Maure 2004). En este mismo contexto, un signo alentador del despertar museológico en Suecia fue la publicación de un manual llamado *Técnicas museísticas* (*Museiteknik*) para los cursos de la Universidad de Uppsala. Aquí, Vinoš Sofka escribió un artículo sobre la museología desde una perspectiva internacional (Sofka 1976, pp. 149-153). Al año siguiente se fundó en Moscú el ICOFOM, en el que participaron tanto Sofka como Ågren. Posteriormente, en 1980 y 1981, se organizaron dos simposios del ICOFOM, con Ågren y Sofka como coorganizadores en el Museo Nacional de Antigüedades de Estocolmo. Estos talleres dieron lugar a la ya mencionada serie de publicaciones *Documentos de Trabajo Museológico* (*MUWOP/Museological Working Papers*): Una revista de debate sobre problemas museológicos fundamentales (1980, 1981), en la que casi todos los principales museólogos de Europa publicaron un breve artículo. Sin embargo, esta publicación duró poco, emitiéndose solo esos dos números. Después, se incorporó a la Serie de Estudios del ICOFOM. Por otra parte, la serie de libros fundada unos años más tarde en Umeå, *Documentos en Museología* (*Papers in Museology*), sobrevive hasta hoy, publicando principalmente tesis doctorales de museología. Esta serie surgió de los dos siguientes e importantes simposios de museología (después de MUWOP 1980-81) organizados por Ågren en Umeå en 1988 y 1989, coincidiendo con la fundación del Departamento de Museología (1988). Los temas de los simposios fueron *¿Qué es la museología?*, y *Local y Global: dos aspectos de la comunicación de los museos*. Aquí, de nuevo, participaron destacados museólogos internacionales (y algunos destacados practicantes): Tomislav Sôla, Vinoš Sofka, André Desvallées, Hugues de Varine, Peter van Mensch, Gaynor Kavanagh, Per-Uno Ågren, Kenneth Hudson y Donald Horne, entre otros (Råberg & Ågren 1992). El informe de estos dos talleres, con breves artículos de todos los participantes, se convirtió en algo muy importante

4. Comenzó su carrera como conservador en el Museo de Antigüedades Nacionales de Estocolmo.

5. Fue uno de los creadores del primer ecomuseo del mundo, Le Creusot en Francia en 1971 (1974).

para el desarrollo de la enseñanza de la museología en Umeå y en otros lugares de Escandinavia.⁶ Estos dos simposios fueron también el resultado de un intenso trabajo y colaboración de finales de los años 70 a finales de los 80 para desarrollar los museos suecos en instituciones más inclusivas desde el punto de vista social. Este movimiento fue liderado por museólogos enérgicos como Sofka y Ågren, junto con profesionales de museos como Erik Hofrén, Bo Lagerkrantz, Eva Persson, Margareta Ekarv, Ulla Arnell, Harald Hvarfner y Sten Rentzhog, entre otros. Los dos simposios fueron también el resultado de la colaboración entre la museología y la Historia de las Ideas de la Universidad de Umeå, con los profesores Ronny Ambjörnsson y Sverker Sörlin como figuras principales (Bäckström 2014). Juntos crearon un entorno intelectual muy fructífero e inspirador en el que se unieron el patrimonio, los museos, la sociedad, los territorios, la naturaleza y la ecología. Para entonces ya se había incorporado la protección y preservación de la naturaleza al concepto de cultura. Ambjörnsson y Sörlin, así como muchos etnólogos y otros representantes de las humanidades, redactaron su parte del informe del taller. En los cursos de museología se introdujo la ecología humana y, en cierta medida, la geografía humana.

En 1993, la museología escandinava dio un gran paso adelante, casualmente (o no), al mismo tiempo que aparecía el extenso *Manual de Museología General (Handbuch der Allgemeinen Museologie)* de Friedrich Waidacher. En primer lugar, el Museo Nacional Danés en Copenhague organizó (bajo la curaduría de Annesofie Becker) una importante e influyente exposición titulada *Museo Europa (Museum Europa)*, en la que se analizaba museológicamente, y con una mirada muy filosófica, la historia de los museos y el coleccionismo. Ese mismo año, tres profesionales de los museos con orientación teórica, Ågren, John Aage Gjestrum y Ole Strandgaard, de Suecia, Noruega y Dinamarca respectivamente, organizaron una serie de conferencias en la Academia Danesa de Museos (*Museumshojkolen*) por iniciativa de Strandgaard, líder de esta academia. El tema de las sesiones fue *El Museo en su Tiempo: estudiando la museología danesa* (Ågren 1993). No sé si asistió algún museólogo de Islandia para dar una conferencia, pero de Finlandia participó el futuro profesor de museología (lo fue desde 1997), Janne Vilkkuna. Así, cuatro países nórdicos marcaron la pauta del desarrollo museológico. El resultado de estas conferencias fue la fundación de la conocida revista *Nordisk Museologi*, tanto en lenguas escandinavas como en inglés, cuyo primer número apareció en Umeå unos meses después, en 1993, con Ågren como editor. La ambición de la revista era constituir un vínculo entre las universidades y el ámbito práctico de los museos, y promover el análisis crítico del fenómeno llamado museo. Otra ambición era transmitir textos de interés museológico de otros países y lenguas, especialmente de Alemania y Francia (también en traducción), y a la inversa, dar a conocer el debate museológico nórdico a otros países, mediante resúmenes en inglés de textos escandinavos.

En ese momento, ya estaba claro que la museología no debía ocuparse solo del museo, sino también de las ideas y los valores relativos a un ámbito más amplio. En los años siguientes, hubo una intensa cooperación entre estos allegados mencionados y otros agentes museológicos de Suecia, Finlandia, Dinamarca y Noruega con la Academia

6. Documentos en Museología 1. ¿QUÉ ES MUSEOLOGÍA? (1988) y LOCAL Y GLOBAL - Dos aspectos de la comunicación de los museos (1989). Informe de dos simposios en el Departamento de Museología de la Universidad de Umeå. Acta Universitatis Umensis. Estudios de Umeå en Humanidades 108/1992.

de Museos en Dinamarca y la Universidad de Umeå como centros de actividad. Muy importantes fueron las *Jornadas Internacionales de Museos*, organizadas durante algún tiempo por Ågren, Strandgaard y Gjestrum, sobre todo en Umeå, pero también en Copenhague y otros lugares. Numerosos museólogos y directores de museos internacionales participaron y presentaron ponencias e ideas sobre el desarrollo de los museos. Esas *Jornadas de los Museos* fueron muy apreciadas entre los profesionales y los practicantes como una profunda fuente de inspiración.

Aparte de las influencias y colaboraciones internacionales, la definición más amplia de la museología en Suecia tiene raíces nacionales.⁷ En Suecia existe una tradición consolidada de ver los museos, sus colecciones, etc., como algo estrechamente entrelazado con el patrimonio material y cultural en general, formando un patrimonio total. Los restos materiales de la historia, ya sean reliquias antiguas, edificios u objetos, se perciben entrelazados desde la perspectiva de la conservación; el patrimonio es coherente e indivisible, como diría Ågren (Ågren 1992, p. 111). El término patrimonio ambiental (también utilizado por Vilkkuna en Finlandia) lo engloba todo y la museología lo abarcará todo. El concepto está basado en lo social y en los valores, dice Ågren, y continúa:

La museología estudia la aprehensión de la naturaleza y la visión de la cultura y la historia proyectada por ese legado: la relación del hombre con su entorno vital y su historia. ¿Qué es lo que en la cultura material se ha impregnado de tanto significado como para ser seleccionado como patrimonio ambiental, protegido por la sociedad? ¿Cuáles han sido los criterios? ¿Qué rol ha desempeñado la naturaleza, el patrimonio cultural y la historia en las distintas épocas? (Ågren 1992, p.111).

Mi propia concepción se acerca a la de Ågren. Esta es mi breve definición como jefe de investigación museológica en Umeå:

La museología es una plataforma teórica para nuestra exploración de la relación (traumática) del hombre industrial con el tiempo y el mundo material, y cómo esto se expresa en la “musealización” y la preservación de objetos, entornos, lo material y lo inmaterial, llamado patrimonio. La tarea de la museología es explorar qué tipo de fenómenos son el museo y el patrimonio en la modernidad; ¿qué estamos haciendo efectivamente, y por qué, al preservar la realidad?⁸

Además, Ågren subraya que, para entender el significado y la importancia del patrimonio, nosotros (los museólogos) también debemos estudiar el mundo y las visiones sociales que determinan los valores sociales. La museología es, entonces, una especie de filosofía y sociología de los museos. De ahí que vea la museología desde tres perspectivas principales:

7. Aquí es importante señalar que no todas las universidades de Suecia que ofrecen cursos de museología comparten necesariamente estas definiciones.

8. Esta definición no se ha publicado. Lo he presentado en mis ponencias en congresos y en mis clases para estudiantes de primer año en la Universidad de Umeå.

- Una perspectiva histórica, que trata de describir y comprender el patrimonio ambiental de una época y un lugar determinados.
- Una perspectiva sociológica, que estudia las instituciones y actividades que han surgido como resultado de una noción de patrimonio cultural y natural.
- Una perspectiva comunicativa, que se aplica a los intentos de mediar el patrimonio ambiental en el tiempo y el espacio (por ejemplo, las exposiciones) (Ågren 1992, p.112).

Aquí, Ågren revela sus estrechas conexiones y colaboración con la comunidad museológica internacional. La incorporación de la museología como disciplina específica en otros lugares (aparte de Umeå y Jyväskylä) fue un proceso lento, por mucho que los actores antes mencionados de los años 70 y 80 actuaran con prontitud e intensidad, como misioneros. Suecia y Finlandia fueron, durante mucho tiempo, los únicos países nórdicos en los que se crearon cátedras de museología (en 1997) y la formación museológica se imparte desde principios de los años 80. Por el contrario, en Noruega no se creó una cátedra hasta 2011, en Islandia en 2009 y en Dinamarca aún no existe.

La Universidad de Islandia ofrece, al igual que Umeå desde los años 90, un paquete de cursos en museología desde la licenciatura hasta el doctorado. Islandia se subió al tren de la museología bastante tarde; los programas de maestría y doctorado comenzaron en Reikiavik en 2009. La museología islandesa define su objeto de estudio en el sentido más estrecho de la palabra, es estrictamente sobre museos, pero, como señala el profesor Sigurjón Baldur Hafsteinsson: “Por supuesto, es inevitable que el patrimonio entre en escena, por ejemplo, por medio de otros cursos que nuestros alumnos realizan de arqueología o folclor (como parte de sus opciones)”.⁹

En Dinamarca, la investigación en museología comenzó a mediados de los años 70. Cuando se trata de la tasa de proyectos terminados y libros publicados con títulos puramente museológicos, Dinamarca está a la cabeza de Escandinavia, y siempre lo ha estado. De hecho, durante los primeros años de la revista *Nordisk Museologi*, la mayor parte de los artículos publicados procedían de Dinamarca. Lo mismo ocurre con otras investigaciones y publicaciones museológicas actuales (dependiendo, por supuesto, de cómo se concibe la museología, si abarca otros asuntos del patrimonio o solo los museos). En Dinamarca no existe una cátedra de museología, pero la enseñanza se imparte en muchas universidades: Aarhus, Copenhague, Roskilde y Aalborg, por mencionar algunas. Desde hace tiempo, el principal centro de estudios e investigación es el Departamento de Historia del Arte, Estética, Cultura y Museología de la Universidad de Aarhus. Allí, la museología se define, al menos en principio, en el mismo sentido amplio que en Suecia y Finlandia:

La museología es un campo de estudio amplio e interdisciplinario que comprende la investigación de asuntos teóricos y prácticos sobre el

9. Información por correo electrónico al autor 12/07/2016.

patrimonio cultural, el patrimonio natural y el arte y sus instituciones, en particular los museos, su importancia y función en la sociedad. El entorno de investigación museológica de la Universidad de Aarhus explora los procesos de “musealización”, es decir, el modo en que una sociedad selecciona, expone, interpreta y administra los productos tangibles e intangibles de la cultura con vistas a preservarlos para la posteridad.¹⁰

En la Universidad de Aarhus hay un llamado curso complementario y un curso de maestría en museología; el curso complementario requiere estudios de licenciatura en alguna otra materia.¹¹

El estudio de la museología se estructura en torno a cinco perspectivas que se acercan mucho a las de Ågren, y probablemente están influidas por él y por la escuela de museología de Strandgaard en la Academia Danesa de Museos (*Museumshojksolen*). La museología, dicen, tiene lo siguiente:

- Una perspectiva histórico-institucional, que incluye la investigación de la historia, las colecciones, las exposiciones y los conceptos de artefactos de los museos daneses.
- Una perspectiva didáctica, centrada en los jóvenes y la comunicación en los museos, entre otras cosas.
- Una perspectiva comunicativa, con un fuerte perfil respecto a la comunicación estratégica en el mundo de los museos.
- Una perspectiva socioeconómica, incluyendo la investigación sobre la economía de los museos y el patrimonio cultural como política.
- Una perspectiva tecnológica, con años de investigación en museología digital.¹²

En Noruega, la museología se había enfrentado a una lucha constante hasta hace solo una década (a pesar de los esfuerzos del espíritu impulsor de la museología noruega, el difunto John Aage Gjestrum). La implantación de la educación e investigación museológica ha sido mucho más lenta que en otros países escandinavos, a mi entender debido principalmente a una actitud conservadora en el propio ámbito museístico y entre los profesionales de las disciplinas relacionadas. Aun así, desde los años 80 se ofrecen algunos cursos cortos de museología en diversas universidades repartidas por todo el país. Uno de los primeros se impartió en la Universidad de Bergen, impartido por Anders Johansen y otros, así como algunos cursos básicos en Oslo y Tromsø. Estos eran cursos de museología más breves de alrededor de 1995 en adelante. Durante los últimos quince años, la situación ha mejorado considerablemente.

10. Disponible en <http://cc.au.dk/en/about-the-school/subjects/museology/> [Visitado por última vez el 8 de octubre de 2019]

11. Véase el programa del curso complementario de museología <http://bachelor.au.dk/en/supplementary-subject/museological-studies/?amp%3BorgUrl=http%3A%2F%2Ftilvalg.au.dk%2Fmuseologis-ke-studier%2F> [Visitado por última vez el 8 de octubre de 2019]

12. Para Noruega, <https://www.hf.uio.no/ikos/english/research/center/museum-studies/about/> [Visitado por última vez el 8 de octubre de 2019]

Hoy en día, la actitud negativa hacia la museología se ha desvanecido, sobre todo en el propio ámbito de los museos donde se necesitan y emplean con urgencia personas con un título en museología. En la actualidad, el corazón de la museología se encuentra en la Universidad de Oslo, en el Departamento de Estudios Culturales y Lenguas Orientales, donde la enseñanza a niveles avanzados comenzó en 2008 y se nombró a una profesora de museología en 2011, cargo que sigue ocupando Brita Brenna. La ambición de la museología crítica en Noruega es incorporar y fortalecer el aspecto crítico del patrimonio en la enseñanza, así como en la investigación (Brenna 2015). Sin embargo, no se ha aclarado lo que en el aspecto crítico sería más crítico que la perspectiva teórica museológica general.

Investigación en Escandinavia – Algunas notas concluyentes

¿Existen tendencias especiales o campos de investigación comunes en los países nórdicos? A pesar de las numerosas definiciones de la museología que abarcan el patrimonio total, el patrimonio natural y todo lo demás, la investigación en la disciplina de la museología se centra en un grado asombroso exclusivamente en los museos, sus colecciones, el coleccionismo, la gestión, las exposiciones y el estudio de los visitantes. Dicho en otras palabras, se centra en los temas tradicionales y deja la otra parte, el patrimonio en general, por no mencionar al patrimonio natural, a otras disciplinas como la sociología, la arqueología, la historia, la etnología, la historia del arte, etc. Juntos forman una plataforma común para los estudios sobre museos y patrimonio. En general, sigue existiendo cierta confusión en cuanto a los objetivos de la museología. Otras disciplinas parecen seguir adelante con el patrimonio y los museos y no se preocupan realmente por lo que la ciencia de la museología es, hace, o ha hecho. Las referencias a monografías y artículos en francés, alemán o español son, como señalé antes, extremadamente raras (en Escandinavia y Finlandia). Aun así, cada vez se realizan más investigaciones en este campo, paralelamente al inmenso crecimiento del propio campo de los museos/patrimonio. Desde mi punto de vista, habría ahora una oportunidad para unir fuerzas y establecer cierta intercomunicación entre diferentes escuelas y grupos internacionales de investigación. La museología podría ser perfectamente la disciplina que englobe a todas estas entidades.

Entre estos desarrollos se encuentran los centros que he mencionado. Uno de ellos es el Centro Nórdico de Aprendizaje y Creatividad del Patrimonio (*Nordiskt centrum för kulturarvspedagogik, NCK*) de Östersund, Suecia, un centro nórdico-báltico de aprendizaje por medio del patrimonio cultural, que también realiza investigaciones en este campo. Para el *NCK*, el patrimonio se considera un recurso en el trabajo hacia una sociedad sostenible e inclusiva, en la que el aprendizaje es un proceso que dura toda la vida.¹³ Su investigación tiene como objetivo comprender cómo puede utilizarse el patrimonio cultural con fines sociales y de desarrollo. Además, combinan la pedagogía del patrimonio cultural con el esbozo de una visión de futuro

13. Disponible en <http://cultureactioneurope.org/member/the-nordic-centre-of-heritage-learning-creativity/> [Visitado por última vez en otoño de 2019].

y la participación de una población que está envejeciendo. Esto, en mi opinión, es una declaración muy importante.

También me gustaría mencionar dos importantes centros de investigación, el Centro Danés de Investigación Museológica (2009, Universidad de Copenhague), una especie de organización sombrilla para la investigación museológica danesa,¹⁴ y el Centro Noruego de Estudios Museológicos (2011, Universidad de Oslo).¹⁵

Fue en la Universidad de Århus, en el Departamento de Artes y Museología, donde se inauguró el primer programa oficial danés de investigación museológica en el otoño de 2016.¹⁶ La investigación danesa de museología y museos siempre ha estado viva. Cabe destacar que un tercio de los proyectos en Dinamarca (no solo en este centro) se han tratado sobre los visitantes, la pedagogía o la comunicación, y solo una cuarta parte sobre el coleccionismo, la conservación y otras partes tácitas del trabajo de los museos. Y (solo) siete formaban parte de algún proyecto internacional (Gransgaard, Jensen, & Hejlskov Larsen 2014, p. 7).

La misión del Centro Noruego también es interdisciplinaria, y “quiere establecer una red entre instituciones y departamentos y empezar a negociar y abrir las fronteras entre el arte y las ciencias naturales, la etnología y la antropología”.¹⁷

Coda

Mi ambición en este trabajo ha sido no solo contar la breve historia de la museología y el desarrollo de la educación e investigación museológica en los países nórdicos, sino también subrayar que la museología, en la actualidad, debe concebirse y definirse en un sentido mucho más amplio que antes. Concluiría -y esta es mi conclusión personal basada en la exploración de una variedad de museos, centros de estudios museológicos y patrimoniales- que la museología, la “heritología”, los estudios museísticos y los estudios del patrimonio crítico tienen un ámbito de investigación conjunto que abarca los museos, el concepto de “musealidad”, los estudios materiales, el patrimonio cultural, el patrimonio total y las estrategias de conservación.

Creo que las instituciones del patrimonio estarán cada vez más en el centro de la acción, tratando de cambiar las cosas y de influir en la sociedad cuando sea necesario. Los museos, como estrategias de conservación e instituciones de la sociedad, no pueden seguir solo coleccionando las sobras de nuestra sociedad destructiva, sin

14. Disponible en <https://museumsforskning.dk/> [Visitado por última vez en el otoño de 2019].

15. Disponible en <http://www.uio.no/studier/program/kulturhistorie-master/studieretninger/museologi/> [Visitado por última vez en la primavera de 2016]. Desde entonces, este texto se ha modificado levemente en su sitio web.

16. Véase el programa del curso complementario de museología <http://bachelor.au.dk/en/supplementary-subject/museological-studies/?amp%3BorgUrl=http%3A%2F%2Ftilvalg.au.dk%2Fmuseologiske-studier%2F>

17. <http://www.uio.no/studier/program/kulturhistorie-master/studieretninger/museologi/> [Visitado por última vez en el otoño de 2019]

participar en las razones de esta destrucción. El patrimonio cultural (como afirma el ICOM) y la museología crítica deben ser elementos clave en un nuevo modelo de desarrollo sostenible que considere que el patrimonio, dentro o fuera de los museos, es importante en la lucha contra la pobreza, en la protección del medio ambiente y una fuente de capital para las poblaciones locales, así como una fuente de orgullo, cohesión social e identidad colectiva.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Critical Museology, Social Museology, Practical Museology or What? – International museologies and Scandinavia*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

- Ananiev, V** 2016 Who do you think they are? In Davies A, and Smeds K (eds.). *Visiting the Visitor – an Enquiry into the Visitor Business in Museums*. Museum/Volume 1. Bielefeld: transcript Verlag. pp. 171–182.
- Bäckström, M** 2018 Intersecting heritage, milieu and environment. The concept of Nordic Museology in the early 1990's. *Nordisk Museologi (1)*. Umeå: University of Umeå. pp. 27–44.
- Chagas, M, Assunção dos Santos, P & Glas T** 2014 *Sociomuseology in Movement: MINOM Rio Declaration*. Museum International. Paris: ICOM.
- Danish museology. Disponible en <http://cc.au.dk/en/about-the-school/subjects/museology/> [Visitado por última vez el 8 de octubre de 2019]
- Davallon, J** 2000 *L'exposition à l'oeuvre – strategies de communication et médiation symbolique*. Paris & Montréal: Québec.
- Davis, P** 1999 Ecomuseums. A Sense of Place. In *Leicester Museum Studies Series*. Leicester: University of Leicester.
- Davis, A, Mairesse, F & Desvallées, A** (ed.) 2010 *What is a Museum?* München: Verlag Dr. C Müller-Straaten.
- Deloche, B** 1985 *Museologica. Contraditions et logique du musée*. Paris: Institute interdisciplinaire d'études épistémologiques.
- Deloche, B** 1999 Museologie et philosophie. In *Muséologie et Philosophie*. Preprints, ICOFOM STUDY SERIES 31. Munich: München Museums-Pädagoisches Zentrum.

Déotte, J-L 1994 *Oubliez! Les ruines, l'Europe, le Musée.*

Paris: L'Harmattan.

Desvallées A & Mairesse F (eds.) 2010 *Concepts clés de muséologie.*

Paris: Armand Colin et ICOM.

Desvallées A & Mairesse F 2011 *Dictionnaire encyclopédique de muséologie.*

Paris: Armand Colin.

Desvallées A 1989 Le défi museologique. In *La Museologie selon Georges*

Henri Rivière. Cours de Museologie/Textes et témoignages. Paris: Dunod. pp. 345–367.

Fehr, M 1988 Aufklärung oder Verklärung. In Rüsen, J, Ernst, W & Grütter,

HTh (eds.) *Geschichte sehen. Beiträge zur historischen Museen.* Pfannenweiler.

Finnish Museum Law. Disponible en <http://www.finlex.fi/sv/laki/ajan-tasa/1992/19920729?search%5Btype%5D=pika&search%5Bpika%5D=museilag> [Visitado por última vez el 8 de octubre de 2019]

Fliedl, G, Muttenthaler, R & Posch, H (eds.) 1992 *Erzählen, Erinnern,*

Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation. AG theoretische & angewandte Museologie. Wien: Museum zum Quadrat 3.

Fliedl, G, Muttenthaler, R & Posch, H (eds.) 1995 *Wie zu sehen ist. Essays zur*

Theorie des Ausstellens. Wien: Museum zum Quadrat 5.

Gesser, S, Handschin, M, Jannelli, A & Lichtensteiger, S (eds.) 2012

Das Partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Ausforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld: Transcript Verlag.

Gjestrum, J G 1995 Museology and Research – The present situation in a Norwegian perspective. *Nordisk Museologi* (2). Umeå: University of Umeå. pp. 5–22.

Gob, A & Drouguet, N 2003 *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels.* Paris: Armand Colin.

- Gonseth, M-O, Hainard, J & Kaehr, R** (ed.) 2002 *Le musée cannibale*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- Gregorová, A** 1980 (no title). In *MuWoP Museological Working papers* (1). Stockholm: Museum of National Antiquities. pp. 19–27.
- Gransgaard, H, Jensen, J F & Hejlskov Larsen A** 2014 Dansk Museumsforskning: status og tendenser 2013. *Studier i Historie, Arkiver og Kulturarv*. Nr 2. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Heinisch, S** 1987 Objekt und Struktur. Über die Ausstellung als einen Ort der Sprache. In *Beiträge zur Historischen Sozialkunde 4*. Disponible en <https://www.hsozkult.de/journals/id/zeitschriften-103> [Visitado por última vez el 8 de febrero de 2021]
- Hofrén, E, Hvarfner, H, Rentzhog, S & Zachrisson, S** 1970 *70-talets museum; Samspel, kontakt, kommunikation*. Stockholm: LTs Förlag.
- Hohler, E B** 1994 Museologi – Myte eller Metode?. In Helliesen, S & Tonseth, B (eds.). *M for Museum. Rapport fra jubileumsseminar Oslo 3–6 juni 1993*. Oslo: University of Oslo.
- Hudson, K** (1996) Ecomuseums become more realistic. *Nordisk Museologi* (2). Umeå: University of Umeå. pp. 11–20.
- ICOFOM Study Series*. Disponible en <http://network.icom.museum/icofo/publications/our-publications/> [Visitado por última vez el 8 de octubre de 2019]
- Jannelli, A** 2012 *Wilde Musen. Zur Museologie des Amateur museums*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Kniescheck, C** 1998 *Historische Ausstellungen in Wien 1918–1938. Ein Beitrag zur Ausstellungsanalyse und Geschichtskultur*. Bd./Vol. 810. Frankfurt am Main: Europäische Hochschulschriften.
- Lauffer, O** 1907 Das historische Museum. Sein Wesen und Wirken und sein Unterschied von den Kunst- und Kunstgewerbemuseen. *Museumskunde Bd 3*. Berlin-Leipzig: Museumskunde.

- Näsman, O** 2014 Samhällsmuseum efterlyses. Svensk museiutveckling och museidebatt 1965–1990. *Papers in museology* (9). (Doctoral Thesis). Umeå: University of Umeå.
- Mairesse, F** 2000 La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie. *Culture & Musées* 17–18. pp. 33–56.
- Mairesse F & Desvallées A** 2007 *Vers une redéfinition du musée*. L'Harmattan: Paris.
- Mariaux, P A, Mairesse, A, Desvallées, A, & Sénéchal, P** 2005 *L'objet de la muséologie*. Paris: Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie.
- Marcel, É** 1978 *L'Écomusée de la CUCM: Dossier de présentation de l'Écomusée*. Paris.
- Maure, M** 2004 Et museum i den høye Nord. *Nordisk Museologi* 2/2004. Umeå: University of Umeå.
- Mensch (van), P** 1992 *Towards a methodology of museology*. Zagreb: University of Zagreb.
- Muttenthaler, R & Wonisch, R** 2006 *Geste des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Neustupný, J** 1968 *Museum and Research*. Prague: Office of Regional and Museum Work of the National Museum.
- NCK. Disponible en <http://cultureactioneurope.org/member/the-nordic-centre-of-heritage-learning-creativity/> [Visitado por última vez el 8 de octubre de 2019]
- Norwegian museology <https://www.hf.uio.no/ikos/english/research/center/museum-studies/about/> [Visitado por última vez en la primavera de 2016]
- Pircher, W** 1987 Ein Raum in der Zeit. Bemerkungen zur Idee des Museums. In *Ästhetik und Kommunikation* 67/68. Jahrg. 18. Berlin.
- Rivière, G** 1989 *La muséologie. Cours de muséologie/textes et témoignages/selon Georges Henri Rivière*. Paris.

- Råberg, P** (ed.) 1992 What is Museology? Local and Global – Two aspects of museum communication. Report from two symposia at the Department of museology. *Papers in Museology 1/1992*. Acta Universitatis Umensis, Umeå Studies in the Humanities 108. Umeå: University of Umeå.
- Scheiner, T** 2010 Defining Museum and Museology: An Ongoing Process. In Davis, A, Mairesse, F & Desvallées, A (eds.). *What is a Museum?* München: Verlag Müller-Straten.
- Schärer, M R** 2006 *Die Ausstellung. Theorie und Exempel*. München: Verlag Müller-Straten.
- Smeds, K** 2000 Tankar om det museologiska företaget. *Nordisk Museologi* (2). Umeå: University of Umeå. pp. 47–58.
- Smeds, K** 2007A Vad är museologi. *RIG – Etnologisk tidskrift*, (2). Disponible en <http://3734-Artikeltext-9686-1-10-20100715.pdf> [Visitado por última vez el 9 de febrero de 2021]
- Smeds, K** 2007B The Escape of the Object? – Crossing borders between collective and individual, physical and virtual. In *ICOFOM Study Series/ ISS 36*. Vienna. pp. 172–178. Disponible en http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofof/pdf/ISS%2036%202007.pdf [Visitado por última vez el 8 de octubre de 2019]
- Smeds, K** 2014 Metamorphoses of Value in the Battle between Preservation and Allowing Decay. In *ICOFOM Study Series ISS 43b*. pp. 255–273. Disponible en http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofof/pdf/ISS_43b.pdf [Visitado por última vez el 8 de octubre de 2019]
- Smeds, K** 2016 The Visitor Business in Museums in Light of Existential Philosophy. In *Visiting the Visitor – Enquiry into the Visitor Business in Museums*. Bielefeld: Transcript verlag.
- Smeds, K** 2018 *Unruly Heritage – Rebel Objects Adrift in Museum Collections*. Disponible en <http://objectmatters.ruinmemories.org/rebel-objects-adrift-in-museum-collections-by-kerstin-smeds/> [Visitado por última vez el 8 de octubre de 2019]

- Smeds K** 2019 On the Borders of Heritage – In Dialogue with a Text. In Smeds K & Davis A (eds.), *Museum & Place*. Paris: ICOFOM Monographies. Disponible en <http://network.icom.museum/icofom/publications/the-monographs-of-icofom/> [Visitado por última vez el 8 de octubre de 2019]
- Sofka, V** 1976 Museologin I internationellt perspektiv. In Fjällström, P (ed.). *Museiteknik*. Lund: Liber läromedel. pp. 49–153.
- Sofka, V** 1992 ICOFOM – Ten Years of International Search for the Foundations of Museology. In *Papers in Museology 1. Report from two symposia at the Department of Museology*. Umeå Studies in the Humanities 108. Umeå: Umeå University.
- Šola, T** 1997 *Essays on Museums and Their Theory*. Helsinki: The Finnish Museum Association.
- Stránský, Z** 2001 Ist Museologie eine kommunistische Wissenschaft? Eine Entgegnung auf deutsche Einstellungen. *Museum Aktuell*, 4/2001. pp. 2758–2761.
- Waidacher, F** 1993 *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. Wien: Böhlau Verlag.
- Varine (de), H** 1978 *L'écomusée*. Montreal: Canadian Museums Association.
- Varine (de), H** 2017 *L'écomusée singulier et pluriel: Un Témoignage Sur Cinquante Ans De Muséologie Communautaire Dans Le Monde*. Paris: L'Harmattan.
- Vergo, P** (ed.) 1989 *The New Museology*. London: Reaction Books Ltd.
- Vieregg, H** 2006 *Museumswissenschaften. Eine Einführung*. Taschenbuch (6). Munich: Wilhelm Fink Verlag.
- Ågren, P-U** 1993 Museologi och kulturarv. *Nordisk Museologi (1)*. Umeå: University of Umeå.
- Ågren, P-U** 1992 Museology – A New Branch of Humanities in Sweden?. *Papers in Museology (1)*. Umeå: University of Umeå.

El génesis de la museología finlandesa

Janne Vilkkuna

Resumen

Mi capítulo describe la historia de la museología finlandesa. Utilizo un enfoque basado en los archivos para mostrar cómo la museología se convirtió en una disciplina universitaria, así como para mostrar los esfuerzos realizados para mejorar la profesionalidad en este ámbito. La museología es una ciencia joven en Finlandia y su desarrollo parte del conocimiento del cuidado de las colecciones. Presento los términos tales como museografía, museología y “heritología” como parte del campo de la museología finlandesa.

Palabras clave: museología, patrimonio, educación universitaria, museografía, “heritología”

Introducción

En Suecia, ya a principios del siglo XX, los expertos en el campo de las ciencias de los museos tenían mucho conocimiento al respecto. En Finlandia, la Comisión Arqueológica se creó en 1883 y la Asociación de Museos de Finlandia se creó, relacionada con esta comisión, en 1923. Estas dos instituciones han tenido un gran impacto en el desarrollo de las ciencias museísticas en este país. La Asociación de Museos de Finlandia organizó los primeros cursos para directores de museos de medio tiempo en la década de 1920 y el primer curso universitario sobre aspectos técnicos del trabajo en museos para estudiantes de la Universidad de Helsinki en 1964. A nivel internacional, hay dos organizaciones que tuvieron un gran efecto en el desarrollo de la museología: el Comité de Formación de Personal del ICOM (ICTOP), creado en 1968, y el Comité de Museología (ICOFOM), creado en 1976.

En Finlandia, el Ministerio de Educación comenzó a desarrollar el campo de los museos en la década de 1970. El Comité Regional de Museos declaró en 1973: “Hay que aclarar, sin demora, todas las preguntas relativas a la formación profesional en el ámbito de los museos” (Informe del Comité Regional de la Rama de Museos 1973, p. 92).¹ La Asociación de Museos de Finlandia coincidió con esta opinión porque el número y la variedad de profesiones en los museos estaba aumentando en ese momento. El sistema de subvenciones estatales empezó en Finlandia en 1979. Este exigía que al menos dos trabajadores con formación profesional trabajaran en todos los museos regionales de cultura y arte. El Ministerio de Educación instó al Consejo de Educación Superior a determinar las necesidades específicas de formación en el ámbito de los museos en 1981. Presentaron su estudio en mayo de 1983 que incluía una recomendación de estudios de nivel básico en museología. El programa oficial de licenciatura en museología, como se describió en el estudio, comenzó en otoño de 1983 con el establecimiento del primer puesto relacionado en 1989. El Decreto de Museos, aprobado en 2005, declaró que los estudios de nivel básico en museología capacitan oficialmente a los estudiantes que los cursan para trabajar en este campo.

Cuando la museología se convirtió en una disciplina universitaria ya existía una división entre líneas de pensamiento prácticas y teóricas. La línea práctica intentaba responder a la pregunta: ¿Cómo se realiza el trabajo de los museos? Buscaba varios métodos concretos para lograrlo. La línea teórica buscaba respuestas a preguntas como: ¿Por qué hacemos el trabajo de los museos en primer lugar? ¿Por qué los individuos coleccionan artefactos? ¿Por qué las comunidades establecen museos y aprueban legislaciones para proteger nuestro patrimonio cultural? El último avance en esta línea de pensamiento se conoce como el concepto de “heritología”. Este concepto abarca todas las organizaciones de la memoria, junto con sus funciones, procesos y teorías hereditarias unificadoras.²

Las raíces de la museología finlandesa

Las raíces de la museología práctica, es decir, de la museografía, se remontan a la época del Renacimiento, los gabinetes de curiosidades y las grandes cortes del siglo XVII. Las primeras reflexiones sobre el coleccionismo, la documentación, la conservación y la exposición se registraron y publicaron en las enciclopedias de la época. Por medio de la museografía, se comprendieron los conocimientos prácticos que pretenden responder a preguntas como: ¿Cómo se puede realizar el trabajo del museo? ¿Cuáles son los métodos más seguros, eficaces y económicos para aplicarlo? Esto difiere de la museología moderna y teórica, que pretende más bien encontrar respuestas a la pregunta: ¿Por qué se hace el trabajo del museo? Ya en 1913, el curador del Museo Nórdico de Suecia, Sune Ambrosiani (1874-1950), escribió el artículo Museo en el *Libro de la Familia Nórdica* (*Museum in the Nordisk Familjebok*) y distinguió el ámbito de la ciencia museística (*museivetenskap*) del de la técnica museística (*museiteknik*).

En Finlandia se conocía bien el mismo desarrollo; esto se hizo obvio en la definición de museología que hizo el curador de la colección etnográfica del Museo Nacional, U.T. Sirelius³ (1872–1929). En la Enciclopedia Finlandesa de 1914 se decía lo siguiente: “La ciencia y la investigación museísticas pretenden descubrir los mejores métodos de limpieza, conservación, catalogación y exposición, así como las estructuras expositivas más prácticas” (Vilkuna 2003).

La Asociación de Museos de Finlandia se estableció en 1923 como una organización de ayuda para la Comisión Arqueológica, cuyo nombre se cambió por el de Junta Nacional de Antigüedades (JNA) en 1972 y posteriormente por el de Agencia Finlandesa del Patrimonio en 2018 (Vilkuna 1998). El reglamento de la asociación confirmó que los cursos y el asesoramiento son los mejores métodos para formar a

1. Todas las citas que aparecen en finlandés en las fuentes originales se tradujeron al inglés por Nina Robbins.

2. Véase Desvallées & Mairesse 2010 sobre los conceptos de museografía y museología.

3. Más tarde, Sirelius se convirtió en curador principal y director del departamento. A partir de 1921, él fue el primer profesor de etnografía ugrofinesa en la Universidad de Helsinki.

los nuevos profesionales. Las Jornadas Nacionales de Museos (seminarios educativos para profesionales de los museos) ya habían iniciado en 1923. Además, la Asociación de Museos organizó tres cursos prácticos para directores de museos de medio tiempo en el Museo Nacional, de 1928 a 1930. El programa unificado de los cursos reforzó la línea de pensamiento coherente entre quienes trabajaban en el ámbito del patrimonio cultural. Esto fue sin duda un bien, que más tarde se convirtió en una profesión museística unificada en Finlandia.⁴

El inicio de la museología en otros lugares de Europa

Después de la Segunda Guerra Mundial, se prestó atención al significado social de los museos. Sin embargo, aún antes de la guerra había un puesto de profesor del tema en Checoslovaquia. Después, el director del Museo de Moravia en Brno, Jan Jelinek (1926-2004), creó un departamento museológico en su museo en 1962 y otro en la Universidad de Brno al año siguiente. Estaba a cargo de la enseñanza hasta que Zbynek Stránský (1926-2016) comenzó como profesor.⁵ Además, en 1950 el museólogo checo Jiri Neustupný (1905-1981) defendió su tesis doctoral sobre asuntos contemporáneos de la museología. En 1968, él fue el primero en escribir sobre la teoría museológica en su libro *Museo e Investigación* (*Museum and Research*).

En Inglaterra, se inició un programa de estudios museísticos en la Universidad de Leicester en 1966 y se amplió a un programa de maestría en 1975. Durante ese mismo tiempo, en 1976, empezaron a organizarse cursos sobre museología en los Países Bajos por la Academia Reinwardt.

Los museos trabajaron activamente para convertirse en instituciones más orientadas a los visitantes, a la sociedad y al medio ambiente, lo que creó una demanda de nuevas competencias profesionales.⁶ La sexta Asamblea General del ICOM, organizada en Estados Unidos en 1965, fue la primera que tuvo como tema la Formación del Personal de los Museos. Dos años después se organizó una reunión de expertos en Brno. Este encuentro tenía como objetivo conseguir que la museología fuera una disciplina universitaria. Finalmente, la Asamblea General de 1965 dio lugar a la fundación del ICTOP en 1968.

Jan Jelinek fue elegido presidente del ICOM en 1971 y, tras su mandato, trabajó activamente en la fundación de un comité museológico. El ICOFOM se fundó en 1976 y Jelinek fue electo como primer presidente. Durante su mandato se inició el debate sobre la museología teórica con el objetivo de convertirla en una disciplina universitaria (van Mensch 1992).

En los años 70, la museología centrada en los museos avanzó con relativa rapidez, abarcando todo el entorno cultural. Los museólogos Peter van Mensch, Piet Pouw y

4. En Suecia, estos cursos para museos se organizaron por primera vez en 1951.

5. Stránský organizó la enseñanza de la escuela internacional de verano ISSOM del ICOM en 1987.

6. Estos esfuerzos se ponen de manifiesto en el tema de la Asamblea General del ICOM de 1971, El museo al servicio del hombre, hoy y mañana (*Museum in Service of Man, Today and Tomorrow*).

Frans Schouten (1983, p. 81), que trabajaron en la Academia Reinwardt, definieron la museología de la siguiente manera: “La museología abarca todo el complejo de la teoría y la práctica, que implica el cuidado y el uso del patrimonio cultural y natural”. La misma evolución se observaba en relación con los objetos del museo. Ya no se consideraba que estos tuvieran un valor intrínseco, sino que su valor se veía ahora en relación con la información contextual que llevaban.

Siguiendo una línea de pensamiento similar, el museólogo Tomislav Šola formuló una teoría general del patrimonio (Šola 2005, pp. 8-10): “[El concepto de] patrimonio consiste en un conjunto de principios, tesis y teoremas utilizados para dilucidar el concepto de las instituciones patrimoniales, su práctica y su misión, así como su papel en la sociedad”. Según él, la “heritología” pertenece a la disciplina de las ciencias de la información porque es una teoría inclusiva, interdisciplinaria y centrada en la sociedad que incluye tanto nuestro patrimonio cultural como el natural.⁷

La enseñanza comienza en los países escandinavos

La Universidad de Umeå en Suecia comenzó a impartir cursos sobre estudios culturales que incluían estudios de museología en el año académico 1981-1982. En 1988, este departamento se convirtió en el Departamento de Museología. El departamento obtuvo un profesorado completo en 2003. Además de Umeå, hay dos universidades en Suecia que ofrecen estudios de museología, pero la museología solo puede estudiarse como asignatura principal en Umeå. En la Universidad de Uppsala, la museología comenzó en el Departamento de Archivística, Biblioteconomía y Documentación y Museología y Patrimonio Cultural en 1999 y en la Universidad de Gotemburgo en 2001. Además de estos cursos universitarios, hay varias instituciones en Suecia que ofrecen estudios museísticos en niveles inferiores (Smeds 2006; Silván 2018, pp. 120-122; Ågren 1992, 1993).

En Noruega, el Departamento de Estudios Culturales y Lenguas Orientales de la Universidad de Oslo inició en 2010 un programa de maestría en museología. Esto se cambió por un programa de maestría en Museología y Estudios del Patrimonio que por el momento es el único programa de maestría de este tipo en Noruega (Brenna 2018, pp. 117-118). Brita Brenna fue nombrada profesora de museología en 2011.⁸ Los estudios a nivel de licenciatura, que también incluyen museología, comenzaron en Dinamarca en el Centro de Museología de Aarhus en 2001.⁹ Además, ha existido la posibilidad de incluir estudios de museología en una licenciatura, pero ninguna de las universidades ofrece un título completo (Nørskov 2018, pp. 93-94). En Islandia también se ofrecen estudios de museología a nivel de licenciatura desde 2005 y, en 2019 también fue posible concluir estudios a nivel de maestría e incluso títulos de doctorado en museología (Whitehead & Hafsteinsson 2018).

7. El profesor de Ciencias de la Información de la Universidad de Zagreb, Ivo Maroević, compartía la opinión de Šola (Maroević 1997).

A partir de 2019, no hay programas de grado de museología en los países bálticos. Desde 2004 hay actividades de escuelas de verano organizadas por la Sociedad Promocional de Museología en el Báltico, que es una organización apoyada por el Ministerio de Educación de Estonia. Anualmente, estas escuelas invitan a conferenciantes internacionales y organizan cursos de museología.¹⁰

En otoño de 1989 se organizó en Lillehammer, Noruega la primera reunión en la que participaron todas las instituciones educativas del ámbito de la museología en los países nórdicos. A finales de ese mismo año, la Asociación Noruega de Museos publicó un estudio sobre los niveles y necesidades educativas en este ámbito (Rosander Aarsland & Rosander 1989). Como resultado de este estudio, se creó el Comité Cooperativo de Educación Nórdica, que comenzó a organizar cursos de museología en las universidades nórdicas. Con el tiempo, y debido a la necesidad general de material didáctico y de un foro de debate, en 1993 se creó la revista científica *Museología Nórdica* (*Nordisk Museologi*). Esta revista iba a tener dos números anuales y pretendía funcionar como un vehículo de cooperación entre los países nórdicos.

El estatus de la museología se consolida en Finlandia

El primer curso universitario de museografía para estudiantes de etnología de la Universidad de Helsinki se efectuó en el Museo Nacional de Finlandia, con la ayuda de la Asociación Finlandesa de Museos, en 1964. La conexión con la etnología era evidente ya que el profesor de etnología, Niilo Valonen (1913-1983), era también en ese momento el presidente de la Asociación de Museos de Finlandia (1960-1970). La persona de contacto en la asociación era Jorma Heinonen (1918-1988), que también daba clases sobre museología general. Este era un tema con el que se había familiarizado durante sus diversos viajes a museos y universidades en el extranjero, así como en las Asambleas Generales del ICOM. Su excursión de un mes a Estados Unidos en 1965 fue especialmente importante para el desarrollo de sus opiniones museológicas. En 1973 y 1974, estas conferencias museológicas pertenecían a los programas de etnología, historia del arte y arqueología de la Universidad de Helsinki, y en 1974 también se efectuaron en la Universidad de Jyväskylä.

Durante los años 70, la palabra museología empezó a aparecer en las conversaciones de los profesionales de los museos. Según el pionero de la museología universitaria en Suecia, Per-Uno Ågren (1919-2008), la museología apareció por primera vez en un texto publicado en Suecia en 1976 (Ågren 1992, p.105).¹¹ En relación con este desarrollo en Suecia, resulta sorprendente que la palabra museología apareciera relativamente pronto en Finlandia, a pesar de que en aquel momento tenía un

8. Véase Gjestrum 1995 para la evolución anterior a 1995.

9. En 2004-2006 también era posible realizar un máster en conjunto al trabajo en un museo.

10. El profesor auxiliar Janne Vilkuna impartió los primeros cursos de museología en Estonia en 1994. En ese momento, los organizadores eran las Asociaciones de Museos de Estonia y Finlandia; el curso tenía 73 participantes de toda Estonia.

significado precientífico y pre-Sireliano. El término fue utilizado por el arqueólogo estatal, profesor Hjalmar Appelgren-Kivalo (1853-1937) en enero de 1923, cuando tuvo el honor de inaugurar el primer evento del Día del Museo organizado en el Museo Nacional por la Asociación de Museos de Finlandia. En su discurso de apertura, declaró: “Cuando se trata de todas las preguntas presentes en estos días, es natural que esta vez se centren en asuntos museológicos especiales, pero también se centrarán en tales preguntas, en las que los puntos de vista puramente científicos son determinantes”.¹² A pesar de su discurso, el término se olvidó posteriormente y solo volvió a aparecer casi cincuenta años después. Para entonces, el significado del término había cambiado sustancialmente.

El Ministerio de Educación comenzó a desarrollar el campo de los museos en la década de 1970. Además de una reorganización de la Comisión Arqueológica, la cuestión importante era cómo organizar el sistema de subvenciones estatales que se utilizaba para las bibliotecas, así como para los museos privados y comunitarios. Una de las oficinas encargadas de organizarlo fue el Comité Regional de Museos, creado en 1972. Su informe estuvo preparado en 1973 (Informe del Comité 1973, p. 13).¹³ El informe resumió las siguientes tareas a realizar: “Redactar una sugerencia del sistema de gobierno regional vinculado a la JNA, redactar una sugerencia del sistema de subvención estatal dirigido a los museos privados y, por último, redactar una sugerencia de los estatutos necesarios”.

La necesidad de una formación especializada fue bien entendida. Además, como el informe de la comisión incluía los estatutos del sistema de subvenciones estatales, también sugirieron que “todas las preguntas relativas a la formación profesional en el ámbito de los museos tienen que aclararse sin demora” (Informe de la comisión 1973).¹⁴

El Secretario de Asuntos Museológicos de la Asociación Finlandesa de Museos, Jorma Heinonen, describió en el primer editorial del boletín de la asociación en 1973 el concepto de “museología como disciplina universitaria” y afirmó:

El objetivo en el futuro debería ser garantizar la creación de una cátedra permanente de museología general que esté relacionada con diferentes disciplinas humanísticas. Además, los distintos departamentos financiarían los estudios de museología necesarios, en sus propias áreas. ...Basado en el gran número de museos que hay en nuestro país y en el interés general por la labor museística, es necesario que desarrollemos el campo en la dirección de la investigación científica sistemática. Esta es la única forma en la que podemos

11. La palabra apareció en una colección de artículos llamada *Museiteknik* en un artículo llamado *La museología en una perspectiva internacional* (*Museologin i internationellt perspektiv*) de Vinos Sofka (1976), que era el director del departamento del Museo Histórico.

12. El primer evento del “Día del Museo” en Helsinki. Informe y presentaciones 1923, 8.

13. El presidente de la comisión fue el consejero de educación superior Markku Linna, del Ministerio de Educación.

14. Informe del Comité Regional de la Rama de Museos 1973.

garantizar que el trabajo de los museos esté a la altura de nuestra sociedad, que evoluciona y cambia rápidamente (Heinonen 1973, Editorial).

Este tema actual también se planteó en una sesión de debate sobre cuestiones educativas en 1973, cuando la Asociación de Museos de Finlandia celebró su aniversario número 50 en Helsinki. Jorma Heinonen fue invitado como experto a un comité que pretendía desarrollar el programa de estudios de los museos en 1974. El presidente de esta comisión era Niilo Valonen. Todo esto dio lugar a una declaración en la política de museos publicada en 1975 por la Asociación Finlandesa de Museos que declaraba que la investigación museológica debía tenerse en cuenta a la hora de elaborar cualquier política científica y que también debía incluirse en los programas universitarios.

En la Universidad de Turku, los estudiantes de arqueología organizaron una reunión nórdica en 1975 en la que uno de los puntos de la agenda era la formación en museos. Jorma Heinonen redactó un informe para el departamento de estudios culturales de la Universidad de Turku sobre el contenido de la formación, pero las cosas no fueron tan bien como se esperaba, ni en Turku ni en Helsinki.

Inicio de los estudios universitarios

En los años 70 se inició en Finlandia una actualización general de los planes de estudio universitarios. Esto se vio acelerado por un informe realizado por el Comité de Titulación Universitaria (FYTT 1972). Este informe aspiraba a las titulaciones multidisciplinares que incluirían estudios generales y también mostrarían conexiones con las necesidades profesionales y prácticas de la sociedad. Las asignaturas anteriores se organizaban ahora en programas de estudio. Esta actualización tuvo lugar en la Universidad de Jyväskylä en 1980, lo que llevó a la creación del programa de estudios de Arte y Cultura. Al mismo tiempo, se observó que muchos estudiantes pasaban a trabajar en museos y se creó un comité para planificar el programa de estudios de museos. Este comité incluía expertos del ámbito museístico, así como de la universidad.

Los breves cursos museísticos comunes a algunas de las disciplinas humanísticas constituyeron la base de la enseñanza prevista. Estos cursos cubrían áreas como el cuidado de las colecciones, pero también introducían períodos históricos, además de ofrecer excursiones y pasantías. Además, los cursos anteriores sobre museos que ya habían comenzado en 1974 ofrecían suficiente información de base. La continua expansión del ámbito museístico a lo largo de la década de 1970 también aceleró el proceso y, finalmente, en 1979 se implantó el sistema de subvenciones estatales (State Subsidy 1979).¹⁵ De acuerdo con esta decisión, se concedieron subvenciones estatales para el trabajo de los museos regionales. Estos museos incluían tanto museos históricos culturales como museos de arte. Eventualmente, tendrían que crearse 20 museos regionales históricos y 16 museos regionales de arte. Esto tuvo lugar entre 1980 y 2008, y llegó a haber 22 museos regionales históricos y 16 museos regionales

de arte.¹⁶ Se exigía que estos museos contaran con un mínimo de dos profesionales que hubieran completado estudios de museología o que hubieran adquirido de otro modo las competencias necesarias. Durante el periodo 1980-1981 se estableció un programa de museos que se conectó al Departamento de Estudios de Arte y Cultura. Este programa incluía estudios generales (30 créditos), estudios principales (70 créditos) y dos asignaturas secundarias (60 créditos), de las cuales 20 créditos podrían ser de museología. En la Universidad de Oulu también se ofrecía una opción similar de museología en el Departamento de Historia.¹⁷ En Jyväskylä, los estudios principales y la primera asignatura menor eran las llamadas asignaturas de museo, que incluían arqueología, etnología, historia del arte e historia de Finlandia. Los primeros cursos basados en este nuevo plan de estudios se impartieron durante los veranos de 1981 a 1983 en relación con la Universidad de Verano de Jyväskylä. Todos los participantes eran estudiantes universitarios o profesionales que llevaban tiempo trabajando en este campo.



Figura 1. Una excursión conjunta de estudiantes de historia del arte y de museología de la Universidad de Jyväskylä a San Petersburgo en abril de 2000 frente al buque de guerra Aurora. Foto: Janne Vilkkuna.

15. Decisión del Gobierno sobre la base de las subvenciones estatales (404/79).

16. El sistema se renovó entre 2019 y 2020.

17. Entrevista con Pentti Koivunen 21/11/2006.

La Junta Consultiva de Museos, la Asociación de Museos de Finlandia y el Consejo de Educación Superior del Ministerio de Educación trabajan por la educación en museología

La Junta Consultiva de Museos señaló en su carta (21/11/1980) al Ministerio de Educación que el ámbito de los museos había quedado algo desorganizado y recomendó que se estudiara este asunto. El Consejo Asesor se reunió inicialmente a petición del Ministerio de Educación, y Jorma Heinonen, que era el director del Museo de Lahti en ese momento, fue el presidente del consejo. En la carta se señalaba que el nuevo plan de estudios había dispersado las disciplinas museísticas tradicionales en varios programas, lo que pondría en peligro la contratación de profesionales con diversos antecedentes históricos culturales. Además, se afirmó que se iniciarían estudios avanzados de museología, aunque esa materia no se había estudiado a fondo. El consejo estimó que la necesidad de profesionales de los museos aumentaría de 200 a 250 personas en diez años. Esta estimación resultó ser demasiado conservadora, ya que en 1980 había unos 200 profesionales de museos, pero alrededor de 600 en 1990, de 850 en 2000 y de 1,000 en 2010.

Las normas de cualificación, creadas por la Junta Nacional de Antigüedades, se aplicaron también a otros puestos del museo. Esto llevó a una situación en la que se necesitaba uno o dos años de experiencia práctica en el trabajo en museos antes de poder solicitar cualquier puesto. A medida que el campo crecía, esta demanda era extremadamente difícil de satisfacer. Es por eso que la Asociación de Museos de Finlandia defendió la necesidad de un programa de grado universitario.

Explicaron que unas prácticas más relevantes y específicas, como parte de los estudios de museología, podrían sustituir a las antiguas y extenuantes pasantías.¹⁸

El Ministerio no dudó y solicitó a su propio Consejo de Educación Superior (1966-1995) que investigara “la situación general y los planes futuros en relación con la formación de los profesionales de los museos en las universidades finlandesas, la necesidad de la museología y las pasantías en los museos y, por último, que llevara a cabo las acciones necesarias en relación con dicha formación”. Se sugirió al Consejo de Educación Superior que estuviera en contacto con la JNA y el Consejo Asesor de Museos, pero no específicamente con la Asociación de Museos de Finlandia.¹⁹

18. En 1986, el Ministerio de Educación creó un grupo de trabajo para estudiar el nivel y el alcance necesarios de las pasantías en los museos. Su informe estaba listo al año siguiente, y en él se establecía que los estudios de museo y museología incluirían una pasantía de tres meses y que algunos museos reservarían cincuenta puestos para estas prácticas. Estas pasantías serían financiadas por el Estado y los museos seleccionados y se incluirían en los programas de estudio de las universidades de Helsinki, Turku, Jyväskylä, Oulu, Tampere y Joensuu, así como en la Åbo Akademi. Estas sugerencias no se concretaron y, por ahora, la financiación de estas pasantías de estudiantes se organiza de diversas maneras en Finlandia.

19. Carta del Ministerio al Consejo de Educación Superior 21/1/1981. Archivos del Consejo de Educación Superior. Ministerio de Educación, Helsinki.

El sector de artes y teología del Consejo de Educación Superior se basó en la carta del Ministerio de febrero de 1981.²⁰ El Secretario de Asuntos Científicos del Ministerio de Educación, Kari Poutasuo, fue invitado como experto a la reunión. Presentó el trabajo realizado por el Comité de Museos Regionales y la red de museos regionales en desarrollo. En su informe, afirmó que la organización de las necesidades educativas y de prácticas de los museos a nivel nacional es un paso importante en cuanto a las futuras inversiones en los museos, así como al sistema estatal de subsidios. En la reunión se observó que se necesita una persona del ámbito de los museos, pagada por hora, para seguir llevando a cabo la investigación.

El profesor Kalevi Pöykkö (1933-2016) y el presidente, el profesor Asko Vilkkuna (1929-2014), fueron designados para buscar a la persona adecuada. Se seleccionó a la amanuense del Departamento de Historia del Arte, Tellervo Helin, que fue nombrada para el puesto en septiembre de 1981.²¹ Todos los miembros tenían claro que la organización de los estudios universitarios de museología era también un tema de gran relevancia en aquel momento en Suecia.

Tellervo Helin se había adelantado a la tarea y el informe se declaró listo en la reunión del consejo de octubre de 1981. La Asociación de Museos había trabajado en su investigación simultáneamente, y su informe estaba listo al mismo tiempo. Se dejó sobre la mesa el análisis del informe del Consejo y se concedió más tiempo para comparar ambos informes.²²

La junta directiva de la Asociación de Museos de Finlandia creó su propio grupo de trabajo en mayo de 1980. El presidente del grupo de trabajo fue el profesor de arqueología Unto Salo de la Universidad de Turku. Otros miembros fueron el director Sven-Erik Krooks del Museo Pohjanmaa, el docente Veijo Saloheimo, el secretario general Jorma Heinonen y la secretaria de asuntos museísticos Anja-Tuu-

20. El profesor Asko Vilkkuna, de la Universidad de Jyväskylä, presidió el Consejo de Educación Superior. El presidente del sector de artes y teología fue el profesor Pentti Karkama, de la Universidad de Oulu. Los miembros del sector eran el profesor Karl-Johan Illman de la Åbo Akademi, el profesor Kalevi Pöykkö de la Universidad de Jyväskylä, el profesor Viljo Rasila de la Universidad de Tampere, el profesor Kaj Wikström de la Universidad de Jyväskylä, el licenciado en filosofía Pekka Pesonen de la Universidad de Helsinki, a partir de abril de 1981 el profesor Alho Alhoniemi de la Universidad de Turku, el docente Eero Huovinen de la Universidad de Helsinki y el presentador Matti Hänninen del Ministerio de Educación (Hosia 2009, p. 319).

21. Ministerio de Educación. Archivo del Consejo de Educación Superior (acta 6/81 del 24/9/1981).

22. Ministerio de Educación. Archivo del Consejo de Educación Superior, sector de artes y teología (acta 4/81 del 19/10/1981).

likki Huovinen de la Asociación de Museos. Como la asociación quería trabajar en colaboración con el Consejo de Educación Superior en un asunto tan importante, también invitaron al profesor Kalevi Pöykkiö como representante del sector de arte y teología en 1982. Tras investigar la enseñanza que se imparte en Finlandia y en el extranjero, el grupo de trabajo planificó una propuesta de nivel básico de 15 créditos para la museología. La propuesta se envió junto con una carta al Consejo de Educación Superior. Esta carta incluía una invitación a una reunión con la Asociación de Museos de Finlandia para que el sector del arte y la teología se familiarizara con el ámbito de los museos y la museología.²³ Después de la visita de marzo, tanto el sector como el consejo aceptaron el informe, que fue enviado al Ministerio de Educación el 26/5/1983.²⁴

El informe constaba de nueve sugerencias para la acción. La primera sugerencia fue que la museología formara parte del plan de estudios: “Los estudios de museología pueden incluirse como parte de la titulación en aquellos programas educativos que imparten cursos sobre temas relacionados con los museos.

La museología puede incluirse en estos programas como una asignatura menor individual. Los estudios de museología también pueden concluirse después o fuera de los estudios de licenciatura”. La quinta sugerencia incluía la cátedra: “Después de recibir más información sobre la enseñanza de la museología, debería introducirse la posibilidad de una cátedra independiente en una de nuestras universidades. La enseñanza y la investigación de alto nivel de la museología podrían compensar las deficiencias que el campo de los museos ha experimentado debido a la anterior falta de formación teórica superior”. También se abordaron las pasantías, ya que se habían convertido en un procedimiento práctico destinado a optar a puestos permanentes y este asunto era uno de los que necesitaba una transformación. Se propuso sustituir parcialmente estas pasantías previas por estudios de museología.²⁵

A principios de 1983, la secretaria general de la Asociación de Museos, Jorma Heinonen, educó y preparó al campo museístico para los cambios que se avecinaban en un editorial que apareció en la revista de la asociación, titulado *Museología - ¿Es ciencia o habilidades prácticas?* (*Museology – Is it science or practical skills?*)

23. Ministerio de Educación. Archivo del Consejo de Educación Superior, sector de artes y teología (acta 1/83 del 14/2/1983).

24. Ministerio de Educación. Archivo del Consejo de Educación Superior, sector de artes y teología (acta 3/83 del 16/5/1983) y acta 4/83 del 26/5/1983 del Consejo de Educación Superior. Este importante acontecimiento en el ámbito museístico fue relativamente pequeño en toda la historia del Consejo (Hosia 2009: 143).

En el texto, destacó la naturaleza teórica de la museología de la siguiente manera (Heinonen 1983, Editorial):

La museología es la única ciencia, además de las ciencias bibliotecarias y de la información, que está tan profundamente vinculada a una institución. Si consideramos esta conexión con los museos y con sus tareas concretas y actuales como nuestra única base para diseñar la enseñanza en este campo, el resultado será escaso y perjudicial para el desarrollo futuro de nuestro campo. Si solo estamos tratando de solucionar los desafíos actuales del campo museístico y los aplicamos a las tareas actuales, tarde o temprano nos veremos en un callejón sin salida. Para poder progresar, el campo del museo necesita una distinción teórica basada en su carácter, sus funciones y su desarrollo metodológico. Por eso necesitamos una cátedra en la que sea posible realizar estudios de postgrado e investigación científica.

La sucesora de Jorma Heinonen como secretaria general, Anja-Tuulikki Huovinen, también abogó firmemente por los estudios universitarios de museología, con buenos resultados.

El inicio de los estudios de nivel básico

El profesor Unto Salo, que trabajó como director en el Museo de Satakunta, para pasar después a ser profesor de Arqueología en la Universidad de Turku, comenzó a impartir clases de museología durante el año académico 1982-1983. Esta enseñanza se organizó como un programa adicional, en conexión con el Departamento de Estudios Culturales. Durante este tiempo, se pasó de la enseñanza por horas al nivel de aprobación (estudios básicos actuales), con la ayuda financiera de la universidad. Los fondos fueron concedidos por el consejo de administración de la universidad con cargo a los fondos generales de empleo, ya que la facultad no financió la enseñanza. La enseñanza se hizo oficial²⁶ durante el año académico 1984-1985.

La Facultad de Artes de la Universidad de Jyväskylä aceptó el marco de los estudios de Los cursos se imprimieron en la guía docente y se hizo posible incluir cursos de nivel de aprobación como una asignatura menor adicional de la titulación (Salo 1982, p. 38).²⁷

25. Ministerio de Educación. Archivo del Consejo de Educación Superior, sector de artes y teología (acta 3/83 del 16/5/1983) y acta 4/83 del 26/5/1983 del Consejo de Educación Superior.

26. La enseñanza en Turku no se mencionó en las actas del 16/5/1983 del sector de artes y teología del Consejo de Educación Superior. En este proceso se mencionó la enseñanza en Jyväskylä: "Se ha iniciado la enseñanza de la museología como parte del llamado módulo de estudio de museología". Además, la Universidad de Turku organizó un curso llamado Rama de Museos como parte de la educación laboral durante la primavera y el verano de 1984.

27. Entrevista con Unto Salo 15/10/2009 (Sirkku Pihlman como entrevistador) y las actas del 12/10/1982 de la Universidad de Jyväskylä, Facultad de Arte y el Comité de Planificación de la Educación.

museología en la primavera de 1982. Este marco fue redactado por los Departamentos de Etnología e Historia del Arte. El plan de estudios definitivo fue aceptado en diciembre de 1982, y la enseñanza comenzó en otoño de 1983. Se añadieron cinco créditos de estudio a propuesta de la Asociación de Museos de Finlandia. Estos fueron el Museo como una Institución Cultural (1 crédito) y las Pasantías en Museología (4 créditos).²⁸ Muchos estudiantes se quejaron de las pasantías de seis semanas porque se organizaban principalmente sin pago. Estas quejas acabaron cuando los estudiantes se dieron cuenta de que las pasantías daban lugar a trabajos a tiempo parcial y, finalmente, a puestos más permanentes. En 1991 se añadió un curso sobre documentación contemporánea. Esto se realizó en cooperación con el Museo de la Universidad de Jyväskylä y los museos de la ciudad de Jyväskylä.²⁹ A finales de septiembre de 2019, se habían realizado 827 módulos de nivel básico. Además, 124 se han realizado por medio de la universidad abierta y 155 por medio de los cursos ofrecidos por la Asociación de Museos de Finlandia.

Estos fueron los primeros pasos de cómo se inició la enseñanza oficial de grado, según las sugerencias del Consejo de Educación Superior, en las Universidades de Turku y Jyväskylä. En Turku se puso en marcha por primera vez en colaboración con la Åbo Akademi.³⁰ La principal diferencia era que los estudios de museología podían incluirse como parte de los estudios de maestría en Jyväskylä, mientras que en Turku solo se añadían como asignatura adicional.

La Sociedad de Política Museística organizó un seminario en el Museo Nacional titulado *Museología – ¿Inútil o necesaria? (Museology - Useless or necessary?)* en enero de 1984. Además del discurso de apertura, hubo nueve comentarios. La opinión oficial de la JNA no fue escuchada, ya que el Director General C. J. Gardberg (1926-2010), no pudo asistir al seminario y el comentario de la Junta fue dado por el director del Museo Nacional, Osmo Vuoristo (1929-2011). Era sorprendente que el Sr. Vuoristo no compartiera la actitud entusiasta de Jorma Heinonen hacia las posibilidades de la museología, a pesar de que ambos habían trabajado juntos durante

28. Actas de la Universidad de Jyväskylä, Facultad de Artes, Consejo de la Facultad del 14/12/1982. En la Universidad de Jyväskylä las unidades de estudio de museología eran las siguientes: MSL. 001 Introducción a la Museología (2 cr.), MSL. 002. Organización y Administración de Museos (1 cr.), MSL. 003. Creación de museos (1 cr.), MSL. 004. Colecciones (2,5 cr.), MSL. 005. Biblioteca y Archivos (1 cr.), MSL. 006. Museo e Investigación (2,5 cr.), MSL. 007. Exposiciones (2,5 cr.), MSL. 008. Pedagogía de los museos (2,5 cr.), MSL. 009. Los museos como instituciones culturales (1 cr.) y MSL. 010. Pasantías (4 cr.).

29. En los museos históricos culturales, la atención se ha centrado en la historia, especialmente en la historia de la agricultura. Con el nuevo curso de documentación, se ha dado relevancia a los diversos problemas contemporáneos. En Suecia, la documentación de SAMDOK ya se había establecido en 1977.

30. Véase también Vilkkuna 1993a (La museología en Finlandia a principios de la década de 1990) y Vilkkuna 2018, pp. 98-100.

varios años. Por el contrario, le preocupaba que la experiencia laboral práctica se viera afectada negativamente si se introducían más aspectos teóricos en el plan de estudios (Vuoristo 1984, p. 36): “Muchos de los que buscamos problemas podríamos plantear preguntas, crear teoremas y alejarnos, en nuestros espacios, aún más del trabajo cotidiano y sucio del museo. Tendríamos que limpiarnos menos las uñas”. Detrás de esta actitud podría haber estado el cambio de paradigma que estaba ocurriendo en la etnografía, donde existía la preocupación de que el enfoque hacia la enseñanza de la investigación de objetos y tradiciones populares se desplazara hacia un enfoque más teórico. Al parecer, muchos funcionarios de la JNA compartían la opinión de Vuoristo, y esta línea de pensamiento era común entre muchos profesionales de museos de edad avanzada. La representante del Sindicato de Museos en el seminario fue la presidenta del sindicato e investigadora de la JNA, Leena Söyrinki-Harmo, que exigió más formación profesional y pasantías. También afirmó que los estudios de museología deberían concentrarse en una o dos universidades (Söyrinki-Harmo 1984).

La posición de la museología se fortaleció cuando se celebró la primera reunión de ICOFOM en Espoo en septiembre de 1987. Se trataba de la primera reunión internacional de museología celebrada en Finlandia a la que asistieron numerosos museólogos de prestigio internacional. La primavera siguiente, el museólogo holandés Peter van Mensch impartió un curso de tres días en Helsinki. Se animó a estudiantes y profesionales de los museos a participar en la Escuela Internacional de Verano -ISSOM- del ICOM, que tuvo lugar en Brno.

Los experimentados directores de museo Jouko Heinonen (1946-2010) y Markku Lahti hicieron avanzar la museología escribiendo un libro titulado *Museología básica* (*Museologian perusteet*). El libro fue publicado por la Asociación de Museos en 1988 y funcionaba como libro de estudio. En 2007 se actualizó en el volumen de lectura *Museología hoy* (*Museologia tänään*), que fue editado por Pauliina Kinanen.



Figura 2. Peter van Mensch impartiendo una conferencia en la Universidad de Jyväskylä el 5 de marzo de 1992. Foto: Janne Vilkkuna.

La enseñanza se vuelve nacional

Después de Jyväskylä y Turku, los estudios básicos de museología comenzaron en 1992 en la Universidad de Helsinki, en 1996 en la Universidad de Oulu y en 2002 en la Universidad de Tampere. La enseñanza se amplió a los estudios de asignaturas en 1993 en la Universidad de Jyväskylä, en 1997 en la Universidad de Turku y en 2005 en la Universidad de Helsinki. Al mismo tiempo, los estudios básicos de museología se abrieron a todos los estudiantes universitarios de Jyväskylä, no solo a los que estudiaban asignaturas relacionadas con los museos en la Facultad de Artes. Este fue también el caso de Helsinki en 2004. La cooperación con la Universidad Abierta comenzó en Jyväskylä en 2001. Esta cooperación hizo posible la obtención de un título de estudios básicos en museología por medio de la enseñanza a distancia.³¹

Los primeros puestos permanentes en este campo se establecieron en 1988 en la Universidad de Turku (investigador), en 1989 en la Universidad de Jyväskylä (profesor asistente, que pasó a ser profesor titular en 1999) y en 2003 en la Universidad de Helsinki (profesor). La masa crítica de la museología era, y sigue siendo, bastante reducida. Todos los docentes designados intentan compensar esto³², al igual que todos los estudiantes de posgrado y doctorados, así como la Red de Investigación Memornet (establecida en 2004), otras escuelas de investigación, activistas en el campo y varios proyectos nórdicos de cooperación.

31. La máster Anne-Maija Malmisalo-Lensu fue contratada como coordinadora de los estudios; también impartió conferencias sobre pedagogía museística.

32. Los profesores adjuntos de museología en la Universidad de Jyväskylä son: 1996 Janne Vilkkuna, 2004 Anne Aurasmaa y Solveig Sjöberg-Pietarinen, 2012 Susanna Pettersson, 2013 Ulla Knuutinen y 2021 Nina Robbins.

Varias universidades finlandesas reorganizaron sus estructuras a lo largo de la década de 2010 y, en muchos casos, se eliminaron los departamentos tradicionales. En 2019, el programa de estudios de museología en Jyväskylä fue transferido a la facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, perteneciendo al Departamento de Estudios de Música, Arte y Cultura. En Turku, la museología fue transferida a la Facultad de Humanidades, perteneciendo a la Escuela de Historia, Cultura y Estudios Artísticos. En Helsinki, la museología fue transferida a la Facultad de Artes, perteneciendo al Departamento de Culturas. En Oulu, la museología fue transferida a la Facultad de Humanidades, perteneciendo a la Unidad de Investigación de Historia, Cultura y Comunicación. En Tampere, la museología fue transferida a la Facultad de Educación y Cultura, perteneciendo al Programa de Grado en Historia.

En Pori (parte de la Universidad de Turku), la Facultad de Humanidades, Programa de Grado en Producción Cultural y Estudios del Paisaje, comenzó a impartir cursos de museología en 2003. Estos fueron transferidos al Programa de Museología en 2009. En consecuencia, solo hay un programa de grado en la Universidad de Turku, pero dos lugares distintos donde se imparten los cursos.

En Jyväskylä, el representante de la museología también fue nombrado subdirector del Museo Universitario en 1992 y director al año siguiente.³³ El Museo Universitario se estableció en 1900. Alberga tanto material histórico-cultural como material de historia natural. El museo funciona como un laboratorio museológico y es uno de los muchos para hacer pasantías. Esta relación ha sido mutuamente beneficiosa, lo que ayuda a mantener a los nuevos museólogos conscientes de los desafíos cotidianos de los museos y también ayuda a los estudiantes a explorar y experimentar nuevas innovaciones en el campo.

33. Este puesto se ocupó entre 1993 y 2016. En 2017, con la creación del Centro de Ciencia Abierta, que unió la biblioteca y el museo, el puesto fue transferido al Centro.



Figura 3. Personal del Museo de la Universidad, después de la inauguración de la nueva exhibición permanente Oh, las maravillas y los placeres (Oi kuvatuksia ja mielijohteita) en el museo de la universidad en 2013. Foto: Museo de la Universidad de Jyväskylä.

Derechos para estudios superiores - Primeros másteres y doctores

La museología podía estudiarse como asignatura menor en todas las universidades mencionadas en el apartado anterior hasta el cambio de milenio. En el verano de 2001, el Ministerio de Educación concedió a la Universidad de Jyväskylä el derecho a impartir estudios avanzados y de postgrado en museología. Esto significaba que los estudiantes podían especializarse en museología hasta los niveles de maestría y doctorado. En la Universidad de Jyväskylä, la Facultad de Humanidades aceptó los requisitos de titulación para los estudios avanzados en su reunión del 12/2/2002. La nueva especialización se hizo accesible para estudios de posgrado al mismo tiempo. Para lograrlo, fue necesario realizar algunas maniobras de grado técnico. Esto se llevó a cabo por el Dr. Ossi Päärnä, que trabajaba como consejero estudiantil en jefe de la Facultad de Humanidades y que tenía una actitud positiva hacia la nueva especialidad. Esta maniobra pretendía interpretar el apéndice del estatuto sobre las titulaciones en un contexto más amplio.³⁴ En general, las titulaciones de nivel mayor habían sido definidas en los apéndices de los estatutos de las titulaciones, y no podían establecerse nuevas especialidades sin cambiar estos apéndices. El Ministerio de Educación se mostró reacio a cambiar estos apéndices en casos individuales, pero no se opuso a una interpretación más amplia. Esto jugó a favor de la museología ya que la cláusula número 18 del apéndice ofrecía una escapatoria legal. El apéndice no se consideraba modificado si una nueva especialidad era multidisciplinaria, incluyendo una especialidad que ya aparecía en el apéndice. En el apéndice se enumeran todas

las ramas museísticas tradicionales de la facultad (etnología, historia de Finlandia, historia del arte) y todas ellas se consideran parte de la museología. Con esta interpretación, no había impedimentos para establecer la nueva especialidad. Estas inusuales divisiones en asignaturas singulares o multidisciplinarias no aparecieron en los posteriores estatutos de la titulación (Información facilitada por Ossi Päänilä 5/3/2009).

A pesar de su condición de asignatura principal, la museología seguía siendo una asignatura menor. Esto se debió en gran medida a razones de empleo. Solo después del cambio de milenio, junto con los programas a nivel de maestría, la asignatura ha ganado popularidad como materia principal.

La popularidad de la museología en Finlandia ha aumentado continuamente a lo largo de los años. La Asociación de Museos de Finlandia ha realizado periódicamente encuestas *Museoväki* (al personal de los museos) a lo largo de las primeras décadas del nuevo milenio.³⁵ Estas encuestas, entre otras cosas, determinaban el número de profesionales que habían estudiado museología. En 2003, el 26 % de los profesionales había completado los estudios básicos. En 2008 este porcentaje era del 29 %, en 2013 del 35 % y en 2018 ya era del 40 %. En 2003, el 47 % de los profesionales del sector no había estudiado nada de museología; el porcentaje equivalente en 2018 era del 35 %.

El primer máster en museología se concedió en la Universidad de Jyväskylä en 2004³⁶ y el primer doctorado en 2006. La Universidad de Jyväskylä inició en 2008 un programa multidisciplinario de maestría en gestión de información archivística. En este programa, la museología era una de las asignaturas ofrecidas. En 2014 se creó el programa de maestría en Investigación del Entorno Cultural. Para finales del año 2019, se han graduado 30 estudiantes de museología y siete estudiantes de postgrado han defendido sus tesis doctorales.³⁷ La estructura de titulación unificada y el Acuerdo de Bolonia a nivel europeo se llevaron a cabo en Finlandia en 2005. Aunque este acuerdo no exigía que la llamada tesis pro-seminario se escribiera como parte de los estudios principales, la redacción de estas tesis de importancia museológica continuó como asignatura menor en Jyväskylä y Turku. En la Universidad de Helsinki, la museología recibió el estatus de principal en 2018.

34. Conjunto de estatutos 221/94.

35. Véase también Kallio & Välisalo 2006 sobre la encuesta *Museoväki* 2003 y la encuesta *Diaario* de empleo tras los estudios de museología.

36. Lonkila, H 2005. Peilikäs peilinä. La Universidad de Jyväskylä.

37. Valtonen, H 2006. Tavallisesta kuriositeetiksi – Kahden Keski-Suomen Ilmailumuseon Messerschmitt Bf 109 -lentokoneen museoarvo (De lugar común a curiosidad - El valor museístico de dos aviones Messerschmitt Bf 109 en el Museo de Aviación de Finlandia Central); Kecskeméti, I 2008: Papyruksesta megabitteihin – Arkisto- ja valokuvakokoelmien konservoinnin prosessin hallinta (De los papiros a los megabytes - Gestión de la conservación de las colecciones de archivos y fotografías); Knuutinen, U 2009: Kulttuurihistoriallisten materiaalien menneisyys ja tulevaisuus – Konservoinnin materiaalitutkimuksen heritologiset funktiot (Las funciones “heritológicas” de la investigación de materiales de conservación); Lonkila, H 2016: Syvällä sydänmaassa – Yrjö Blomstedtin ja Victor Sucksdorffin Kainuu (En lo más profundo del interior del país - El Kainuu de Yrjö Blomstedt y Victor Sucksdorff); (Continúa en la siguiente página)

Los profesionales de los museos con formación universitaria no son en absoluto los únicos expertos que trabajan en el campo del patrimonio cultural o natural. Tan importantes como estos son los conservadores haciendo el trabajo de campo. Estos han recibido su formación en Finlandia o en el extranjero en institutos de conservación o trabajando como aprendices. El Ministerio de Educación quería mejorar el trabajo realizado en el sector del patrimonio; como resultado, también se prestó atención al trabajo de los conservadores. El Ministerio creó un Comité de Formación para la Conservación, que presentó su informe en 1974 (Km 1974, p. 122). El consejo de administración de la educación vocacional sugirió en su informe de 1979 que la formación en conservación constara de ocho sectores especializados. Los cursos comenzaron en el Instituto de Diseño de Vantaa en 1984. Comenzaron como cursos de nivel politécnico en 1994. En 2000, el instituto se fusionó con la Politécnica de Espoo-Vantaa (EVTEK) y, finalmente, EVTEK y otra politécnica, Stadia, se fusionaron en la Politécnica de Metropolia en 2008. Durante este tiempo, se hizo posible concluir los estudios politécnicos avanzados y se amplió el programa de licenciatura de cuatro años y 240 créditos, con la posibilidad de dos años adicionales de estudio y 60 créditos.

Además de los avances educativos de los conservadores, en 1987 se estableció la formación en conservación de los museos de historia natural. Estos cursos se organizaron de acuerdo con las sugerencias del consejo de administración de la educación vocacional y la enseñanza basada en los programas de aprendices comenzó en 1988. Los conservadores de edificios se formaron en la Politécnica de Seinäjoki desde 1995 hasta 2015. En 2001 se inició un programa independiente de restauración para la conservación de edificios y muebles en la Politécnica de Kymenlaakso, en Kouvola. Después de 2007, el programa de restauración se transfirió al programa de restauración interior (Lemme- tyinen 2016, p. 24).

El Ministerio de Educación tenía interés en convertir la enseñanza de la conservación a un programa de grado universitario. Es por eso que el ministerio invitó al Consejero de Educación, Seppo Liljeström, como investigador.

Robbins, N 2016: Poisto museokokoelmasta – museologinen arvokeskustelu kokoelmanhallinnan määrittäjänä (Bajas en las colecciones de los museos – El papel de la discusión del valor museológico en la gestión de las colecciones); Laine-Zamojska, M 2017: El rol de los pequeños museos de historia local en la creación del patrimonio digital: El caso finlandés; Hannula, L 2019: Kävijät, kokijat, kokemukset – Museologinen tutkimus Siffin senioriklubista taidemuseon keskiössä (Visitantes y experiencias - Investigación museológica sobre el Club de la Tercera Edad del Museo de Arte Sinebrychoff). Existen otras disertaciones realizadas en otras universidades en las que el tema se acerca a la museología, por ejemplo: Auer, T 2000: Konservointityön professionalisaatio (Profesionalización de la conservación) y Hänninen, K 2010: Visiosta toimintaan: museoiden ympäristökasvatus sosiokulttuurisena jatkumona, säätelymeka- nismina ja innovatiivisena viestintänä (De la visión a la acción: La educación ambiental del museo como continuo sociocultural, mecanismo regulador y comunicación innovadora).

Él tuvo que elaborar una estimación de las necesidades de desarrollo de la educación, la investigación y los servicios de conservación a nivel universitario. Su informe estuvo listo en 1993, justo cuando la crisis económica estaba en su punto más grave en Finlandia (Liljeström 1993). Pronto quedó claro que las sugerencias enumeradas en su informe sobre la formación universitaria de los conservadores no podrían llevarse a cabo. Al mismo tiempo, la Universidad de Jyväskylä animó a los conservadores a iniciar estudios de maestría en museología, algo que el sector acogió con satisfacción. Desde el punto de vista de la museología, una persona con ambos títulos, el de conservación y el de museología, sería un profesional apto para trabajar con las colecciones de los museos (Vilkuna 1993b). Los dos primeros profesionales con maestría en museología habían sido formados como conservadores. Debido a que la conservación no puede estudiarse a nivel universitario en Finlandia y como este campo está tan estrechamente relacionado con nuestro patrimonio cultural, al combinar los distintos campos de las humanidades y las ciencias naturales, se animó a los conservadores a iniciar estudios de postgrado. Así es como los estudios de museología con orientación patrimonial de la Universidad de Jyväskylä intentan crear posibilidades para una “heritología” completa, que incluya también la conservación. Sus segundas y terceras tesis doctorales proceden del campo de la conservación y las ciencias de los materiales.

Un comienzo afortunado en un mal momento

La transición de la museología a una asignatura de grado universitario y, finalmente, a una especialidad se produjo demasiado tarde desde el punto de vista del progreso integral. Esto tuvo un impacto negativo en el desarrollo oportuno de la creación de puestos permanentes y la planificación de las escuelas de investigación.

Antes de la década de 1990, las universidades de Finlandia utilizaban un sistema presupuestario en el que los departamentos proponían nuevos puestos para sus facultades. Estas sugerencias se evaluaron y priorizaron y, finalmente se llevaron al Ministerio de Educación para que la administración universitaria tomara una decisión. Los nuevos puestos se concedieron en función de las decisiones presupuestarias del Estado. Durante mucho tiempo, este sistema funcionó a favor de dichos puestos. La crisis financiera de los años 90 cambió todo esto y provocó grandes cortes presupuestarios en el sector público. Las instituciones estatales recibieron estrictas directrices fiscales. Durante esta época, es decir, de 1991 a 1995, las universidades cambiaron a un sistema en el que los beneficios y las pérdidas económicas fueron las consideraciones principales. Además, las universidades comenzaron a aplicar de forma más estricta diversos sistemas de calidad. Al mismo tiempo, el antiguo sistema presupuestario cambió a uno que permitía a las universidades regular sus propios recursos y presupuestos.

El primer puesto de museólogo en Finlandia fue una cátedra auxiliar, que se creó en la Universidad de Jyväskylä en 1989 y que finalmente se convirtió en una cátedra completa en 1999. En la Universidad de Turku se creó un puesto de investigador en museología en 1998 y en la Universidad de Helsinki se creó un puesto de profesor universitario en 2003. Estos primeros puestos se crearon en un momento en el que

el desarrollo de este tipo de puestos universitarios ya había alcanzado una especie de estancamiento. Es por eso que las universidades individuales quedaron algo aisladas, con un número demasiado reducido de puestos permanentes. La mala situación económica de la nación no permitió un crecimiento óptimo en un momento en el que se seguía avanzando, a pesar de la falta de financiación. Fue hasta en 2014 que la Universidad de Jyväskylä consiguió recursos adicionales para la enseñanza, con los que se contrató a un profesor universitario que impartía clases tanto en el ámbito de la museología como en el de la etnografía.³⁸

El estatus de asignatura principal también se concedió bastante tarde, en 2002, ya que el Ministerio de Educación y la Academia Finlandesa ya habían empezado a financiar las escuelas de investigación con puestos de investigador asalariados en 1995. En este entorno, era prácticamente imposible para un sujeto establecer una nueva escuela de investigación, ya sea solo o con otros socios potenciales. Esto tuvo dos resultados: en primer lugar, los estudiantes a veces tenían que aportar su propia financiación para completar sus estudios de posgrado. En segundo lugar, varias organizaciones de la memoria (bibliotecas, archivos y museos) establecieron proyectos de cooperación para promover los estudios de postgrado.

El Departamento del Tesoro de Finlandia elaboró la primera Estrategia Nacional de Información en 1995. El Ministerio de Educación añadió a la estrategia un proyecto cooperativo denominado *MUISTI (Memoria)* entre 1995 y 1998. El objetivo era utilizar las nuevas tecnologías para aumentar la accesibilidad al patrimonio cultural. Al mismo tiempo, el Comité de Servicios de Información del Ministerio de Educación nombró un grupo de trabajo para investigar y presentar resultados concretos, a fin de avanzar en los proyectos conjuntos realizados en las distintas organizaciones de la memoria, es decir, bibliotecas, archivos y museos. Su informe se emitió en 1996 y dio lugar a la publicación del informe *Estructura de información de Kamut: El sistema de registro conjunto de bibliotecas, archivos y museos de arte e historia cultural (Kamut-tietorakenne Kirjastojen, arkistojen ja taide- sekä kulttuurihistoriallisten museoiden yhteiskäyttöiset luettelointitiedot)*

El debate sobre las organizaciones de la memoria a principios del siglo XXI puso el enfoque en la educación superior y la investigación en la rama. En la Universidad de Tampere ya se había creado en 1971 una cátedra de Biblioteca y Ciencias de la Información³⁹, que se llenó en 1977 (Mäkinen 2007a, pp. 36-37, p. 40; 2007b, pp. 157-158, p. 163) y en 1999 se concedió una cátedra de museología en Jyväskylä. Pero las ciencias de los archivos no contaban con una cátedra en Finlandia, aunque las organizaciones de la memoria estaban alineando los intereses teóricos y prácticos en ese momento. Por este motivo, los Archivos Estatales, la JNA, la Biblioteca Nacional y los departamentos relacionados con la enseñanza superior de estas ramas decidieron en su reunión en los Archivos Estatales en 2004 potenciar y avanzar en la creación de una escuela de investigación conjunta. El Departamento de Biblioteca y Ciencias de la Información de la Universidad de Tampere asumió el liderazgo de esta iniciativa.

38. MA Minna Mäkinen.

Varios aspectos relacionados con la digitalización se consideraron un reto especial y por eso se convirtió en el primer tema de la escuela de investigación. La iniciativa recibió el nombre de KAMUDI, pero luego cambió a MEMORNET (una escuela de investigación de las funciones de memoria de la sociedad). En la fase inicial, los colaboradores eran los Archivos Estatales, la JNA, la Biblioteca de la Universidad de Helsinki, las Universidades de Helsinki, Jyväskylä, Tampere, Turku y Oulu, la Åbo Akademi y la Universidad de Tecnología.⁴⁰

En el proceso de solicitud de 2005, se señaló que los objetivos de MEMORNET eran “reforzar la formación de los investigadores unificando la cooperación entre las universidades y las organizaciones de la memoria”. Este trabajo también haría avanzar la investigación básica. En los temas de investigación, tendría que prestarse especial atención a “los diversos cambios fundamentales y prácticos que la digitalización conlleva en las funciones de las organizaciones de memoria de la sociedad”.

A pesar de la relevancia social de esta iniciativa, el sistema de escuelas de investigación, una vez establecido, resultó ser impenetrable.⁴¹ El proceso de solicitud de 2005 no condujo a la financiación y tampoco lo hizo al año siguiente. Esto llevó a una situación en la que la escuela de investigación continuó como una red de investigación sin financiación externa. Esta red se estableció en noviembre de 2007. Una vez más, el proceso de solicitud de 2008 no dio lugar a ninguna financiación, pero en el cuarto proceso de solicitud se concedió financiación para seis candidatos al doctorado para 2012-2015. De estas seis becas, una se concedió a la museología, la cual Magdalena Laine-Zamojska utilizó para avanzar en sus estudios de doctorado. Después de este periodo, el Ministerio puso fin al sistema de subvenciones y asignó los fondos para que las universidades los utilizaran a su discreción. Esto significaba que las pequeñas cátedras tenían que volver al punto de partida.

La falta de escuelas de doctorado es una de las razones por las que el programa de museología de la Universidad de Jyväskylä buscó profesionales del patrimonio para iniciar estudios de posgrado y hubo otras razones. En primer lugar, el aumento de las escuelas de doctorado desde los años 90 provocó el desempleo de los doctores a principios del nuevo milenio. Conceder a los profesionales del patrimonio el derecho a iniciar sus estudios de posgrado minimizó esta desafortunada situación, tanto a nivel individual como social. En segundo lugar, un gran número de profesionales del patrimonio se enfrentaban a la jubilación en ese momento, llevándose consigo muchos conocimientos profesionales. A menudo se da el caso de que las tesis doctorales realizadas por profesionales del patrimonio, o incluso por profesionales jubilados, tienen relevancia en la vida laboral. En el mejor de los casos, los conocimientos adquiridos a lo largo de décadas de trabajo profesional pueden utilizarse en los campos de estos estudios de doctorado. Además, se esperaba que los estudios de posgrado y las disertaciones condujeran a una situación en la que aumentara la apreciación general del campo, algo que finalmente se manifestaría en salarios más

39. El nombre del departamento cambió a Estudios de la Información en la década de 1990, cuando se eliminó la palabra “biblioteca”. Además, en 2001 la Facultad de Ciencias Sociales pasó a ser la Facultad de Ciencias de la Información. El Centro de Investigación de Tampere para la Información y los Medios de Comunicación (TRIM) trabaja en relación con esta facultad.

40. El profesor Janne Vilkkuna actuó desde el principio como representante de la Universidad de Jyväskylä.

altos. Es algo inusual que el título de doctor siga sin ser un requisito en los museos o en la Agencia Finlandesa del Patrimonio, excepto en el Museo de Historia Natural, para varios puestos permanentes. En una ocasión, como miembro del Comité del Museo 2000, propuse que el título de doctor fuera un requisito, al menos para los puestos de director, en los distintos museos nacionales de Finlandia. Un miembro de la comisión se opuso a esta sugerencia y dijo: “Un máster con experiencia siempre ganará a un joven doctorado”. A lo que respondí: “¿Qué tal entre un joven máster y un joven doctorado?”

El requisito del título de doctorado no se incluyó en el informe ni en la Ley de Museos cuando estos se actualizaron en 2005, ni tampoco en la Ley de Museos actualizada de 2019. En la práctica, muchos de los directores de los museos centrales de Finlandia han sido, de hecho, doctores.

El deber central de los museos, archivos y bibliotecas es ayudar tanto a la sociedad como a los individuos a construir su identidad. El hecho de centrarse en estos deberes había dejado las historias de estas instituciones individuales un poco en la oscuridad, sin que se hubiera realizado investigaciones pertinentes. Esta situación se abordó y mejoró durante las dos primeras décadas del nuevo milenio. En 2009 se hizo una nueva publicación en el ámbito de las bibliotecas que reflexionaba, con la ayuda de diez autores, sobre la historia de las bibliotecas públicas finlandesas (Mäkinen 2009). En 1998, la Asociación de Museos de Finlandia publicó los 75 años de historia de la asociación (Vilkuna 1998). Además, se publicaron varias historias de museos individuales, pero aún faltaba una historia general de los museos finlandeses. Por ello, los estudios de museología de las universidades de Helsinki, Jyväskylä y Turku, así como algunas de las principales instituciones del ámbito museístico, como la Asociación de Museos de Finlandia, la Agencia Finlandesa del Patrimonio, la Galería Nacional y el Museo de Historia Natural, acordaron en 2005 iniciar un proyecto de historia nacional para investigar y publicar la historia de los museos finlandeses. Como resultado de este trabajo, la Sociedad Finlandesa de Literatura publicó en 2019 una colección de artículos llamados *Historia de los Museos Finlandeses (Finnish Museum History)* (Pettersson & Kinanen 2010). La historia de la gestión de las antigüedades finlandesas se publicó en 1984 (Härö 1984) y una continuación se publicó en 2016 (Immonen 2016). Esta continuación abarcó hasta 1972, cuando la Comisión Arqueológica pasó a ser la JNA, más tarde, la Agencia Finlandesa del Patrimonio. La historia de los Archivos Estatales también se publicó en 2016 (Nuorteva & Happonen 2016).

Seminarios y publicaciones

Aunque los recursos de personal en museología a nivel nacional eran escasos, el apoyo comunitario de la rama museística, el trabajo realizado por activistas individuales, la cooperación nórdica y, especialmente, el trabajo realizado por estudiantes activos,

41. Las escuelas de investigación recibieron su financiación en función de sus resultados. Esto significó que las escuelas de investigación establecidas, que ya contaban con resultados en curso para presentar, recibieron la financiación con más facilidad que las recién abiertas, que no disponían de estos, debido a la falta de financiación.

ayudaron a fortalecer la identidad de la museología. En Jyväskylä, los estudiantes de la asignatura secundaria de museología fundaron en 1994 una organización estudiantil que al principio se llamó *Diaario*; más tarde se fusionó con otras tres organizaciones estudiantiles del mismo departamento y se convirtió en *Corpus*. Ya en 1996 organizaron un seminario nacional temático de dos días llamado *Días Museológicos, abiertos a todos*, que acabó convirtiéndose en un evento anual. Los estudiantes de la Universidad de Turku y la Åbo Akademi fundaron su asociación conjunta, *Museion* en 2002. *Museion* comenzó entonces a publicar su revista electrónica, *Kuriositeettikabinetti.net* (*Cabinetofcuriosity.net*).

El libro de estudios de museología finlandés, *Fundamentos de la Museología* (*Museologian perusteet*), fue publicado en 1988 por la Asociación de Museos de Finlandia. Los autores del volumen fueron los directores de museos Jouko Heinonen y Markku Lahti. Los programas universitarios de museología en Finlandia acordaron ya en 1989 que todo el material de estudio se publicara con la ayuda de la Asociación de Museos de Finlandia. En 1997, la asociación tuvo la posibilidad de publicar la colección de artículos del museólogo croata Tomislav Šola, *Ensayos sobre Museos y su Teoría - Hacia un museo cibernético* (*Essays on Museums and Their Theory - Towards a cybernetic museum*). Esto se debió a que las crisis en la zona del área balcánica se aproximaban. En el año 2000, la Asociación Finlandesa de Etnólogos, *Ethnos*, publicó la colección de artículos *Perspectivas sobre los museos y la museología* (*Näkökulmia museoihin ja museologiaan*) (Vilkuna 2000a), que funcionó en su momento como libro de estudio. En 2007, la Asociación Finlandesa de Museos publicó el libro de lectura *Museología Hoy* (*Museologian tänään*), que consta de 13 artículos y actualiza la anterior publicación *Fundamentos de la Museología* (*Museologian perusteet*) (Kinanen 2007).

El Parlamento ratifica la museología

Antes de 1979 no había instituciones que pudieran coordinar el desarrollo de los museos finlandeses con sanciones. La creación del sector de los museos regionales en 1979, que se basó en el sistema de subvenciones estatales, fue el primer paso para aumentar la supervisión estatal.

Tras esta decisión gubernamental, el Parlamento ratificó el 29 de diciembre de 1988 la Ley de Museos, es decir, la ley sobre la repartición de las subvenciones estatales (1146/1988). En 1989 se incorporó a la Ley un Decreto (625/1989) que define las funciones de los museos regionales y los museos especializados. También había una declaración flexible sobre las necesidades del personal: “Los museos deben tener una cantidad requerida de profesionales de museos permanentes y a tiempo completo que cumplan con las calificaciones establecidas en este decreto”. El Decreto también declaraba como requisito para los directores, conservadores e investigadores de los museos que: “Se requiere una titulación académica acorde al puesto”.

En esta etapa, el sistema de subvenciones estatales solo se aplicaba a los museos regionales, tanto en el ámbito del arte como en el de la historia cultural. En total eran 35. La Ley de Museos también mencionaba los museos nacionales especializados,

aunque en ese momento no se había aprobado ninguno. Todo el sistema de subvenciones estatales se renovó en 1992, y la Ley y el Decreto de Museos también sufrieron revisiones. Después de esta renovación, el sistema de subvenciones estatales abarcaba todos los museos que tenían al menos un puesto permanente. Esto significó que el sistema se expandió hasta cubrir más de 100 museos, en lugar de solo 35.

El Comité del Parlamento para el Avance de la Civilización declaró en el otoño de 1993, al centrarse en el informe de política cultural: “El financiamiento de los museos ha sido regulado por la Ley de Museos, pero la ley no regula el estatus de los museos en la sociedad en general, ni su responsabilidad parcial en los servicios de información de la sociedad, junto con tales instituciones como los archivos y las bibliotecas. La falta de una ley que regule las funciones de los museos dificulta la cooperación en materia de información entre estas instituciones” (Informe Político 1993, p. 2822). El Comité del Parlamento para el Avance de la Civilización encargó un informe en diciembre de 1993 al Ministerio de Educación, el que creó un grupo de trabajo, *Lex Museorum*, para investigar la renovación de la Ley de Museos; su informe estuvo listo en 1994. El grupo de trabajo llegó a la conclusión de que la forma más rápida de agilizar las cosas era actualizar la actual Ley de Museos y basarse en esta actualización en lo que se refería a los cambios en la Constitución finlandesa, especialmente en la cláusula 14a. El Parlamento ratificó esta modificación de la Ley de Museos, de acuerdo con el informe del grupo de trabajo. Esta nueva Ley de Museos se aplicó a principios del año siguiente. La primera cláusula de la nueva ley enumera los deberes sociales de los museos, con la esperanza de lograr lo siguiente: “El objetivo de las funciones museísticas es mantener y hacer avanzar la comprensión de las personas sobre su cultura, su historia y su entorno. Los museos necesitan practicar y hacer avanzar la investigación sobre el campo, la educación y la transmisión de información mediante la documentación, la investigación, la conservación y la exposición de objetos y otros especímenes del ser humano y su entorno” (Vilkuna 2010, p. 43). La Ley de Museos de 1992 exigía al menos un puesto permanente para poder optar a una subvención estatal, pero este puesto no se definía específicamente. Es por eso que la nueva ley define en su actualizada cláusula segunda, párrafo cuatro: “Debe haber al menos un puesto permanente en un museo y este puesto requiere una formación profesional en el ámbito de los museos” (Vilkuna 2010, p. 43).

Esto significaba que las asignaturas tradicionales de los museos no eran relevantes por sí mismas, ya que los requisitos profesionales necesarios dependían de las responsabilidades de investigación y conservación de cada museo. La museología, como materia *de facto*, unificó todas las materias museísticas tradicionales y a todos los profesionales del ramo, aunque esto aún no estaba reconocido en el Decreto de Museos.

El Consejo de Educación Superior declaró en 1983, en su informe al Ministerio de Educación, que: “Algunas pasantías de uno a dos años deberían ser sustituidas por estudios de museología. Hay que establecer una licenciatura en museología como requisito de cualificación para los puestos permanentes en el ámbito de los museos, una vez organizados los estudios de museología a nivel nacional”. El Ministerio de Educación creó en noviembre de 1998 un Comité de Política Museística que se

denominó a sí misma *Museo 2000*. Uno de los deberes del comité era (1999, p. 4): “observar la relación de investigación entre los museos y las universidades y hacer sugerencias en cuanto a la organización de estudios básicos y avanzados en este campo”. Su informe de 1999 decía lo siguiente (1999, p. 72):

Los requisitos de cualificación exigen una formación especializada en el ámbito museístico. El Decreto de Museos deberá reflejar esto y exigir que, en el futuro y después de un periodo de transición, los estudios de museología, así como los de otras materias afines, sean un requisito básico en la materia. Los elegidos para puestos como director de museo, conservador principal, investigador, curador o pedagogo deben haber realizado estudios básicos de museología. Otros deben tener estudios en museología, si fuera el caso.

La Ley de Museos se actualizó en 2005 y también se actualizaron los requisitos relativos a las subvenciones estatales a la educación en el decreto de la Ley de Museos:

Requisitos para la subvención estatal: Además de lo establecido en la Ley de Museos (729/1992), sección 28, los requisitos para la subvención estatal son los siguientes: ... 2) Todo museo debe tener un director y al menos un empleado a tiempo completo. Uno de ellos debe tener un título académico superior, y otro un título académico, un título politécnico o el equivalente a los anteriores títulos de nivel vocacional-universitario. Además, tanto el director como el empleado deben tener un nivel adecuado de conocimientos en el campo que representa el museo, así como estudios básicos de museología o experiencia laboral en museos.

La nueva Ley de Museos y el Decreto de Museos entraron en vigor el 1 de enero de 2006, y Finlandia se convirtió en uno de los primeros países en los que la museología recibió el estatus oficial de materia profesionalmente cualificada. Rara vez las asignaturas universitarias tienen un mandato semejante de parte del Estado. Tomislav Šola ya había declarado en 1997 lo siguiente: “La profesión de museólogo es probablemente una de las últimas en ser reconocida por la legislación” (Šola 1997, p. 290). Este no era el caso en Finlandia. El Decreto de Museos se volvió a revisar en 2013 y esta vez se estableció como requisito la totalidad de los estudios básicos de museología. La vaga expresión que se refería solo a algunos estudios de museología fue eliminada del decreto.

El director del museo, Kalle Kallio, escribió en el blog de la Asociación de Museos de Finlandia sobre la situación de la museología que se estaba normalizando:

La situación y el futuro de la museología se analizaron cuando se estudió la nueva política de museos y la Ley de Museos. El fortalecimiento de los conocimientos profesionales y la creciente popularidad de la museología han sido reconocidos como los factores detrás del éxito de los museos. En la propuesta de la nueva Ley de Museos está escrito que, para que los museos reciban subvenciones estatales deben tener al menos dos empleados que hayan realizado estudios

básicos de museología. Estos estudios ya no podrían ser sustituidos por la experiencia laboral, pero no serían necesarios para el director del museo (...) La museología se ha convertido en la nueva normalidad, un requisito básico para nuestra profesión (Kallio 2018).

Su artículo *Más Educado que Nunca (More Educated than Ever)* publicado el 18 de septiembre de 2018, reflexionaba sobre la nueva política museística, *Museo de posibilidades - Política museística 2030 del Ministerio de Educación (Mahdollisuuk-sien museo - Opetus- ja kulttuuriministeriön museopoliittinen ohjelma 2030)*, que se había publicado esa primavera.

Desde el punto de vista museológico se experimentó un retroceso con la nueva Ley de Museos de 2019, ya que no exigía más estudios básicos de museología al director del museo.

La Asociación de Museos también quería asegurar un camino hacia el pensamiento museológico para aquellos profesionales que no habían estudiado museología. Para ello se creó el curso virtual *Verso* en 2005. La Asociación produjo y administró el curso; constaba de diez créditos que también fueron aceptados por las universidades. El curso *Verso 2.0* se inició en 2007. Esto agregó otros 15 créditos con el fin de avanzar en los estudios básicos hasta el nivel de 25 créditos de las universidades. Los últimos cursos de *Verso* se llevaron a cabo en 2016, cuando 155 profesionales de museos habían ganado el curso.

El efecto de la museología en el campo del patrimonio cultural se ha producido y seguirá produciéndose de cuatro maneras. Estas se clasifican así:

1. Investigación realizada por los representantes de la rama de estudio
2. Educación básica, posterior y complementaria, basada en los resultados de la investigación
3. Funciones de peritaje por encargo por los profesionales⁴²
4. Aumento en el debate sobre asuntos importantes y actuales. (Vilkuna 2000b, 2000c).

42. El profesor Janne Vilkuna ha sido elegido dos veces miembro de la junta directiva de la Asociación de Museos (1988– 1994 y 2009–2014). Además, ocupó durante un año la presidencia temporal en 2015. El profesor Vilkuna ha sido miembro de varios comités organizados por el Ministerio de Educación: *Lex Museorum* (1993), Museo 2000 (1998), el representante finlandés en el grupo de expertos de la UE en Estrasburgo para la preparación del Acuerdo de Faro (Faro 2005), el Comité de Desarrollo de Museos Locales (2014-2018), el Grupo de Expertos de Patrimonio Inmaterial (2015-2017) y el Grupo de Trabajo para la Política de Museos (2015-2017). Además, desde 2013 preside la Federación Finlandesa de Patrimonio Local que, por ejemplo, promueve los museos de historia local que no son manejados por profesionales.

Hacia la “heritología”

Para que la museología recibiera el estatus de asignatura principal en la Universidad de Jyväskylä, era necesaria una definición de museología, y se me pidió que me basara en definiciones aceptadas internacionalmente. Afortunadamente, no existía entonces, ni existe ahora, una definición oficial de museología. Otras disciplinas tampoco son partidarias de este tipo de definiciones oficiales porque solo producirían consenso y, por tanto, obstaculizarían el diálogo y el debate necesarios para la investigación. Por eso, como profesora de museología, escribí una definición “heritológica” según los principios de la nueva museología, como sigue: “La museología (“heritología”) es una ciencia que explora la forma en que el individuo y la comunidad perciben y controlan el entorno temporal y regional, tomando en posesión piezas de evidencia del pasado y del presente”.

El concepto de entorno incluye tanto lo tangible como lo intangible, es decir, el entorno espiritual. Estas piezas de evidencia se toman en posesión seleccionando y delimitando zonas de la realidad e incorporándolas como realidad cultural.

Esta definición se dejó sobre la mesa en la reunión de la facultad en agosto de 1999, porque los representantes de otras disciplinas museísticas más tradicionales no entendían tal perspectiva con orientación “heritológica” y fuera del museo. El profesorado no cambió la definición y finalmente fue aceptada en la siguiente reunión de la facultad.

Los puntos de vista museológicos que se incorporaron a la enseñanza de la Universidad de Jyväskylä estuvieron influenciados por cuatro museólogos: el checo Zbynek Stránský, el sueco Per-Uno Ågren, el croata Tomislav Šola y el holandés Peter van Mensch. Las museólogas de la Universidad de Leicester, Susan Pearce y Eilean Hooper-Greenhill, influyeron con su literatura. Además, el concepto de *El Gran Museo* de Kenneth Hudson tuvo un gran impacto.

El aspecto patrimonial de la museología de la Universidad de Jyväskylä se reforzó en 1993, cuando el representante de la disciplina participó en el simposio internacional *La genealogía del museo (Till museets genealogi)* en Copenhague, organizado por el Museo Nacional de Dinamarca y la Universidad de Umeå. Uno de los ponentes fue el museólogo británico Kenneth Hudson, que en su ponencia *El Gran Museo Europeo (The Great European Museum)* presentó una visión pedagógica global denominada *El Gran Museo*. Según este punto de vista, todo el entorno cultural y natural se considera un gran museo. El deber de los museos es mirar hacia fuera, no hacia dentro, y explicar las huellas del tiempo que están presentes en nuestro entorno.⁴³

43. Vilkkuna 2010, p. 73: “Europa es un gran museo, en el que cada edificio, cada campo y cada río y ferrocarril contienen pistas sobre el pasado y el presente del país en cuestión, siempre que el espectador tenga la información necesaria para entender lo que está viendo. Repartidas por *El Gran Museo* se encuentran las instituciones que llamamos museos. Su función principal es ayudar a la gente a entender *El Gran Museo*. Se justifican mirando hacia afuera, no hacia adentro”.

La base de esta nueva museología fuera del museo indica que el museo es solo una herramienta con la que observamos nuestro entorno. La museología se interesa por este proceso. Esto significa que el llamado producto final del museo no es el museo en sí mismo, sino la utilización del museo como herramienta de expresión de los individuos y de la sociedad respecto a sus opiniones sobre el patrimonio. La museología antigua o práctica, es decir, la museografía, pretendía responder a la pregunta ¿Cómo? La nueva museología teórica pretende responder a la pregunta ¿Por qué? Con ello se intenta averiguar lo siguiente: ¿Por qué coleccionamos? ¿Por qué creamos museos y otras instituciones patrimoniales? ¿Por qué legislamos nuestro patrimonio?

Como punto de partida, se supone que el proceso de selección en el ámbito del patrimonio se basa en una interpretación cultural del objeto y no en el objeto en sí. Como no podemos conservar ni recordar todo, debemos relegar algunas cosas al olvido e incluso permitir que algunas se destruyan. Es por eso que, tanto la concepción de nuestro pasado como la herencia que hemos creado son el resultado de nuestras propias elecciones. La interpretación que resulta de esta selección puede llamarse “musealidad”. Solo después de esta selección, en los casos aceptados, tendrá lugar el proceso de “musealización”. Analizar estos procesos que acumulan nuestro patrimonio es uno de los principales ejes de investigación de la museología teórica.}

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *The Genesis of Finnish Museology*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Fuentes no publicadas

Suomen museoliiton koulutus- ja kehittämisjohtaja Leena Tokilan tiedonanto 20.9.2019 (Información proporcionada por la directora de educación y desarrollo Leena Tokila, Asociación de Museos de Finlandia, 20.9.2019).

Oulun yliopiston lehtori Pentti Koivusen tiedonanto 21.11.2006 (Información facilitada por el profesor Pentti Koivunen, Universidad de Oulu, 21.11.2006).

Turun yliopiston tutkija Sirkku Pihlmanin tiedonanto 15.10.2009 (Información facilitada por la investigadora Sirkku Pihlman, Universidad de Turku, 15.10.2009).

Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan opintopäällikkö Ossi Päärnilän tiedonanto 5.3.2009 (Información facilitada por el jefe de estudios Ossi Päärnilä, Facultad de Artes, Universidad de Jyväskylä, 5.3.2009).

Fuentes de archivo

Korkeakouluneuvoston arkisto, Opetusministeriö, Helsinki (Archivos del Consejo de Educación Superior. Ministerio de Educación. Helsinki.).

Opetusministeriön kirje korkeakouluneuvostolle 21.1.1981 (carta del Ministerio de Educación al Consejo de Educación Superior 21.1.1981).
Korkeakouluneuvoston ptk 6/81 24.9.1981 (Acta del Consejo de Educación Superior 6/81 24.9.1981).

Korkeakouluneuvoston Humanistisen ja teologisen korkeakouluopetuksen jaoston ptk 4/81 19.10.1981 (SECTOR DE ARTES Y TEOLOGÍA DEL CONSEJO DE EDUCACIÓN SUPERIOR, ACTA 4/81 19.10.1981).

Korkeakouluneuvoston Humanistisen ja teologisen korkeakouluopetuksen jaoston ptk 1/83 14.2.1983 (SECTOR DE ARTES Y TEOLOGÍA DEL CONSEJO DE EDUCACIÓN SUPERIOR, ACTA 1/83 14.2.1983).

Korkeakouluneuvoston Humanistisen ja teologisen korkeakouluopetuksen jaoston ptk 3/83 16.5.1983 (Sector de artes y teología del Consejo de Educación Superior, acta 3/83 de 16.5.1983).

Korkeakouluneuvoston ptk 4/83 26.5.1983 (Acta del Consejo de Educación Superior 4/83 26.5.1983).

Jyväskylän yliopisto (Universidad de Jyväskylä)

Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan museoalan koulutusta valmisteleva toimikunta, ptk 12.10.1982 (Universidad de Jyväskylä, Facultad de Artes, comité de preparación de la formación museística, acta 12.10.1982).

Fuentes del Comité

Museoiden aluehallintokomitean mietintö, Opetusministeriö, Km 1973:13 (Informe del Comité Regional de Museos, Ministerio de Educación, Km 1973:13).

Konservointialan koulutustoimikunnan mietintö, Opetusministeriö, Km 1974:122 (Informe del Comité de Formación para la Conservación, Ministerio de Educación, Km 1974:122).

Lex Museorum toimikunnan mietintö, Opetusministeriö, Km 1994:16 (Informe del Comité Lex Museorum, Ministerio de Educación, Km 1994:16).

Liljeström, Seppo. Konservattorikoulutuksen kehittämistarpeet, Selvitysmiehen muistio

Opetusministeriö 1993 (Liljeström, Seppo. Necesidades de desarrollo de la formación en materia de conservación, nota del liquidador, Ministerio de Educación 1993).

Museo 2000 – museopoliittinen ohjelma, Opetusministeriö, Km 1999:31 (Museo 2000 -programa de política museística, Ministerio de Educación, Km 1999:31).

Recursos publicados

Auer, T 2000 *Konservointityön professionalisaatio*. Acta Universitatis Tamperensis 773. Tampere: University of Tampere.

Brenna, B 2018 Museums and museologies in Norway. In *Nordisk Museologi* 2/2018. Oslo: University of Oslo. pp. 111–118.

Desvallées, A & Mairesse, F (eds.) 2010 *Key Concepts of Museology*. Paris: Armand Colin.

Ensimmäiset museopäivät Helsingissä v. 1923. Selonteko kokouspäivistä ja esitelmät 1923. Helsinki: Muinaistieteellinen toimikunta.

Gjestrup, J A 1995 Museology and Research – The Present Situation in a Norwegian Perspective. In *Nordisk Museologi*. Vol 2/1995. Oslo: University of Oslo. pp. 5–22.

Heinonen, J 1973 Museologia yliopistolliseksi oppiaineeksi. *Suomen museoliitto tiedottaa*. Vol 1/1973. Helsinki: Finnish Museums Association. pp. 2–3.

Heinonen, J 1983 Museologia tiedettä vai käytännön taitoja? *Suomen museoliitto tiedottaa*. Vol 3/1983. Helsinki: Finnish Museums Association. p. 1.

Heinonen, J & Lahti, M 2001 (1988) *Museologian perusteet*. Jyväskylä: Gummerus.

Hosia, M 2009 Korkeakouluneuvosto 1966–1995 – Toimintahistoriikki ja pääsihteerin muistoja. *Opetusministeriön julkaisuja 55/2009*. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.

Hänninen, K 2010 *Visiosta toimintaan: museoiden ympäristökasvatus sosiokulttuurisena jatkumona, säätelymekanismina ja innovatiivisena viestintänä*. Jyväskylä Studies in Humanities 57. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Härö, M 1984 *Suomen muinaismuistohallinto ja antikvaarinen tutkimus – Muinaistieteellinen toimikunta 1884–1917*. Helsinki: Finnish Heritage Agency.

Immonen, V 2016 *Tutkimuksen ja hallinnon ristiaallokossa – Muinaistieteellinen toimikunta 1917–1972*. Helsinki: Finnish Heritage Agency.

Kallio, K Vieraskynä, Koulutetumpi kuin koskaan. *P.S. blogi* 18.9.2018.

Disponible en <https://www.museopro.fi/fi/nakokulmat.php?aid=14555&k=14295> [Visitado por última vez el 18 de septiembre de 2019]

Kallio, K & Välisalo, T 2006 Museology and employment in the Finnish museum field. *Nordisk Museologi*. Vol 1/2006. Oslo: University of Oslo. pp. 89–94.

Kecskeméti, I 2008 *Papyruksesta megabitteihin – Arkisto- ja valokuvakokoelmien konservoinnin prosessin hallinta*. Jyväskylä Studies in Humanities 93. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Kinanen, P (ed.) 2007 *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57 Helsinki: Finnish Museums Association.

Knuutinen, U 2009 *Kulttuurihistoriallisten materiaalien menneisyys ja tulevaisuus – Konservoinnin materiaalitutkimuksen heritologiset funktiot*. Jyväskylä Studies in Humanities 114. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Lemmetyinen, E 2016 *Rakennuskonservaattoreiden koulutus ja työllistyminen*. Disponible en <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/50940/URN%3aNB%3afi%3ajyu-201608113776.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Visitado por última vez el 1 de septiembre de 2019]

Lonkila, H 2005 *Peilikäs peilinä*. Jyväskylän yliopiston Kulttuuri, tiede ja teknologia –muuntokoulutuksen julkaisuja nro 7. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Maroevič, I 1997 Museology as a discipline of information sciences. *Nordisk Museologi*. Vol 2/1997. Oslo: University of Oslo. pp. 77–92.

Mensch (van), P, Pouw, P & Schouten, F 1983 *Basic paper. Methodology of museology and professional training*. ICOFOM Study Series. Vol 1. London: ICOFOM.

Mensch (van), P 1992 *Towards a methodology of museology*. Disponible en <http://emuzeum.cz/admin/files/Peter-van-Mensch-disertace.pdf> [Visitado por última vez el 1 de septiembre de 2019]

Mäkinen, I (ed.) 2009 *Suomen yleisten kirjastojen historia*. Keuruu: Otava.

Mäkinen, I 2007A Informaatiotutkimus-lehti 25 vuotta: Suomalaisen informaatiotutkimuksen kehityspiirteitä ja menestyksen taustatekijöitä. *Informaatiotutkimus*. Vol 26(2)/2007. Disponible en <https://journal.fi/inf/article/view/2264/2102> [Visitado por última vez el 25 de enero de 2020]

Mäkinen, I 2007B From Marginal to Excellence: The Development of the Research in Information Studies in Finland. *Advance in Library Administration and Organization*. Vol 25. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/288784992_From_Marginal_to_Excellence_The_Development_of_the_Research_in_Information_Studies_in_Finland [Visitado por última vez el 25 de enero de 2020]

Nordisk familiebok 1913. Column 1442. Disponible en <http://runeberg.org/nfbr/0737.html> [Visitado por última vez el 25 de enero de 2020]

Neustupný, J 1968 *Museum and Research*. Prague: National Museum.

Nuorteva, J & Happonen, P 2016 *Suomen arkistolaitos 200 vuotta – Arkiverket i Finland 200 år*. Helsinki: Edita.

Nørskov, V 2018 Museums and museology in Denmark in the twenty-first century. *Nordisk Museologi*. Vol 2/2018. Oslo: University of Oslo. pp. 89–95.

Pettersson, S & Kinanen, P (eds.) 2010 *Suomen museohistoria*. Helsinki: Tieto.

Policy Report 1993. Disponible en https://www.eduskunta.fi/FI/vaski/Poytakirja/Documents/ptk_104+1993.pdf. p. 2822. [Visitado por última vez el 25 de enero de 2020]

Rosander A, Gerd & Rosander, G 1989 *Kunnskap à jour? – om etterutdanning av museumspersonale i Norden*. Stockholm: Statens museumsråd.

Silvén, E 2018 Museums, museology and cultural heritage studies in Sweden 1993–2017. In *Nordisk Museologi*. Vol 2/2018. Oslo: University of Oslo. pp. 119–129.

- Smeds, K** 2006 Om museologiska utbildningar i Sverige. *Nordisk Museologi* Vol 2/2006. Oslo: University of Oslo. pp. 136–140.
- Sofka, V** 1976 Museologin i internationellt perspektiv. In Fjellström, P (ed.). *Museiteknik*. Lund: Liber Läromedel. pp. 149–153.
- Sofka, V** 1992 *ICOFOM: Ten years of international search for the foundations of museology*. Papers in Museology. Vol 1. Umeå: University of Umeå. pp. 20–49.
- Šola, T** 1997 *Essays on Museums and Their Theory – Towards a cybernetic museum*. Saarijärvi: Finnish Museums Association.
- Šola, T** 2005 What Theory? What Heritage? *Nordisk Museologi*. Vol 2/2005. Oslo: University of Oslo. pp. 3–16.
- Söyrinki-Harmo, L** 1984 Museologia – Turhaa vai tarpeen. *Museopolitiikka*. Vol 2/1984. Helsinki: Museopoliittinen yhdistys – Museipolitiska föreningen ry. pp. 41–43.
- Valtonen, H** 2006 *Tavallisesta kuriositeetiksi – Kahden Keski-Suomen Ilmailumuseon Messerschmitt Bf 109 -lentokoneen museoarvo*. Jyväskylä Studies in Humanities 49. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Vilkuna, J** 1993A Museologi i Finland. In *Nordisk Museologi*. Vol 1/1993. Oslo: University of Oslo. pp. 67–72.
- Vilkuna, J** 1993B Kokoelmista ja tutkijakonservaattoreista. *Konservaattorilehti*. Vol 33–34/1993. Helsinki: The Nordic Association of Conservators – Finland. pp. 14–21.
- Vilkuna, J** 1998 *75 vuotta museoiden hyväksi. Suomen museoliitto 1923–1998*. Suomen museoliiton julkaisuja 45. Vammala: Finnish Museums Association.
- Vilkuna, J** (ed.) 2000A *Näkökulmia museoihin ja museologiaan*. Helsinki: Ethnos.
- Vilkuna, J** 2000B Kestämätöntä kehitystä. In Vilkuna, J (ed.). *Näkökulmia museoihin ja museologiaan*. Helsinki: Ethnos. p. 92.

- Vilkuna, J** 2000c Vainajat museoeettisenä kysymyksenä. In Vilkuna, J (ed.). *Näkökulmia museoihin ja museologiaan*. Helsinki: Ethnos. pp. 138–146.
- Vilkuna, J** 2003 Täytetyn tiikerin äärellä. *Museologia, mitä se on?* Disponible en <http://www.tieteessatapahtuu.fi/037/vilkuna.pdf> [Visitado por última vez el 25 de enero de 2020]
- Vilkuna, J** 2007 Museologian vaihteita. In Kinanen, P (ed.). *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. Helsinki: Finnish Museums Association. pp. 44–65.
- Vilkuna, J** 2010 Suomen museoalan organisointuminen 1945–2009. In Pettersson, S & Kinanen, P (eds.). *Suomen museohistoria*. Helsinki: Tieto. pp. 27–46.
- Vilkuna, J** 2018 The development of Finnish museums over the last forty years. *Nordisk Museologi*. Vol 2/2018. Oslo: University of Oslo. pp. 96–103.
- Vuoristo, O** 1984 Museologia – turhaa vai tarpeen. *Museopolitiikka*. Vol 2/1984. Helsinki: Museopoliittinen yhdistys/Museipolitiska föreningen ry. pp. 36–38.
- Whitehead, G & Hafsteinsson, S B** 2018 Museology and the Icelandic museum field. *Nordisk Museologi*. Vol 1/2018. Oslo: University of Oslo. pp. 104–110.
- Ågren, P-U** 1992 Museology – A New Branch of Humanities in Sweden? *Papers in Museology*. Vol 1. Umeå: University of Umeå. pp. 104–113.
- Ågren, P-U** 1993 Museologi och kulturarv. *Nordisk Museologi*. Vol 1/1993. Oslo: University of Oslo. pp. 61–66.

Liderazgo en los museos - nuevas competencias y el ciclo del cambio

Susanna Pettersson

Resumen

En la actualidad, los museos son más proactivos, dinámicos y audaces que nunca. Han cambiado de ser instituciones monolíticas, a dominar diferentes roles, y de ser guardianes, a convertirse en ejecutores. También enfrentan diversos y complicados desafíos económicos, políticos, sociales, tecnológicos y legales. Por lo tanto, requieren de un nuevo liderazgo y nuevas competencias. ¿Qué se encuentra detrás del cambio? ¿Cómo puede ser analizado y cómo podemos responder a las necesidades futuras de los museos? Desde una perspectiva histórica, ¿cómo pueden los museos responder a los requisitos de cambio en el liderazgo? ¿Cómo se puede dirigir las organizaciones desde el punto de vista actual y cómo deberían estas desarrollarse?

Palabras clave: historia, futuro, colecciones, competencias, sociedad, un camino a seguir

Introducción

Este capítulo se adentra en el desarrollo de la profesión museológica desde la perspectiva del liderazgo y demuestra cómo los profesionales de los museos se han adaptado al cambiante entorno del siglo XIX al siglo XXI. También da una luz sobre los cambios clave y las críticas que han preocupado a los museos, en especial los de arte. Aunque en su mayoría, los ejemplos surgen desde el contexto del museo de arte, los temas de liderazgo pueden implementarse en una gama más amplia de instituciones culturales.

Mis preguntas incluyen, ¿cómo los museos responden a los requisitos de cambio en el liderazgo desde una perspectiva histórica?, ¿cómo se lideran las organizaciones desde el punto de vista actual? y, en consecuencia, ¿cómo deben desarrollarse?

Uno de mis argumentos es que, para tener éxito, un museo necesita un líder con un alto entendimiento y experiencia con respecto al contexto y la ambición para desarrollar planes de negocios competitivos para las industrias de la cultura. A la hora de utilizar la voz del museo, el director debe tener credibilidad en cuanto al contenido y una comprensión clara de los modelos de financiación y su potencial. Esto desafía la visión alternativa del liderazgo, según la cual un líder profesional, un generalista, puede hacerse cargo de casi cualquier institución y hacerla prosperar. Para desarrollar más la organización y sus prácticas, el director debe estar abierto a nuevas competencias y cambios.

Para escribir sobre el liderazgo en los museos podemos utilizar varios métodos diferentes. Puede ser un ejercicio teórico con ejemplos de diversas organizaciones o un análisis relacionado con las fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas [FODA]. También puede ser una mirada profunda a los campos que más influyen en las acciones de un museo en cuanto a lo bueno y lo malo, lo alto y lo bajo (utilizando, por ejemplo, el método PESTLE, que examina los cambios políticos, económicos, sociales, tecnológicos, legales y medioambientales). Las exploraciones de las tendencias futuras, los sucesos del Cisne Negro y los escenarios de riesgo pertenecen al mismo conjunto de herramientas. Escribir sobre liderazgo en los museos también puede marcar un recorrido de autocrítica de la propia carrera con ejemplos de la vida real, tanto de fracasos a éxitos y viceversa. Decidí utilizar una combinación de ambos.

He crecido como profesional de los museos a lo largo de tres décadas, de vigilante a director. También he tenido el privilegio de trabajar en tres diferentes países, Finlandia, Reino Unido y Suecia. En estas décadas se ha producido una enorme transformación, pasando de un entorno dominado por el teléfono fijo y la máquina de escribir a una sociedad que reacciona con rapidez y navega en un flujo constante de información. El panorama profesional de los museos ha pasado de ser una comunidad de historiadores del arte a una combinación de diversas profesiones.

La formación de la profesión

En la actualidad, los profesionales de los museos tienen, de forma simultánea, una amplia y profunda educación y experiencia. Un curador puede ser un especialista en mobiliario europeo del siglo XVIII y al mismo tiempo un genio de la informática. Puede ser un comunicador social que conoce el público objetivo y domina los textos históricos relacionados con el entorno de los medios sociales. El jefe de un departamento es experto en su campo, pero se espera que también muestre competencias en asuntos presupuestarios, recursos humanos, habilidades para negociar y muchas más. Especialmente en los museos pequeños, se debe cubrir diferentes áreas. Es bueno conocer un poco de historia para entender en dónde nos encontramos hoy y cómo hemos llegado hasta aquí.

En Europa, la mayoría de los museos se fundaron en el siglo XIX. Los primeros museos (como se conciben aún en la actualidad), estuvieron abiertos al público durante el siglo XVIII, siendo el ejemplo más famoso la inauguración del Louvre en 1793. Las colecciones se catalogaron, expusieron, investigaron y conservaron, y así se fue desarrollando la profesión museística. Los primeros profesionales de los museos procedían normalmente de la clase alta; tenían una orientación erudita y una visión clara de lo que los museos podían hacer en la sociedad, sobre todo gracias a las ideas de la Ilustración. Ellos fueron pioneros que formaron las bases para los requisitos profesionales que ahora conocemos.

Los primeros hombres de los museos eran académicos que desempeñaban muchas funciones: enseñaban en las universidades, escribían libros y dirigían los primeros museos con la expectativa de poder hacer frente a todo, ya que el tamaño del personal solía ser muy limitado. Nombres como Gustav V. Friedrich Waagen en el Museo

Altes en Berlín o Sir Henry Cole en el Museo de South Kensington en Londres fueron conocidos en toda Europa. Organizaron la historia del arte clásico en un formato tridimensional para exhibir colecciones y narraciones. El arte se presentaba de acuerdo con las áreas geográficas (escuelas) como el arte italiano, holandés y flamenco. Los manuales que se publicaron sobre arte reforzaron la idea de leer la historia del arte por medio de un sistema escolar geográfico. Eso no podía cuestionarse, sino se daba por sentado. Este fue el sostén para muchas instalaciones y exhibiciones de colecciones durante décadas, incluso en los países nórdicos, creando así un marco para la historia del arte (Karlholm 1996; Pettersson 2013; Giebelhausen 2020).

En los países nórdicos, la comunidad académica tuvo un fuerte impacto en el desarrollo del campo museístico. El nacionalismo, la Ilustración, la educación del pueblo, la creación de la historia del arte y la participación de los artistas desempeñaron un papel importante. El arte estaba destinado a ser mostrado al mayor número posible de personas, preferiblemente como una historia completa. Se necesitaban herramientas para la difusión de la información: exposiciones de colecciones, catálogos y manuales de historia del arte, así como grabados que mostraban las obras de arte más importantes de las colecciones. Varios métodos son aún válidos en la actualidad, a pesar de que los conceptos de compartir información han cambiado radicalmente. Las ideas de apertura, intercambio y creación conjunta han sustituido a la antigua cultura basada en la selección cuidadosa y las restricciones.

A finales del siglo XIX, el mundo del arte había cambiado; los artistas ya no esculpían y pintaban según reglas académicas idénticas, sino que experimentaban con nuevos estilos y técnicas, lo que resultaba algo chocante para los organismos conservadores. Esto supuso una presión creciente sobre los museos y sus guardianes. Los artistas comprendieron que los profesionales de los museos no podían seguir el ritmo de los cambios en las artes contemporáneas.

La brecha entre las capitales europeas del arte y las opiniones de los directivos de los museos crecía rápidamente y se alzaron las voces críticas. Artistas como Wassily Kandisky y Alexander Rodchenko sostenían que solo los artistas podían tomar decisiones adecuadas sobre las obras de arte. Se consideraba que los historiadores del arte académicos no eran lo suficientemente competentes para evaluar lo que era actual y contemporáneo (McShine 1999). En lugar de reaccionar a la crítica, los museos cerraron los ojos y las prácticas museísticas no progresaron. Esto creó una necesidad concreta de lugares alternativos como galerías para exponer arte contemporáneo. Para la profesión museística, esta fue la primera crisis: la autoridad en materia de bellas artes ya no era incuestionable. Se necesitaron nuevas competencias.

Las críticas se referían no solo a la comprensión de las artes, sino también a la forma en que los museos se comunicaban con su público. Esto se reflejó en la forma en que los museos se acercaron al organizar visitas guiadas, imprimir libros y catálogos y crear nuevas formas de hablar del arte de forma comprensible. El director de la Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, que ha sido descrito como uno de los creadores de la educación en los museos, publicó el libro *Ejercicios en la contemplación de obras de arte. Después de los experimentos con una clase escolar (Übungen in der*

Betrachtung von Kunstwerken. Nach Versuchen mit einer Schulklasse) en 1900, que demostró cómo los escolares podían estudiar las obras de arte. Esta publicación fue excepcionalmente popular y se tradujo a varios idiomas, incluyendo el finlandés (Lichtwark 1926). Sus seguidores fueron los primeros educadores sobre museos de la nueva era. Aproximadamente al mismo tiempo, la economía mundial colapsó y los museos enfrentaron desafíos económicos que afectaron su capacidad de adquirir arte, entre otras cosas. Los museos se vieron obligados a aprender a pensar en alternativas de financiamiento.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el arte continuó creciendo en diferentes direcciones, tanto que los museos ya no podían seguirlo de cerca. Mientras que en el siglo XIX existía la ilusión de poder presentar una historia completa del arte, ahora captarla toda era una misión imposible. Esto dio lugar a una avalancha de críticas relacionadas con dichas elecciones. En su mayoría, los museos presentaban a hombres blancos y las mujeres artistas eran marginadas. En términos de género y raza, se requirieron políticas más incluyentes (Pettersson 2009b, pp. 23–28). Esto era una señal de que los museos debían volverse mucho más analíticos y observadores. Las decisiones que tomaron fueron importantes, pero también fueron fuertemente cuestionadas. Muchos grupos de artistas, como *Las Chicas de la Guerrilla* (*Guerrilla Girls*), fundado en 1985, se han enfrentado a los museos en público, y siguen haciéndolo.

Casi todas las generaciones de mentes críticas han producido su propia alternativa para presentar el arte: colectivos de artistas, espacios nuevos y experimentales y enfoques transfronterizos. Los museos establecidos han sido considerados como la antítesis de la renovación y la toma de riesgos. Aunque estos estereotipos en blanco y negro no reflejan necesariamente la realidad con tanta exactitud, este tipo de debate siempre ha sido un motor de cambio y desarrollo. Como dice Marja-Liisa Rönkkö, cada época crea sus propios museos (Rönkkö 2009). En consecuencia, cada época tiene una nueva serie de exigencias para los profesionales que los dirigen (Palviainen 2010).

La razón de ser de los museos es el público, por lo que siempre han sido cambiantes y siempre han sido criticados. Al mismo tiempo, los museos han contribuido a la construcción de una nación y han respondido a las necesidades de las comunidades y los individuos. Los museos son -relativamente- plataformas ágiles que reaccionan al cambio y pueden ser utilizados de una manera innovadora. Los museos que antes se consideraban objetivos son, desde la perspectiva actual, escenarios que expresan, y pueden expresar, diferentes puntos de vista. En la sociedad actual, tienen un gran potencial para marcar la diferencia a nivel social. Los museos son poderosos instrumentos que necesitan utilizarse sabiamente.

Todo esto significa que se espera que un director de museos domine diferentes campos, desde el económico hasta el político, sin dejar de mencionar los campos de competencias centrales que un museo representa. El director debe interesarse en todo, en lo grande y en lo pequeño, en lo alto y en lo bajo. Si se traduce al lenguaje de la arquitectura, el director del museo debe tener pasión por el urbanismo y el diseño de picaportes, exactamente como lo hizo el mundialmente famoso arquitecto y diseñador finlandés Alvar Aalto.

El potencial del futuro

Tras el cambio al siglo XXI, los museos y su futuro se debatieron en varios foros. Los museos reconsideraron sus prioridades y políticas, así como sus responsabilidades (Berger 2004). Se publicaron libros que exploraron los museos y sus posibles papeles e identidades para una nueva era (Hein 2000; Schubert 2000; Witcomb 2003; Cuno 2004; Genoways 2006). En la víspera del cambio de milenio, se organizaron conferencias y charlas. Los museos fueron analizados desde una perspectiva global y no solo la occidental (Knell, et al. 2007). Incluso las funciones de los museos nacionales se debatieron en el marco de un amplio proyecto de investigación *Creando Museos Nacionales (Making National Museums)*, organizado por las universidades de Leicester, Linköping y Oslo, que dio lugar a una publicación en la que se presentaban las narrativas de los museos nacionales de todo el mundo, y en la que se discutían los mitos de la nacionalidad (Knell et al. 2011). El Covid-19 ha impulsado a los académicos a trazar el futuro de los museos después de la pandemia. Una de las cuestiones se refiere a los posibles cambios en las expectativas de los clientes.

Al igual que muchas partes interesadas trabajaban con cuestiones relacionadas con el futuro, también lo hacía la Galería Nacional de Finlandia. En ese momento estaba trabajando con las iniciativas de desarrollo de los museos de arte nacionales y tenía la posibilidad de iniciar un proyecto experimental relacionado con el futuro. *El Futuro de los Museos de Arte (Future Art Museums)* (2009) se llevó a cabo con la colaboración de estudiantes de museología de la Universidad de Helsinki, así como de estudiantes de arte de la Academia de Bellas Artes/Universidad de las Artes (*Fine Arts Academy/University of Arts*). Los estudiantes trabajaron en grupos. La extracción experimental de información, las obras de arte que amplían los límites en los espacios públicos y los audaces cuestionamientos aportaron valiosas ideas sobre el potencial del campo. Las preguntas estaban relacionadas con las diferentes e incluso contradictorias expectativas a las que se enfrentan los museos, por un lado, y el potencial social que tienen, por otro. Todo esto se plasmó en una publicación (Pettersson 2009a).

Como una de las partes del proyecto, se condujo una discusión virtual con expertos que representaron diferentes campos: política, sociología, economía, investigación del futuro y museos. El reconocido político Sirpa Pietikäine, el sociólogo Pasi Saukkonen, la profesora de economía Saara Taalas y la investigadora del futuro Anita Rubin, compartieron sus ideas sobre cuatro temas: museos y artistas, museos y el público, museos y el debate público, y museos y la economía, junto con mi persona y Kaija Kaitavuori, quien era en ese momento jefe del Departamento de Desarrollo (Pattersson 2009a, pp. 80–115). Diez años después de este debate virtual, las conclusiones siguen siendo dignas de revisitarse. Ellas muestran cómo algunas cuestiones siguen siendo válidas y algunas ya se volvieron obsoletas. Curiosamente, el conjunto también revela lo que no vimos venir.

Los museos y los artistas

- Arte/artistas/museos son conductores del cambio sociocultural
- Artistas/arte son vitales para nuestra identidad

- La relación entre artistas y museos debería ser negociable
- Los artistas ya no dependen de espacios en los museos
- Las competencias de los artistas podrían usarse en la gestión de los museos
- Los museos deberían encaminarse hacia una comunicación más transparente con relación al campo del arte

Los museos y el público

- Un museo que trate de cubrirlo todo, seguramente fallará
- Un museo puede ser un generalista con el público experto en el arte
- El mismo visitante puede tener diferentes papeles y necesidades, dependiendo del tiempo y del lugar
- Un museo puede tener fanáticos
- Un museo debe prestar atención al lenguaje que usa y a quién se dirige (diversidad, cambios demográficos)
- El arte es una experiencia personal: el derecho a participar e incluso a tocar es importante

Los museos y el debate público

- Grupos de acción civil como redes potenciales
- Las posibilidades del interculturalismo
- El papel de los críticos de arte como intérpretes y filtros
- Los museos tienen diferentes necesidades para el debate público.

Los museos y la economía

- ¿Cuál es la relación del fundador/propietario del museo?
- Un mayor énfasis en la transparencia de los servicios financiados con fondos públicos: ¿Qué y por qué un museo que cobra el ingreso puede servir como un socio proactivo en un debate público?
- Indicadores claves del desempeño: ¿Qué se está midiendo? ¿En los términos de quién? En primer lugar, ¿se pueden medir las actividades?
- Las empresas deben ser educadas por los museos

Los participantes de la discusión enfatizaron que los museos representan al mismo tiempo la continuidad y las posibilidades de cambio. Los museos eran vistos como enormes motores para el arte y la cultura. El arte se consideraba un canal de expresión para las esperanzas y los temores, e incluso para los temas más difíciles (Pettersson 2009a, pp. 112-113). Esto se pone de manifiesto cuando la sociedad está en crisis. Las instituciones culturales tienen un fuerte valor simbólico y los espacios públicos son necesarios como lugares seguros y democráticos de contemplación.

Diez años después del proyecto, el mundo ha cambiado mucho. Es de especial interés analizar lo que nosotros, los participantes de la discusión, no captamos anteriormente. La polarización de los valores, la inestabilidad política, el neoconservadurismo, las crisis humanitarias, el desarrollo de la tecnología, la crisis ambiental y los problemas ecológicos no fueron examinados en esa ocasión. Además, los mecanismos de

financiación de las artes y la cultura estaban en un terreno relativamente seguro, siendo la principal fuente el financiamiento público. Por lo tanto, los modelos alternativos de financiamiento, desde el *crowdsourcing* [colaboración abierta distribuida] hasta las grandes donaciones de empresas o particulares que desean retribuir al sistema, tampoco eran una opción.

Por otro lado, algunos temas han permanecido exactamente igual. Tomemos como ejemplo los museos y el público: todos los puntos que se mencionaron son altamente relevantes aún en la perspectiva actual. Los museos necesitan enfocarse en los visitantes, articular sus experiencias y entender sus necesidades. Como han demostrado John Falk y Lynn Dierking, los visitantes de los museos tienen diferentes necesidades e identidades (exploradores, facilitadores, profesionales, buscadores de experiencias, visitantes que buscan encuentros espirituales y de reflexión) según la situación (Falk & Dierking 2018). Los museos trabajan mucho con sus visitantes que regresan y se encuentran desarrollando productos para apoyar este comportamiento. *La Tarjeta Nacional de Museos*, lanzada en 2015 en Finlandia, es un buen ejemplo de ello. Los museos también son cada vez más conscientes de su responsabilidad social y de la diversidad de su público.

Proyectos como el de *Los Museos de Arte del Futuro* son un excelente recordatorio de lo importante que es para cualquier museo elaborar escenarios relacionados con el futuro, incluso los más inusuales, con el fin de desarrollar prácticas acordes como parte de un proceso estratégico. Los grupos de reflexión que se centran en las tendencias y los investigadores del futuro son excelentes colaboradores, así como el Centro para el Futuro de los Museos de la Alianza Americana de Museos (fundado en 2008), que está trazando el panorama cultural, político y económico, además de publicar los informes anuales *Observando Tendencias* (*TrendWatch*).

Las colecciones como el eje central

Todos los museos, no importa el tamaño, perfil o ubicación, trabajan con sus colecciones. Estas deben ser el motor más fuerte y relevante del museo. Las colecciones tienen una vasta historia que debe utilizarse sabiamente para el beneficio del público. Este tema ha ocupado un lugar destacado en la discusión durante las dos primeras décadas del siglo XXI. Las colecciones se han digitalizado y lanzado en numerosos portales útiles, como *Europeana*, a fin de fomentar su mejor uso. Al mismo tiempo, los museos han fomentado la colaboración de forma más eficiente en términos de la movilidad física de las colecciones.

Un ejemplo primario, con el que tuve el privilegio de trabajar, fue el proyecto del grupo de trabajo del *Método Abierto de Coordinación (MAC)* de la *Unión Europea* sobre la movilidad de las colecciones, que se centró en cómo desarrollar prácticas de forma conjunta, traspasando las fronteras geográficas y superando los obstáculos legales dentro de los estados miembro. El proyecto identificó los ámbitos que debían armonizarse: administración y normas de préstamo, sistemas estatales de indemnización, valoración, autoseguro y no-seguro de objetos culturales, inmunidad frente a embargos, tasas de préstamo y préstamos a largo plazo, creación de

confianza/redes y digitalización. Se enviaron consultas a los estados miembros y se analizaron los datos. Con esta coyuntura, se ofreció a los profesionales de los museos una posibilidad de participar en talleres de desplazamiento de las colecciones en toda Europa y se creó el manual *El fomento del desplazamiento de las colecciones* (*Encouraging Collections Mobility*). *El futuro de los museos en Europa* (*A Way Forward for Museums in Europe*) fue publicado tanto en línea como impreso en papel, logrando que los materiales fueran más accesibles a una amplia comunidad profesional (Pettersson et al. 2010).

Este proyecto de ámbito europeo colocó a las colecciones en el punto de mira. Se escribieron historias sobre las colecciones y se redefinieron sus políticas, se volvió a prestar atención a las exhibiciones de las colecciones y muchos museos nacionales y asociaciones museísticas trabajaban en toda la nación para apoyar a los museos en su trabajo con estas. Las colecciones fueron vistas como un activo importante que tenía un valor mucho más grande que el de solo una simple colección. Su uso sostenible y orientado al futuro se volvió un tema de liderazgo y el impacto de las colecciones se tornó en un tema para ser evaluado (Rajakari 2008; Jyrkkiö & Liukkonen 2010; Niemelä & Jyrkkiö 2012).

Y, ¿por qué sucedió eso? La respuesta es bastante simple. Desde la perspectiva de liderazgo, las colecciones ayudan a formular el propósito de un museo. ¿Quién es el líder? ¿Por qué y para quién trabaja? ¿Con qué está trabajando y por qué? Digamos que se trata de un museo local de autos antiguos, entonces no tendría que organizar exposiciones internacionales de historia medieval. Habiendo dicho eso, un museo con un enfoque en una colección de autos puede trabajar fácilmente en varios temas, desde el desarrollo de los vehículos y el transporte, la historia del diseño, su influencia en la cultura popular y mucho más. Las colecciones son una fuente de inspiración y de dirección.

Es justo decir que, durante el Siglo XXI, la investigación de las colecciones ha crecido en importancia, por lo tanto, proveen una base sólida para la correcta argumentación de por qué las colecciones son importantes, por qué necesitan recursos y por qué las personas interesadas a nivel local, regional y nacional necesitan invertir en ellas. Literatura y publicaciones de investigación tales como *Entendiendo el mundo, la idea del museo* (*Grasping the World, the Idea of the Museum*) de Donald Preziosi y Claire Fargo (2004) deberían formar parte de la estantería de cualquier director y responsable de la toma de decisiones de un museo. Las colecciones también han recibido atención nacional (e incluso más amplia), como en el caso de la colaboración de Neil MacGregor con BBC Radio 4 y su popular libro *La historia del mundo en 100 objetos* (*A History of the World in 100 Objects*) (2010) que se publicó cuando era director del Museo Británico. Incluso se han cuestionado las prácticas de coleccionismo, como en el proyecto de coleccionismo de respuesta rápida del Museo de Victoria y Alberto, que se introdujo en 2014 y nos ha recordado la necesidad de reflejar el mundo cuando las cosas suceden, no después. El coleccionismo y las colecciones se han hecho populares incluso entre los autores de ficción, siendo la novela de Orhan Pamuk *El Museo de la Inocencia* (*The Museum of Innocence*) (2008) y un museo con el mismo nombre, situado en Estambul, el ejemplo más conocido al

respecto. Estos ejemplos nos recuerdan cómo la apreciación de las colecciones va de la mano con las decisiones estratégicas y la capacidad de establecer prioridades que benefician, al fin y al cabo, al público.

Competencias museísticas

Liderar un museo requiere de conocimiento sobre los cambios clave en el campo y una idea sobre el futuro. Los museos han sido descritos como mausoleos, cementerios, templos, laboratorios, lugares de reflexión, plataformas, cámaras de meditación y mucho más (Noever, 2001). Ellos forman la memoria colectiva de la sociedad (Urry, 1996). Desde inicios del siglo XXI, las estrategias para las exhibiciones, colecciones, educación, desarrollo de la audiencia, marca y financiación han transformado la gestión museística. Las palabras de moda han cambiado el museo de discursivo a inclusivo, participativo y más allá; también lo han hecho con las expectativas del público. El grupo objetivo del museo consiste en visitantes presenciales y en línea, patrocinadores, donadores, los medios y el mundo académico, así como los políticos y encargados de las tomas de decisiones.

Los profesionales necesitan entender la complejidad de las industrias de la cultura y los vínculos de las propias actividades de los museos hacia un todo más amplio, es decir, para la sociedad en general. Muchos de los principales museos del mundo atraen un número récord de visitantes, es decir, millones de personas, contribuyendo así a la economía de una ciudad, una región e incluso un país. La cultura se ve incluso como una forma de crear la marca de una región, los países nórdicos, por ejemplo (Asplund & Fransson 2018, pp. 199-202). La cultura tiene tanto un impacto de valor directo como indirecto.

Uno podría preguntar: ¿Cuál sería entonces la combinación ideal de competencias para dirigir un museo? Esa pregunta no es nada nueva, al contrario. Ya, alrededor de 1978, los directores de la Asociación de Museos de Arte (en los Estados Unidos) indicaron que tenía más sentido capacitar a historiadores de arte para ser gerentes, que capacitar a administradores para que entendieran el papel de los museos. Stephen E. Weil, subdirector del Museo Hirshhorn del Smithsonian y posteriormente académico emérito del Centro Smithsonian para la Educación y Estudios Museísticos, siguió analizando la pregunta comparando los pros y los contras del especialista en una disciplina versus al generalista de la gestión. Sostuvo que no se puede esperar que el gerente general tenga “la educación o la experiencia que le permita formular con éxito un punto de vista consistente, persuasivo, informado y autorizado con respecto al tema del museo” (Weil 1990, p. 103).

No podía estar más de acuerdo con Weil. La razón es muy simple: el director utiliza la voz del museo y hay que confiar en esa voz. La competencia que se requiere de un director es mucho más profunda que la capacidad de dominar hojas de Excel, presupuestos, planes de recaudación de fondos o de inversión. Debe tener un perfil académico, un campo de especialización en el que una organización formada por especialistas expertos pueda confiar. Se espera que el director sobrelleve incluso los momentos más difíciles y tenga el coraje para luchar por la institución en las buenas

y en las malas. Lo más importante es que el director entienda qué es el museo y a quién va dirigido, y que se asegure de que el personal también lo entienda.

Ciertas competencias básicas, requeridas de los directores de los museos, pueden ser identificadas independientemente de la década o el siglo en que nos encontremos. En pocas palabras, hablamos de conocimiento, de entender los números y de llevarse bien con la gente. Aparte de eso, el director tiene que entender cómo se relaciona el museo con la sociedad y viceversa. Debe tener los ojos bien abiertos para las nuevas competencias que la institución necesita a fin de tener éxito en un mundo complejo. Esto puede traducirse en una receta para el éxito de los museos, que se ha ilustrado en la figura 1.



Figura 1.

El personal del museo debe tener las competencias adecuadas y comprender que las necesidades cambian cuando el entorno cambia. Cuando inicié mi carrera, a finales de la década de los 80, casi nadie trabajaba con temas relacionados con la información y el mercadeo, por no hablar de la recaudación de fondos, la tecnología de la información o los temas ambientales. Esas fueron habilidades que se volvieron importantes únicamente cuando las nuevas necesidades crearon nuevos requisitos: los museos necesitaban más visitantes (más ingresos por entradas) y un mayor financiamiento externo. La tecnología, a su vez, abrió nuevas posibilidades que cambiaron las formas de comunicación. Hoy en día, habilidades como la alfabetización cultural y la conciencia de la diversidad, el desarrollo de la audiencia, las ventas, la planificación ecológica, el análisis de las tendencias y la investigación del futuro forman parte de la lista. Una vez establecidas las competencias, los museos deben invertir en sus empleados, su bienestar y su desarrollo profesional. La diversidad en la mano de obra crea una espiral positiva.

Desde la perspectiva del liderazgo, invertir en las personas, el conocimiento y las nuevas competencias tienen una importancia crucial. Contratar a las personas adecuadas para los puestos correctos crea posibilidades, mientras que las decisiones equivocadas golpean con fuerza como las malas inversiones –entre otras cosas porque los profesionales de los museos tienden a trabajar mucho tiempo en el mismo lugar.

La *Revista Forbes* hizo una lista de las habilidades laborales más importantes que todas las empresas buscarán en 2020, con una nota al pie de página en la que se

indica que, según el Foro Económico Mundial, el 35 % de las habilidades que hoy consideramos esenciales cambiarán en solo cinco años. La lista incluyó habilidades como conocimiento informático, pensamiento crítico, creatividad e inteligencia emocional, así como la inteligencia cultural y la diversidad. Se consideró que una fuerte inteligencia cultural era un activo necesario para desarrollar productos y servicios más inclusivos. La creatividad, a su vez, fue descrita como crítica para el avance de cualquier lugar de trabajo (Marr 2019). También podríamos agregar a la lista agilidad y tolerancia.

Otro elemento en la figura 1 se refiere a equilibrar y asegurar los recursos del museo. La estrategia destaca las prioridades y nos dice qué hacer – pero también nos dice qué no hacer. Eso también es necesario porque el mundo está lleno de proyectos interesantes. Frecuentemente, los recursos se entienden únicamente como financiamiento, pero eso es solo un tercio del pastel. Los otros dos tercios son las habilidades y el tiempo. El museo podría tener un enorme potencial de desarrollo, pero si las personas no son las correctas, sus competencias están desactualizadas o son de baja calidad, o si ellos hacen las cosas al azar en lugar de enfocarse en áreas estratégicas, toda la organización terminará enfrentando serios problemas. Por lo tanto, el plan de competencias y habilidades es tan importante como el plan financiero, y es aún más importante que los miembros del personal utilicen sus horas de trabajo de forma inteligente. Por ejemplo, si un jefe curador necesita toda una semana para preparar una conferencia estándar, sería mejor que no impartiera la conferencia. Pero si la conferencia es estratégicamente significativa y contribuye al éxito del museo, entonces es un tiempo bien aprovechado.

El refuerzo de los recursos financieros requiere nuevas formas de colaboración con las partes interesadas externas, así como una nueva forma de pensar. En las décadas de los 80 y 90, en Finlandia, el patrocinio era un fenómeno relativamente nuevo en el campo cultural y las reglas eran muy claras. El museo recibía una cantidad de dinero y publicaba el logotipo del patrocinador en la exhibición. La exhibición internacional de arte contemporáneo *ARS95* en el Museo de Arte Contemporáneo en Helsinki, alojado en el edificio del Ateneo en ese momento, cambió esa escena en Finlandia. *ARS95* fue una de las primeras exposiciones fuertemente patrocinadas que también desarrolló un nuevo lenguaje entre el museo y sus financistas. La visibilidad de los patrocinadores se definió de acuerdo con el tamaño de su contribución y las empresas también utilizaron la exhibición como sede de eventos para sus clientes. El nuevo sistema de financiamiento creó cierto debate y las opiniones se dividieron: un grupo vio oportunidades para los museos y las artes en general, pero el otro grupo despreciaba la idea de que un museo financiado con fondos públicos recibiera financiamiento externo. Las críticas estaban relacionadas con el temor a la forma comercializada y americanizada de gestionar un museo, pensando que la autonomía del museo podría verse amenazada.

Actualmente, el patrocinio es un concepto mucho más amplio que el intercambio de dinero o servicios a cambio de la visibilidad de la empresa en las plataformas presenciales y en línea del museo. En cambio, se debe poder especificar cuál es el valor añadido que la colaboración aporta al museo y, en última instancia, a los miembros del público. ¿Cuál sería el impacto social de dicha colaboración?

Por ejemplo, una empresa puede financiar una actividad que acerque el arte a personas que de otro modo no tendrían la oportunidad de ese tipo de encuentro, o asegurarse de que el museo pueda permitirse un horario de apertura más amplio, como demuestran las Noches de Viernes muy populares en varios museos, desde el Museo de Victoria y Alberto en Londres hasta el MoMa de Nueva York.

La tercera área de interés presentada en la figura 1 está relacionada con la contribución al éxito y el bienestar de la sociedad. Los museos nunca están aislados del resto de la sociedad ni de las personas que viven en ella. Algunas preguntas que podrían ayudar son: ¿Cómo expresa el museo su contribución para el beneficio de la población? ¿Cuál es el impacto de los museos? ¿Cómo puede demostrarse? Esto lo discutimos más a detalle en la siguiente sección.

Los museos y la sociedad

Los museos pueden ser marcas fuertes a nivel mundial, como son el Tate, el Metropolitan, el Hermitage, la Galería Tretjakov o el Louvre. Son instituciones que juegan papeles significativos dentro de los campos de la cultura, la economía y la marca de una nación. Sus directores pertenecen automáticamente al grupo de líderes influyentes de los que se espera que hagan uso de su voz en público. Pueden aprovechar la oportunidad de decir en voz alta cuál es el valor de la cultura y por qué es importante. La misma lógica aplica, en menor escala, a instituciones menos conocidas y a ciudades más pequeñas. Lo importante es que los directores reconozcan su potencial para hacer cambios y usar su poder sabiamente.

Las organizaciones más grandes, a menudo criticadas, son como grandes cruceros oceánicos que giran lentamente, mientras que los museos más pequeños pueden compararse con lanchas rápidas que pueden hacer giros rápidos y sorprendentes. Los problemas de las grandes organizaciones están casi siempre relacionados con su liderazgo, su cultura de trabajo, su financiamiento, sus normas y su papel público, además de que las expectativas de los ciudadanos no coinciden con la realidad. Por ejemplo, a los ojos de los jóvenes curadores recién graduados, los grandes museos pueden parecer fortalezas conservadoras que nunca se arriesgan ni experimentan.

Tengo una buena razón para decir que aun las instituciones nacionales más grandes pueden ser ágiles, rápidas y radicales cuando se necesita. Aquí me centraré en un ejemplo. En 2015, muchos países europeos, incluida Finlandia, recibieron un gran número de refugiados. Se organizó una manifestación silenciosa de refugiados, que duró varias semanas, en el centro de Helsinki. Primero fue frente al Museo de Arte Contemporáneo Kiasma y luego en una plaza más grande, entre el Museo de Arte Ateneum y el Teatro Nacional. En ese momento, yo dirigía el Ateneum.

Se nos ofreció la oportunidad de exponer una obra de arte sobre la crisis humanitaria. Con muy poco tiempo de antelación, decidimos contribuir al debate sobre los derechos humanos básicos y exponer la obra del grafitero EGS *La Gran Vergüenza de Europa # 11* (*Europe's Greatest Shame # 11*) (2015) en la fachada del edificio. La obra representaba el mapa del mundo en negro sobre un fondo blanco, dividido por una línea roja (figura 2).



Figura 2: La Gran Vergüenza de Europa #11 (Europe's Greatest Shame #11) (2015) de EGS en la fachada del Ateneum, Helsinki. Fotografía: Susanna Pettersson

En el museo sabíamos que la presentación de la obra afuera del edificio del Ateneo provocaría mucho debate e incluso desencadenaría campañas de desprestigio y amenazas de muerte, lo que ocurrió. También sabíamos que definitivamente queríamos dar espacio a una obra que provocara que las personas pensaran y reaccionaran. Queríamos que el museo sirviera de escenario visible para una obra que desafía y plantea preguntas. Excluyendo la campaña de odio de la extrema derecha, el apoyo público fue muy fuerte y alentador. Se demostró que las organizaciones de la memoria, tales como los museos, son escuchadas cuando hacen uso de su voz. La retroalimentación también demostró cómo la audiencia apreció la obra y su fuerte mensaje.

Decisiones como esas pueden ser relativamente fáciles de tomar si la organización posee sólidos valores. Crean una base firme para todo, desde las situaciones cotidianas que surgen rápidamente, hasta los problemas más complejos que necesitan resolverse. Los valores corresponden con la sociedad y el diálogo entre el museo y las diversas personas y grupos de interés, por ejemplo, desde los políticos hasta funcionarios de la educación y el cuidado de la salud.

Normalmente, los museos saben bien lo importantes que son para la sociedad y cuál es su función. Se podría plantear la siguiente pregunta: ¿En qué medida las sociedades articulan el papel de los museos? ¿Cómo se mencionan en los documentos oficiales, por nombrar algunos, las estrategias gubernamentales, los documentos políticos de las regiones y ciudades, o la Agenda 2030? ¿Como plataformas educativas? ¿Como contribuyentes al bienestar de las personas? ¿Constructores de ciudades atractivas donde la gente quiera vivir y trabajar? Yo afirmarí que los museos tienen mucho potencial para ser más expresivos y visibles como guardianes del patrimonio cultural y natural del mundo.

Desde el punto de vista del liderazgo, los museos deberían articular con mayor precisión la forma en que hacen su parte para lograr objetivos importantes a nivel local, regional, nacional y mundial. En este sentido, los museos necesitan estar listos para cambiar sus prácticas y maneras de comunicarse y mostrar conciencia económica, social, cultural y política. En última instancia, se trata del innegable valor del arte y la cultura.

Un camino por seguir

Las industrias de la cultura crecieron rápidamente y brindaron una buena cantidad de nuevos trabajos antes y a partir de la pandemia del Covid-19 en 2020. La pandemia golpeó con fuerza a estas industrias, pero mostró, al mismo tiempo, la gran importancia de la cultura como uno de los pilares de una sociedad civilizada. La necesidad por el consumo de cultura no desapareció durante los encierros, sino al contrario.

El sector necesita, ahora y en el futuro, profesionales que trabajen con experiencia y pasión. Necesitan un liderazgo que haga frente tanto a la generación de profesionales próximos a retirarse, así como a la generación del milenio. Y lo que es más importante, necesitan líderes que conozcan la cultura de las instituciones para las que trabajan y puedan asumir la propiedad intelectual de la organización.

Usualmente describo las actividades de los museos comenzando con el público. Sin el público, la institución sería únicamente una bodega que almacena objetos, solo por el gusto de hacerlo. Los museos coleccionan, investigan, comunican y organizan exhibiciones y eventos para el público. Interpretan los contenidos y fomentan los debates que invitan a adoptar diferentes perspectivas. Pero son las personas las que hacen los museos. Se debe respetar a cada visitante en su necesidad individual, como lo demostraron John Falk y Lynn Dierking (Falk & Dierking 2018).

La gestión de los museos, el desarrollo de las colecciones, la producción de exposiciones y eventos, el financiamiento del trabajo y la respuesta a las necesidades del público crean una necesidad continua de análisis. Las preguntas que ayudan a los museos a identificar las áreas de desarrollo son muchas, pero hay que invertir tiempo en reflexionar sobre ellas.

A continuación, presento una breve (y no exhaustiva) lista que puede servir de inicio para el desarrollo interno. Las preguntas podrían formar parte del inicio de un trabajo estratégico que, al final, apoyarán los planes operativos anuales y la delegación de las diferentes tareas tanto a nivel de equipo como a nivel individual.

Colecciones

- Perfil de las colecciones: ¿Cuáles son las fortalezas? ¿Cuáles son las debilidades?
- Potencial de desarrollo: ¿Qué adquirir y por qué?
- Uso de las colecciones: ¿Cómo se utilizan las colecciones y cómo deben desarrollarse en las instalaciones y en línea?

Exhibiciones y eventos

- Perfil y calidad de las exhibiciones y eventos: ¿Cuáles son los criterios detrás de las decisiones?
- Modelos de colaboración y producción: ¿Son eficientes las formas de trabajo? ¿Podría hacerse algo de una mejor o diferente manera?
- Socios: ¿Cuáles son los socios estratégicos más importantes y por qué?

Investigación

- Política de investigación: ¿Qué es lo que su museo investiga y por qué? ¿Qué se debe lograr? Ejemplos: investigación sobre procedencia y restitución, historias coloniales, estudios de género, etc.
- Socios: ¿Quiénes son los socios estratégicos más importantes y por qué?
- Nuevas competencias: ¿Se han establecido prácticas que garanticen que los becarios puedan empezar a trabajar?

Educación y comunicación

- Grupos y segmentos objetivo: ¿En quién invierte su museo?
- Experiencias del visitante: ¿Qué nivel de ambición representa su museo? ¿Cuál es la promesa al cliente en las instalaciones y en línea?
- Nuevos métodos: ¿Cómo trabaja con su audiencia?
- Estrategias híbridas: ¿Cómo divulga la información y crea experiencias en las diferentes plataformas?

El debate público y la sociedad

- La voz del museo: ¿Cómo la usa su museo? ¿Cuáles son los escenarios más importantes?
- Estrategia clara y mensajes clave: ¿Cuáles son los mensajes más importantes que quiere transmitir en todas las circunstancias?
- Los museos como un medio: ¿Qué tipo de canales utiliza su museo para comunicar los temas más importantes? ¿Pueden desarrollarse aún más?

Cuando se trabaja con el desarrollo y las estrategias internas, hay que ser consciente de la necesidad constante de análisis. Se debe estar listo para definir y redefinir el trabajo con relación a las necesidades del público y la sociedad. Algunos cambios son únicamente a corto plazo, mientras que otros podrían tener efectos a largo plazo que requieran, por ejemplo, nuevas competencias del museo como organización. Normalmente, estos cambios se relacionan con la manera de trabajar, de utilizar las nuevas tecnologías, de escribir y reescribir historias, de posicionar los museos en la sociedad y tomar responsabilidad por ello.

Probablemente una de las mayores diferencias está relacionada con el concepto de museo: de un lugar que muestra todo en un solo sitio a un concepto que combina presencia y servicios presenciales y en línea. Las primeras colecciones del siglo

XVI mostraban más o menos todo lo que estaba incluido en la colección a las pocas personas que tenían la posibilidad de tener visitas exclusivas. Cuando las colecciones crecieron, algunos objetos se almacenaron y de allí se crearon las categorías dentro de las colecciones.

En el siglo XVIII, cuando se autorizó gradualmente la visita del público a las colecciones, se hizo necesario un nuevo conjunto de normas y reglamentos – un código de comportamiento para los museos. Hemos observado excelentes ejemplos de esto a partir de la publicación de *Neikeli* en 1727, en la que orienta amablemente al visitante a comportarse bien y lo anima a profundizar en su conocimiento adquiriendo el catálogo de las colecciones para cualquier estudio posterior (Schulz 1994). Luego, como recordamos, en el siglo XIX los museos abrieron gradualmente en toda Europa. Se crearon formas de mostrar las colecciones y se establecieron representaciones canónicas (Giebelhausen 2020). Las colecciones crecieron en tamaño, así como la experiencia en su gestión. Los mayores cambios del siglo XX estuvieron relacionados con la noción de que los museos tendrían que ser capaces de utilizar las mismas herramientas que cualquier otra industria: la comunicación, el mercadeo, el desarrollo del público y la ampliación de la paleta económica de una sola fuente a una selección sostenible de varias fuentes externas de ingresos.

Convertirse en un museo con una personalidad y una presencia emocionante tanto presencial como en línea requiere políticas adecuadas para asegurar el financiamiento e invertir en personas con las competencias adecuadas. Requiere pasión por las colecciones y la investigación, ambición para explorar las necesidades del público y honestidad y transparencia en la comunicación. Los museos no deben tener miedo a tomar riesgos o cometer errores.

Trabajar en un museo requiere trabajar con personas. Los objetos no tienen sentimientos o responden, pero las personas sí. Aún no podemos decir cómo cambiarán los trabajos en un futuro. De lo que sí estamos seguros es que necesitaremos muchas habilidades y capacidades para hacer mejores museos al servicio de la sociedad. Incluso si el trabajo cambia, nuestra necesidad de encontrar objetos auténticos y originales no desaparecerá. Por lo tanto, en el futuro, también necesitaremos plataformas para este tipo de encuentros auténticos. Estas serán desafiadas una y otra vez, lo que mantendrá el ciclo de cambio activo. Desde el punto de vista del liderazgo, los requisitos pueden ser muy sencillos: es necesario saber de qué se está hablando y se debe ser realmente bueno y ambicioso en lo que se hace.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Museum Leadership – New competencies and the cycle of change*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Agenda 2030. Disponible en <https://www.un.org/sustainabledevelopment/>
[Visitado por última vez el 1 de enero de 2021]

Asplund, C & Fransson, M 2018 *Investera i Norden. Om plats, ledarskap och tillväxt*. Stockholm: Lavaförlag.

- Berger, M** (ed.) 2004 *Museums of Tomorrow. Una discusión virtual*. Santa Fe: Center for Art and Visual Culture & Georgia O’Keeffe Museum Research Center Santa Fe.
- Cuno, J** (ed.) 2004 *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*. Princeton, Oxford, Cambridge & Massachusetts: Princeton University Press & Harvard University Art Museums.
- Falk, J & Dierking, L** 2018 *Learning from Museums*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Genoways, H H** (ed.) 2006 *Museum Philosophy for the Twenty-first Century*. Lanham, New York, Toronto & Oxford: Altamira Press.
- Giebelhausen, M** 2020 Page, Canvas, Wall: Visualising the History of Art. In Pettersson, S (ed.). *Inspiration. Iconic Works*. Helsinki & Stockholm: Ateneum Art Museum/Finnish National Gallery & Nationalmuseum. pp. 31–45.
- Hein, H S** 2000 *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*. Washington & London: Smithsonian Institution Press.
- Jyrkkiö, T & Liukkonen, E** (eds.) 2010 *Kokoelmalla on tekijänsä. Ateneumin kokoelmatoiminnan vaikuttavuus. Museologia 4*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Karlholm, D** 1996 *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av “allmän konsthistoria” i Tyskland under 1800-talet*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Knell, S, MacLeod, S & Watson, S** 2007 *Museum Revolutions. How museums change and are changed*. London & New York: Routledge.
- Knell, S, Aronsson, P, Bugge Amundsen, A, Barnes, A J, Burch, S, Carter, J, Gosselin, V, Hughes, S A & Kirwan, A** (eds.) 2011 *National Museums. New Studies from Around the World*. London & New York: Routledge.
- Kuistiala, A** 2019 *Johtajanaiset*. Helsinki: Alma.
- Lichtwark, A** 1900 *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Nach Versuchen mit einer Schulklasse*. Dresden: Verlag von Gerhard Kühtmann.

Lichtwark, A 1926 *Taideteoksia oppimassa*. Porvoo: WSOY.

Lindqvist, K (ed.) 2019 *Kompetens i museisektorn. Politik, praktik och relationen till högre utbildning*. Lund: Nordic Academic Press.

Lindqvist, K 2019 Kompetens för och på museer – Nyckelteman. In Lindqvist, K (ed.). *Kompetens i museisektorn. Politik, praktik och relationen till högre utbildning*. Lund: Nordic Academic Press.

MacGregor, N 2010 *A History of the World in 100 Objects*. London: Allen Lane.

Mattila, P 2018 *Peilejä johtamiseen*. Helsinki: Alma.

Marr, B 2019 The 10+ Most Important Job Skills Every Company Will Be Looking For in 2020. *Forbes Magazine* 28.10.2019. Disponible en <https://www.forbes.com/sites/bernardmarr/2019/10/28/the-10-most-important-job-skills-every-company-will-be-looking-for-in-2020/> [Visitado por última vez el 20 de febrero de 2021]

McShine, K 1999 *Museum as Muse: Artists Reflect*. New York: The Museum of Modern Art.

Niemelä, A & Jyrkkiö, T (eds.) 2012 *Museon arvoinen kokoelma. Ateneumin kokoelmatoiminnan vaikuttavuus. Museologia 5*. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Noever, P 2001 *The Discursive Museum*. Vienna: Hatje Cantz Publishers.

Pamuk, O 2012 *The Innocence of Objects*. New York: Abrams.

Palviainen, R 2010 Museotyön ammatillistuminen. In Pettersson, S & Kinanen, P (eds.). *Suomen Museohistoria* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. pp. 315–331.

Parry, R (ed.) 2010 *Museums in a Digital Age*. London & New York: Routledge.

Pettersson, S (ed.) 2009a *Tulevaisuuden taidemuseo. Museologia 3*. Valtion taidemuseo. Helsinki: Valtion taidemuseo.

- Pettersson, S** 2009b Taidemuseoiden tulevaisuuksien historia. In Pettersson, S (ed.). *Tulevaisuuden taidemuseo. Museologia 3*. Helsinki: Valtion taidemuseo. pp. 17–44.
- Pettersson, S, Hagedorn-Saupe, M, Jyrkkiö, T & Weij, A** (eds.) 2010 *Encouraging Collections Mobility. A Way Forward for Museums in Europe*. Helsinki: Finnish National Gallery, Erfgoed Nederland & Institut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz.
- Pettersson, S & Kinanen, P** (eds.) 2010 *Suomen museohistoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pettersson, S** 2010 Kokoelmatutkimus kontekstin luojana. In Jyrkkiö, T & Liukkonen, E (eds.). *Kokoelmalla on tekijänsä. Ateneumin kokoelmatoiminnan vaikuttavuus. Museologia 4*, Helsinki: Valtion taidemuseo. pp. 174–186.
- Pettersson, S** 2012 Asiantuntemus kokoelmatyössä. Niemelä, A & Jyrkkiö, T (eds.). *Museon arvoinen kokoelma. Ateneumin kokoelmatoiminnan vaikuttavuus. Museologia 5*. Helsinki: Valtion taidemuseo. pp. 270–276.
- Pettersson, S** 2013 Nordic Art History in the Making: Carl Gustaf Estlander and *Tidskrift för Bildande Konst och Konstindustri 1875–1876*. In Suominen-Kokkonen, R (ed.). *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 46. Helsinki: Taidehistorian seura. pp. 64–73.
- Pettersson, S** (ed.) 2020 *Inspiration. Iconic Works*. Helsinki & Stockholm: Ateneum Art Museum/Finnish National Gallery & Nationalmuseum.
- Pettersson, S** 2020 Museums – Art – History: On Freedom and Responsibility. In Pettersson, S (ed.). *Inspiration. Iconic Works*. Helsinki & Stockholm: Ateneum Art Museum/Finnish National Gallery & Nationalmuseum. pp. 15–29.
- Preziosi, D & Farago, C** (eds.) 2004 *Grasping the World. The Idea of the Museum*. Hants & Burlington: Ashgate.
- Rajakari, P** (ed.) 2008 *Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Kokoelmatoiminnan vaikuttavuus. Museologia 2*. Helsinki: Valtion taidemuseo.

- Rehn, A** 2018 *Johtajuuden ristiriidat. Miksi johtaja aina epäonnistuu ja miksei se ole ongelma*. Jyväskylä: Docendo.
- Rönkkö, M-L** 2009 Jokainen aika luo oman museonsa. In Pettersson, S (ed.). *Tulevaisuuden taidemuseo. Museologia 3*. Helsinki: Valtion taidemuseo. pp. 120–150.
- Saari, O** 2015 *Aki Hintsa. Voittamisen anatomia*. Helsinki: WSOY.
- Saksi, J** 2020 *Arvovalta. Opas arvojen hyödyntämiseen 2020-luvun johtamis- ja asiantuntijatyössä*. Helsinki: Kauppakamari.
- Schubert, K** 2000 *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. London: One-Off Press.
- Schulz, E** 1994 Notes on the History of Collecting and of Museums. In Pearce, S (ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London & New York: Routledge. pp. 175–187.
- Urry J** 1996 How Societies remember the past. In Macdonald, S & Fyfe, G (eds.). *Theorizing Museums*. Oxford: Blackwell Publishers. pp. 45–65.
- Weil, S** 1990 *Rethinking the Museum and Other Meditations*. London & Washington: Smithsonian Press.
- Witcomb, A** 2003 *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. Psychology Press. Disponible en: <https://publons.com/publisher/103/psychology-press-ltd> [Visitado por última vez el 20 de febrero de 2021]

Gestión estratégica en un ambiente operativo cambiante

Kimmo Levä

Resumen

Según muchas señales débiles y algunas un poco más fuertes, los museos están experimentando cambios significativos en la actualidad. Pareciera que ya no se limitan simplemente a conservar, investigar y exponer el patrimonio cultural, sino que también tienen el deber de promover la igualdad social y la democracia, mantener la viabilidad económica de las comunidades y perseguir objetivos de política educativa. Al mismo tiempo, mientras el entorno operativo de los museos se expande, los cambios dentro del mismo se llevan a cabo más rápidamente y son más difíciles de prever.

En este capítulo se discute la gestión estratégica de los museos y los desafíos planteados por los cambiantes entornos operativos políticos, económicos, sociales, tecnológicos, ecológicos y legislativos en la década de los 2020.

Estos cambios requieren que los gerentes tengan capacitación o experiencia más específica en gestión, que una formación en historia, arte y cultura. Un entorno operativo más diverso y dinámico exige que los museos estén mejor equipados para ser tanto proactivos como reactivos y que estén preparados para realizar cambios. Todas estas habilidades se encuentran en el centro del pensamiento estratégico, liderazgo y habilidades de gestión que son cada vez más necesitadas en la industria museística.

Palabras clave: gestión estratégica, liderazgo, economía, entorno operativo, análisis estratégico

Los museos como entorno de gestión

Un tiempo de cambio

La ampliación y la creciente importancia de la dimensión social de los museos abren nuevas vías en las que los museos pueden tener impacto y éxito, pero también requieren un reposicionamiento de las actividades y una nueva forma de hacer las cosas. Además, ampliar el enfoque de las acciones significa cada vez más tomar decisiones sobre qué hacer, para quién y en qué condiciones. Hay que establecer prioridades, ya que es imposible hacer todo, al menos no con el mismo grado de esfuerzo y atención.

Un entorno operativo más diverso y dinámico exige que los museos estén mejor equipados para ser tanto proactivos como reactivos y que estén preparados para realizar cambios. Todas estas habilidades se encuentran en el centro del pensamiento estratégico, liderazgo y habilidades de gestión que son cada vez más necesitadas en la industria museística.

La gestión museística y el liderazgo

Como dijo Peter Drucker, la gestión significa hacer las cosas correctamente, mientras que el liderazgo significa hacer las cosas correctas. La gestión incluye tareas administrativas y responsabilidades, así como procesos de producción y desarrollo relacionados con el establecimiento de metas. Por otro lado, el liderazgo trata de ver que se cumplan las metas, motivar a las personas y lograr que lleven a cabo los cambios.

Una de las características especiales de la gestión museística es que los museos tienen poco margen de maniobra financiera. Esto se debe a que partes substanciales de los gastos e ingresos de los museos son fijos. El ingreso fijo no es un término económico propiamente dicho, pero las subvenciones asignadas a los museos pueden considerarse como tal. Su porcentaje en los gastos de funcionamiento de los museos se ha mantenido estable en el nivel actual de alrededor del 80 % en promedio. Por su parte, los costos fijos en los museos involucran gastos en personal y en los bienes. Su porcentaje en el gasto de los museos también se ha mantenido estable, en torno al 80 % (Museovirasto 2020).

La misión del director de museo consiste esencialmente en gestionar una organización de expertos, como si más del 80% del personal de los museos tuviera un título universitario superior o inferior (Suomen museoliitto 2018). Este alto nivel de educación permite y requiere un enfoque en liderazgo personal, en el cumplimiento de las políticas y objetivos elaborados conjuntamente y en la provisión de un margen de maniobra adecuado para la autogestión. La gestión de una organización de expertos se basa sobre todo en la asesoría y, en este sentido, los enfoques de gestión tradicionales no tienen éxito.

Según el experimentado ejecutivo empresarial Eero Kukkola, las organizaciones de expertos suelen considerarse entornos de gestión bastante engorrosos. Esto se debe al pensamiento independiente y a la toma de decisiones que es integral para los expertos, pero que también puede causar tensión en los equipos multidisciplinarios y dificultades para alcanzar las metas organizacionales (Kukkola, 2016).

En el área de los museos, este rasgo de organización de expertos se ve reforzado por el hecho de que, al evaluar las credenciales de los directores de museos, la atención se centra en las tareas de los expertos. Hasta 2020, para que un museo pudiera optar a las subvenciones estatales, su director debía tener experiencia en el ámbito museístico. En la nueva Ley de Museos, que entró en vigor en Finlandia a principios de 2020, los criterios de financiamiento estatal establecidos en ella hacen más énfasis en el liderazgo, pero se mantiene la fuerte posición de tener personal con experiencia

museística en todos los museos y es obligatoria para los directores de los museos pequeños (Museolaki 314/2019).

La nueva Ley de Museos no altera radicalmente la gestión de los museos o la cultura de gestión en la industria museística. Se sigue esperando que el director desempeñe un doble papel, como líder y como experto, característica que se ve remarcada por el tamaño reducido de las organizaciones museísticas. En el año 2019, los museos profesionales contrataron un promedio de 13 trabajadores permanentes (Museovirasto 2020).

Dejando a un lado la experiencia, la gestión de los museos se caracteriza por el trabajo por proyectos y de duración determinada y, por tanto, por unas relaciones laborales atípicas. En 2019, alrededor del 24 % del personal de los museos estaba comprometido en trabajos de naturaleza atípica (Museovirasto 2020). Esta cifra no incluye a los becarios ni a las personas cuyo trabajo se financia con diversas subvenciones, lo que es habitual en los museos. Un empleo atípico genera una considerable cantidad de trabajo adicional para la gestión y mantenimiento de la cultura organizacional cohesiva.

Además de las especificidades de los recursos financieros y humanos, los gestores de los museos deben tener en cuenta el hecho de que, como organizaciones sin ánimo de lucro, los museos son entidades de interés público. Su misión se basa en los valores y está destinada a satisfacer una necesidad social que guía las actividades de los museos de titularidad estatal y municipal particularmente, lo que representa el 59 % del total en Finlandia. La base de valores también se acentúa en los museos gestionados por fundaciones y asociaciones privadas que, a su vez, suponen cerca del 39 % del total de museos (Museovirasto 2020).

Organismos gubernamentales

El trabajo del director de un museo finlandés está guiado y apoyado por juntas directivas en los museos municipales y por consejos de administración en los museos privados. En los museos estatales, este papel se lleva a cabo por las oficinas centrales o por el Ministerio de Educación y de Cultura. En todos los casos, los miembros de los organismos gubernamentales son designados principalmente con base en su estatus. No es raro que estos miembros sean designados por comités de nombramiento o con la ayuda de expertos con el objetivo de encontrar a la persona más competente y adecuada para el puesto desde el punto de vista de la situación o estrategia actual del museo. Es habitual que el reglamento de los museos atribuya el derecho de nombramiento a varias organizaciones. En los museos municipales, tanto el derecho como la responsabilidad de los nombramientos están determinados por las relaciones de poder político.

Los miembros de la junta directiva participan en las actividades del museo de forma voluntaria o como complemento de su trabajo principal, entendiendo que no se espera que dediquen una cantidad significativa de tiempo a estas tareas. En consecuencia, la orientación y el apoyo a la labor del director del museo hacen énfasis en la fijación

de objetivos, la supervisión financiera y operativa, así como en la garantía del cumplimiento de las leyes y reglamentos. El órgano rector cumple debidamente su función de supervisión.

De acuerdo con el economista y ejecutivo de negocios J.T. Bergqvist, el trabajo de las juntas directivas y otros órganos rectores tendría que evolucionar de manera que apoyen principalmente a la dirección en términos de discusiones y de soluciones alternativas y políticas estratégicas, además de reforzar los conocimientos de la organización en cuestiones de fondo (Bergqvist 2007). Esto también es cierto en el caso de los órganos rectores de la rama museística, sobre todo porque la diversidad de las funciones sociales de los museos al margen de la labor museística tradicional es cada vez mayor. Cada vez se espera más que los museos sean proveedores de conocimientos, eficacia y resultados en los sectores empresarial y social.

El cambio dirigido a la gestión de negocios

Durante la década de 2010, la gestión de los museos y las empresas convergieron. El cambio se debió a que la parte de los ingresos obtenidos directamente del cliente en la economía de los museos aumentó significativamente. Además, el financiamiento público está condicionado al financiamiento privado en relación con la inversión o, al menos, a la perspectiva de que la inversión refuerce las oportunidades de financiamiento privado (Levä 2019).

Según el museólogo canadiense Robert R. Janes, los museos se están integrando en el marco del mundo empresarial, donde su gestión es cada vez más a corto plazo y donde se buscan acciones e inversiones por su capacidad de proporcionar un impacto rápido y medible. El dinero y sus indicadores económicos y de actividad son el sustituto de una misión social lenta y difícil de medir. Esta es una de las razones por las que cada vez se hace más énfasis en la experiencia empresarial como requisito para los directores de museos y los miembros de los órganos rectores (Janes 2012).

Otro indicio de la aparición del liderazgo corporativo en las organizaciones de expertos en la década de 2010 fue la introducción de la filosofía de *Gestión Magra* (*Lean Management*), desarrollada en la década de 1980 para satisfacer las necesidades de la empresa japonesa de fabricación de automóviles Toyota en cuanto a la racionalización del flujo de trabajo y la eliminación de residuos. La gestión magra se basa en el concepto de mejora continua, un enfoque a largo plazo que pretende introducir cambios graduales en los procesos para mejorar la eficiencia y la calidad generales de una organización (Torkkola 2015, pp. 22-27).

La máxima prioridad de la gestión museística – asegurar la sostenibilidad a largo plazo

El Código de Ética y la Ley de Museos

Aunque se espera que los museos ofrezcan resultados más tangibles y medibles a corto plazo, la sostenibilidad a largo plazo debe ser una prioridad fundamental

en la gestión de los museos. En otras palabras, el enfoque de la infraestructura económica y operacional debe asegurar la existencia de los museos a largo plazo, si no permanentemente. Esto se subraya en la definición de museo del *Código de Ética* del Consejo Internacional de Museos (ICOM), así como en la Ley de Museos finlandesa. De acuerdo con esta última, la permanencia es particularmente relevante cuando se trata de las colecciones de los museos. Una organización que mantiene un museo debe mostrar que la colección también está asegurada si se diera una situación en la que el museo debe cerrar por cualquier razón (Museolaki 214/2019).

El criterio de permanencia es una exigencia dura para la gestión de los museos, puesta de relieve por la definición de museo del ICOM y la ley finlandesa de museos, que estipulan que el objetivo de las actividades de los museos no es el lucro, lo que, de realizarse, proporcionaría en realidad un margen económico y una tolerancia al riesgo muy necesarios.

Particularmente, se necesita tener tolerancia al riesgo en situaciones de cambio que se caracterizan por una nueva dirección, por el crecimiento o la acción. En los museos, dicho cambio usualmente implica invertir en bienes raíces para las exhibiciones o colecciones locales, aunque en la década de 2010 las actividades de muchos museos también cambiaron considerablemente como resultado de las fusiones. En el caso anterior, el cambio se ha enfocado en la reorganización de las operaciones y en el acercamiento de las culturas de las comunidades de trabajo.

De planes a estrategias

La Ley de Museos requiere que los museos formulen planes económicos y operativos multianuales en donde se plasme cómo mantendrán sus actividades y finanzas en los años venideros. La ley en sí no requiere una estrategia como tal. Semánticamente, se puede examinar la distinción desde un punto de vista de cómo se gestionarán las actividades. El “Plan de Acción Económica” está alineado con el pensamiento de planificación a largo plazo, en donde los cambios en el entorno operativo son vistos como lineales o reflejos de una tendencia, y un museo puede tomar decisiones bastante detalladas sobre cómo se estructurarán las operaciones y las finanzas en los próximos años.

La gestión estratégica, por otro lado, se basa en la suposición de que el entorno operativo se encuentra en constante cambio y es parcialmente impredecible, especialmente como resultado de los cambios en la situación competitiva. Mika Kamensky, quien ha escrito varios libros relacionados con la gestión estratégica, identificó tres tareas o metas para el proceso estratégico:

1. Una estrategia es una elección consciente de una organización referente a los objetivos y lineamientos clave para tomar acción en un mundo de constante cambio.
2. Una estrategia permite a una organización controlar su entorno, ya sea al adaptarse a los cambios de entorno, modificando e influenciando su entorno o eligiendo el mejor entorno para sí misma.

3. Por medio de su estrategia, una organización gestiona intencionadamente los factores externos e internos, así como las interrelaciones entre ellos, de manera que se puedan alcanzar los objetivos de rentabilidad, continuidad y desarrollo de la organización (Kamensky 2014, pp. 13-21).

Podría decirse que una diferencia clave entre hacer un plan y crear una estrategia es que el enfoque en la estrategia siempre está en el exterior de la organización y hay que estar preparado para cambiar la operación rápidamente, de acuerdo con las señales procedentes de los clientes, los financistas, los propietarios o el entorno operativo.

En la rama museística, existe una justificación para referirse tanto al plan como a la estrategia. El uso de la palabra plan se sustenta en el hecho de que el 80 % del financiamiento de los museos proviene de subvenciones, como resultado de una decisión política. En este tipo de entorno operativo, los cambios han sido usualmente pocos y predecibles. Tampoco existe un marco competitivo reconocible dentro de los museos, en cuanto a este tipo de financiamiento.

La base para utilizar el término estrategia surgió, en particular, desde el desarrollo que se llevó a cabo en la década de 2010, una década en la que la predictibilidad de la toma de decisiones políticas se debilitó al intensificarse el populismo. En consecuencia, el riesgo de que el entorno administrativo público cambie drásticamente ha aumentado.

Además, la necesidad del pensamiento estratégico y de una gestión estratégica se ha visto acentuada por el cambio en el financiamiento a los museos, que en una proporción cada vez mayor procede de los ingresos por servicios al consumidor y, por tanto, de la competencia en el mercado. Esto ha marcado un cambio significativo. En el año 2010, el 14 % del gasto de los museos se cubría con los ingresos por servicios al consumidor, pero a finales de 2019, esa cifra había aumentado al 20 % (Museovirasto 2020).

Además de los ingresos directos de los servicios, el grado en el que el financiamiento público está condicionado a la participación e inversión del sector privado ha crecido, lo que marcó el cambio en las reglas del juego. En este sentido, fue el *Proyecto de Guggenheim Helsinki* a principios de la década de 2010. En este contexto, el financiamiento público estaba condicionado a una importante inversión privada. *El proyecto Guggenheim* no llegó a buen término, pero el modelo de financiación de las inversiones en los museos sobrevivió.

A la luz de los acontecimientos que tuvieron lugar en la década de 2010, es evidente que el nivel de planificación establecido por la Ley de Museos para una gestión exitosa y a largo plazo de los museos no será suficiente. Los museos deben monitorear el desarrollo del entorno operacional y competitivo y ser tan proactivos como sea posible en la preparación para hacer los cambios necesarios en sus actividades.

Los museos necesitan entender los efectos del cambio en el entorno operacional y estar preparados para adaptar sus actividades a fin de aprovechar las oportunidades

y convertir las amenazas en ventajas. La necesidad de previsión en la gestión estratégica se ve acentuada por la estructura económica de los museos, con su bajo nivel de flexibilidad y tolerancia al riesgo, que no permite respuestas rápidas ni pérdidas significativas.

Cuando se realizan cambios, los museos también deben tomar en consideración la rigidez de la economía museística en términos de inversión. En la práctica, la inversión nunca incrementará los ingresos por servicio en la medida en que aumenten los costos fijos de los bienes y del personal. Por lo tanto, para evitar los problemas en la economía de la organización posterior a la inversión, un museo debe asegurarse de que los fondos de subvención también aumenten antes de tomar una decisión de inversión.

Un plan de inversión sostenible se basa en los cálculos en donde las subvenciones cubren en promedio el 80 % del incremento en el costo de inversión. Esto es esencial debido a la estructura de la economía museística que se mencionó anteriormente. La estructura del 80 % de los costos fijos y el 80 % de ingreso fijo no varía significativamente, independientemente del tamaño del museo. Cualquier incremento en el volumen de ingresos por servicio como resultado de la inversión, invariablemente incrementará la necesidad de financiación en forma de subvención. Esto difiere de la filosofía de inversión corporativa en donde la premisa es que una inversión siempre se pagará sola en términos de ingresos por servicios por parte de clientes corporativos o consumidores.

Análisis estratégico

El presente y el futuro

El éxito de los museos y sus actividades a largo plazo se determina por dos factores principales: 1) un entorno político favorable a nivel municipal y estatal y 2) el uso de los servicios por parte de los consumidores. La gestión estratégica exitosa requiere el monitoreo sistemático de ambas variables clave. En términos del primer factor, un análisis *PESTEL* (*PESTLE*, *STEEP*) proporciona a los museos una herramienta útil. En el marco *PESTEL*, se evalúa el entorno operativo por medio de seis variables: político, económico, social, tecnológico, ecológico y legislativo. El marco *PESTEL* se examina con más detalle a continuación.

Cuando se trata de la segunda variable, se puede utilizar varios y diferentes análisis para medir y pronosticar su impacto. En un mercado de consumo competitivo, es frecuente el uso de formularios y cuestionarios de opinión de los clientes, así como otras actividades de seguimiento. Un marco frecuentemente utilizado para evaluar los cambios en el entorno competitivo es el *Análisis de las Cinco Fuerzas* de Michael E. Porter, que evalúa los cambios por medio de los clientes, los subcontratistas, los competidores, los productos y la dinámica interna del sector (Porter 2008).

Es importante que en el mercado de consumo se realice un análisis del ciclo de vida de los productos y servicios. La herramienta más conocida para poder hacer esto es la

Matriz del Ciclo de Vida del Boston Consulting Group, comúnmente conocido como el *modelo BCG*. Por medio de esta herramienta, el ciclo de vida de los productos o servicios se divide en cuatro etapas de desarrollo (signos de interrogación, estrellas, vacas lecheras y perros) en términos de tiempo e importancia económica.

El signo de interrogación representa la fase de lanzamiento, durante la cual se desarrolla el servicio y el resultado financiero es negativo. La estrella simboliza una fase de crecimiento fuerte, en donde el uso del servicio se eleva y genera un ingreso incremental. La vaca lechera es una etapa en la que el crecimiento se nivela, disminuye la inversión en insumos de desarrollo y mercadeo y mejora la rentabilidad. En la fase del perro, la demanda y la rentabilidad del servicio disminuirán hasta que el servicio deje de ser rentable y deba interrumpirse.

Como se ha señalado, el éxito financiero de los museos está determinado por las decisiones políticas de financiación adoptadas a nivel local y nacional. Por lo tanto, el análisis del ciclo de vida del entorno competitivo o de los servicios en el mercado de consumo es menos importante en la gestión estratégica de los museos que el análisis del entorno social. Sin embargo, existen diferencias específicas de los museos. En una situación en la que los ingresos por visitantes, la tienda del museo y otros servicios tienen una importancia crucial o creciente desde la perspectiva de las actividades del museo a largo plazo, la supervisión del entorno operativo debe incrementarse en lo que respecta a los aspectos relacionados con el consumidor y la competencia. De hecho, esta fue una tendencia creciente en el desarrollo de los museos en la década de 2010.

El marco más conocido y utilizado como referencia estratégica es el análisis *FODA*, el cual evalúa las fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas de una organización. A pesar de su amplio uso, el análisis *FODA* frecuentemente se conduce de manera errónea, y el resultado es un análisis donde hay confusión entre las fortalezas y las oportunidades, así como entre las debilidades y las amenazas.

Para que un análisis *FODA* se lleve a cabo de forma exitosa, las debilidades y las fortalezas necesitan evaluarse como parte de una revisión interna de la organización, cuestionando qué funciona (fortalezas) y qué no (debilidades). Los cuestionamientos se deben dirigir con relación a todos los aspectos de las operaciones y gestión, desde el personal hasta la administración y desde las exhibiciones hasta las colecciones. Las oportunidades y amenazas deben examinarse a la luz de los cambios que PESTEL u otros análisis señalen en el entorno operativo. Durante la evaluación de las oportunidades y amenazas identificadas, necesitamos cuestionar qué tenemos que hacer en los próximos años para evitar las amenazas que son visibles y tomar ventaja de las oportunidades disponibles.

Análisis *PESTEL*

En Finlandia, el entorno político puede seguirse en función de los ciclos electorales, los más importantes desde el punto de vista de los museos son las elecciones municipales y parlamentarias, así como las elecciones de la UE, a efectos del financiamiento para

el desarrollo. Tanto antes como después de las elecciones, los programas anunciados sientan las bases para la toma de decisiones políticas a nivel municipal y nacional para el próximo período de cuatro años. Durante el mandato, los cambios en el entorno político se ven influidos por los valores sociales que pasan a primer plano, así como por los programas e ideologías de los partidos. En cuanto al entorno político, la tarea más importante es el seguimiento de la evolución de la política cultural, aunque a medida que se amplía la función social de los museos, las políticas empresariales, educativas y sociales se convierten en variables cada vez más importantes.

En el entorno económico, la operación de los museos es influenciada principalmente por los altibajos económicos. A este respecto, los cambios en el entorno operativo pueden extraerse de las previsiones e informes económicos nacionales y locales. Los marcadores económicos nacionales también guían la toma de decisiones económicas a nivel local cuando se trata de cambios en la estructura de la economía. Un ejemplo de lo que ocurre con los museos es la creciente importancia del turismo en la política económica. Además, los cambios en el comportamiento del consumidor son relevantes para el uso de los servicios museísticos. Por ejemplo, en años recientes, el crecimiento del consumo ha cambiado de bienes a servicios, lo que es beneficioso para los museos.

Los cambios en el entorno social se relacionan más con las mega tendencias, tales como el envejecimiento de la población, la urbanización y los cambios en la forma de trabajar. Estos se producen lentamente, pero pueden ser monitoreados por los proyectos emitidos por los ministerios o los grupos de reflexión, por ejemplo, mientras que los efectos a más corto plazo pueden anticiparse estudiando los programas de política social existentes a nivel municipal y nacional. En la década de 2010, los servicios museísticos se utilizaron cada vez más en la implementación de estos programas, en relación con la inmigración y el multiculturalismo, y el activismo por la protección de las personas mayores y en riesgo de exclusión. Esta tendencia continúa ganando fuerza.

El entorno tecnológico puede examinarse para evaluar el desarrollo de las herramientas y procesos necesarios para llevar a cabo el trabajo museístico. En la práctica, esto implica prepararse para los cambios provocados por la digitalización en la gestión, la presentación y la producción de las colecciones y la utilización de diversas tecnologías de presentación en las actividades de exposición. Además del sector de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), el desarrollo de tecnologías relacionadas con la gestión, el mantenimiento y la producción de luz, calor y enfriamiento es importante para los museos. Estar al tanto de los cambios tecnológicos también implica conocer los servicios y tecnologías disponibles en el mercado y sus tendencias de desarrollo.

El entorno ecológico y el calentamiento global asociado han pasado rápidamente de ser una mega tendencia a una variable estratégica clave que debe tenerse en cuenta en todas las actividades de los museos, incluso en la gestión diaria. Se espera que los museos actúen a efecto de mitigar y prepararse para las consecuencias del cambio climático. El imperativo ecológico tiene que ser evidente en las decisiones tomadas

en relación con las soluciones energéticas y los materiales, por ejemplo. En este sentido, los museos desempeñan un papel en la promoción de soluciones y estilos de vida ecológicos debido a su misión educativa y mediática. Comprender el potencial del reciclaje y otras soluciones ecológicas, así como la forma en que la ecología afecta el comportamiento de los consumidores, es la clave para controlar los cambios en el entorno operativo ecológico.

Una de las formas más sencillas de seguir las variables relacionadas con el entorno de funcionamiento del museo es el conocimiento de la legislación pertinente. Pueden anticiparse a, y prepararse para los efectos de los cambios legislativos, debido al largo proceso legal y a los posibles periodos de transición. Los museos están sujetos a las mismas leyes que otras organizaciones en lo que respecta a la gestión financiera y de recursos humanos. La mayoría de los museos son gestionados por los municipios, por lo que están especialmente sujetos a la legislación municipal. Los museos privados se organizan en fundaciones o asociaciones, por lo que su estructura administrativa está determinada de acuerdo con leyes específicas, mientras que las actividades de los museos nacionales están regidas por la legislación estatal.

El marco legislativo más importante cubre el trabajo de museos profesionales en la Ley de Museos y su legislación de financiación estatal relacionada. En el caso de la Galería Nacional y de la Agencia Finlandesa del Patrimonio, diferentes leyes aplican al papel de los subsidios estatales. La legislación relativa al cometido específico de los museos define sus tareas más importantes y los criterios de calidad y marcos financieros correspondientes. Además, la labor de exposición y colección de los museos está estrechamente relacionada con la protección del entorno cultural, la protección de datos y las leyes de derechos de autor. Estar al tanto del programa y las propuestas del gobierno es la clave para controlar los cambios en el entorno normativo.

Decisiones estratégicas

El director del museo y el equipo ejecutivo son responsables de la formulación de una estrategia, mientras que la aprobación de esta y el posterior apoyo a su implementación son competencia de la junta directiva del museo o de otro órgano rector. Después de analizar el entorno operativo y la actual situación del museo, la formulación de una estrategia comienza con tomar decisiones, usualmente en términos de cantidad o calidad. Generalmente, hay tres alternativas, es decir, mantener, aumentar o disminuir el nivel actual de las operaciones en un plazo determinado. Estas opciones también pueden describirse como seguridad, expansión o cambio radical del nivel actual.

En la rama de los museos, el tiempo necesario para implementar una estrategia es usualmente comparada con el del sector empresarial. En una situación ideal, el tiempo se determina sobre la base de los resultados obtenidos del análisis del entorno operativo y de la situación actual, pero en una estrategia museística general, se cubre un período de cinco años, lo que parece funcionar bien.

Asegurar cierto nivel implica la actualización de las actividades actuales como opción estratégica. Por ejemplo, la función podría involucrar una actividad de exhibición o de una colección que establezca la meta de incrementar el número de visitantes o de colecciones digitalizadas. En el caso de los museos, la opción de cambio radical involucra una gran inversión en la construcción o en la consolidación de las funciones, lo que a menudo exige un objetivo que va más allá de un único período de gestión.

Las decisiones estratégicas se definen para cada función del museo, lo que puede dividirse a grandes rasgos en colecciones, exhibiciones, investigación y administración. Normalmente, la presión de dentro y fuera del museo hace que aumente la cantidad o la calidad de cada área. Sin embargo, una estrategia exitosa y orientada a la acción exige que se tomen decisiones, ya que no todas las funciones pueden aumentar o disminuir al mismo tiempo. Incluso el mantenimiento del nivel existente requiere tomar una decisión, porque un cambio en el entorno operativo exige un cambio en la forma de trabajar, aunque la calidad y la cantidad sigan siendo las mismas.

En los sectores empresarial y comercial, las decisiones estratégicas suelen tener como objetivo obtener una ventaja competitiva en el mercado. De acuerdo con W. Chan Kim y Renée Mauborgne, el mercado consiste, hablando de manera metafórica, en dos tipos de océanos, azul y rojo. Los océanos azules comprenden todas las industrias que aún no existen, y los océanos rojos consisten en todas las industrias que ya existen. Los océanos azules son inexplorados y profundos, proporcionan oportunidades de crecimiento y, por lo tanto, una estrategia de océano azul permite la creación de nuevas demandas y encontrar áreas de mercado no explotadas previamente. Por el contrario, una estrategia de océano rojo consiste en una competencia feroz en un mercado abarrotado, ya que las empresas luchan por una mayor cuota de mercado, ensangrentando el océano. Mientras crece la competencia, el potencial para las ganancias y el crecimiento disminuye (Kim & Mauborgne, 2005).

A los museos les resulta difícil, y a menudo innecesario, definir su posición estratégica desde el punto de vista de la obtención de una ventaja competitiva. En general, los museos podrían operar desde la perspectiva de su función principal en un océano azul, basándose en su misión y en las políticas relacionadas con la conservación y otras actividades. Hay muy pocas coincidencias y poca competencia cuando se trata de preservar, explorar y presentar el patrimonio cultural.

Por otro lado, desde un punto de vista competitivo, los museos no navegan en un océano perfectamente azul y calmado, o en un vacío que en el que puedan tener éxito en la gestión estratégica sin tener en cuenta a otros museos y proveedores de servicios culturales y recreativos. La clave del éxito para los museos yace en encontrar soluciones que aseguren de que su parte de financiamiento público permanezca intacta. En este sentido, la competencia es, para todos los efectos y propósitos, con todos los proveedores de servicios públicos, pero especialmente con otros museos, así como con el sector cultural y el de ocio.

El impacto directo e indirecto de los ingresos por parte de consumidores y del sector privado se ha incrementado en los años recientes, y esta tendencia parece estar

reforzándose. En el mercado del consumidor, en particular, los museos operan en un océano rojo, en donde los visitantes tienen un número considerable de opciones para elegir desde el punto de vista de la manera de pasar su tiempo y gastar su dinero. Sin embargo, en virtud de su singular diferenciación competitiva, los museos pueden mitigar las olas.

Objetivos estratégicos

Después de haber tomado decisiones, el trabajo de estrategia define los objetivos que se alcanzarán. Definir los objetivos suele ser un proceso exigente, y existe el riesgo de que se convierta en algo tan exhaustivo que no sirva para gestionar un período anual o más corto. Se puede detectar la tendencia a la sobre generalización, ya sea en expresiones como “tratar de hacer”, o en el establecimiento de objetivos para todo el museo sin un desglose específico de la actividad. Otro inconveniente es el establecimiento de objetivos demasiado ambiciosos, tendencia que se agrava si las decisiones estratégicas no se toman antes de trazar los objetivos.

Los objetivos se deben definir de tal manera que sea posible determinar si se han llevado o se están llevando a cabo durante el período de estrategia. En otras palabras, deben ser específicos y medibles. Desde el punto de vista de la gestión estratégica, una meta debe formularse de tal forma que responda por lo menos estas dos preguntas: ¿Qué se espera que logre el equipo, la función o la unidad y cómo se medirá el resultado con indicadores cuantitativos o cualitativos? Además de ser específicos, medibles y alcanzables, también vale la pena prestar atención a las otras dos variables de acuerdo con el llamado marco *SMART* [por sus siglas en inglés]: *Smart* (Inteligente), *Measurable* (Medible), *Achievable* (Alcanzable), *Relevant* (Relevante) y *Time-bound* (Limitados en el tiempo) para asegurar que los objetivos también sean relevantes y tengan un límite de tiempo.

Cuando se establecen metas, es importante evaluar si se encuentran disponibles los recursos financieros y humanos necesarios para alcanzarlas. Por regla general, la estructura funcional y financiera de los museos no permite la asignación de recursos individuales significativos para la realización de objetivos estratégicos. A la hora de establecer objetivos cuantitativos de crecimiento, es importante ser consciente de lo que se puede conseguir durante un año promedio. La consecución de un objetivo también requiere la participación de los empleados en todos los niveles de la organización.

En el mejor de los casos, un museo tendría que ser identificable por sus objetivos. Para ello, se puede llamar la atención sobre las razones de los cambios propuestos, en particular en la zona, región u otro grupo importante al que sirva el museo. La identidad es de particular importancia cuando se trata de cambios radicales como la búsqueda de socios y financiación para inversión.

Una estrategia siempre debe tener un límite de tiempo. Como se indicó anteriormente, los museos tienden a implementar cambios estratégicos en períodos de cinco años. Los plazos relacionados con la aplicación de los objetivos estratégicos deben definirse

dentro del periodo de la estrategia. Para ello, deben definirse al menos dos criterios temporales para un objetivo individual: ¿Cuándo se iniciarán las medidas especiales para alcanzar el objetivo y cuándo se obtendrán los resultados?

Implementación de una estrategia

La elaboración de una estrategia, con sus opciones y objetivos, es el núcleo de la gestión a nivel organizativo. Una vez que la junta directiva u otro órgano rector haya adoptado una estrategia específica de entre las diversas opciones presentadas, el enfoque de la gestión estratégica se desplazará hacia el liderazgo con el fin de impulsar el cambio alentando y motivando al personal para alcanzar los objetivos que se han establecido.

La implementación exitosa de un cambio requiere un esfuerzo conjunto de voluntad por parte de la administración, la dirección y el personal del museo. Cuanto mayor sea el consenso sobre la dirección elegida y la necesidad de cambio, más fácil será. La gestión del cambio también es más fácil de lograr con una comunidad de trabajo que favorezca el desarrollo. En una situación ideal, en la que la comunidad laboral apoya sin reservas las reformas y existe un consenso total sobre la dirección del cambio, es posible poner en marcha una estrategia con rapidez, con lo que se pueden lograr grandes avances.

Sin embargo, pocas veces se alcanza un entorno óptimo de gestión. Es más común que la organización tenga diferentes percepciones sobre la necesidad del cambio, la dirección que deba tomar el cambio y los objetivos que se hayan fijado. Este es un caso común dentro de las organizaciones de expertos, en donde las personas están acostumbradas al pensamiento independiente y a formular sus propias ideas de cuáles tendrían que ser los objetivos y cómo deberían implementarse.

La mayoría de las veces, los museos también contratan personal que ha tenido una trayectoria en la industria museística. De acuerdo con una encuesta conducida en la Asociación de Museos de Finlandia en el 2018, el personal permanente en los museos ha trabajado en la industria por un promedio de 18 años (Suomen museoliitto 2018). Un resultado de esto es que los valores comunes y las prácticas de la industria museística ejercen una fuerte influencia en el tipo de reformas y modelos de funcionamiento que se consideran aceptables. También es habitual que la adecuación de las reformas y los objetivos se evalúe con referencia al *Código de Ética de los Museos*, definido por el ICOM.

Al iniciar un cambio, un líder debe evaluar tanto las fuerzas que apoyan el cambio como las que apoyan el *status quo*. Después de esta evaluación, hay que esforzarse por motivar a las unidades, equipos o individuos que consideran el cambio como una amenaza o una evolución indeseable. Al mismo tiempo, por supuesto, hay que tener cuidado de no frustrar a las unidades, equipos o personas directamente afectadas por el cambio, si las medidas no se implementan inmediatamente o según el calendario previsto.

Durante el período de vigencia de una estrategia, es posible modificar el equilibrio de fuerzas que favorecen y las que se resisten al cambio mediante la gestión de los

recursos humanos. El resultado es probablemente un entorno de liderazgo estratégico en el que el ritmo del cambio es más lento de lo deseado para los que lo esperan y más rápido de lo deseado para los que se resisten a él. Esto se debe a que el período de la estrategia es muy corto para poder provocar un cambio en la cultura de la comunidad. De hecho, hay un dicho que dice que “la cultura se come a la estrategia en el desayuno”, lo que significa que el éxito y la eficacia de una estrategia o plan estratégico siempre se verán frenados por las personas que ejecutan el plan, si la cultura no la apoya (Luukka 2019, p. 39).

Desde el punto de vista de las fuerzas del cambio y la cultura organizacional, Pauli Juuti y Mikko Luoma clasifican las organizaciones bajo cuatro apartados: estancada, intensa, en descanso y fluida (Juuti & Luoma 2009). Un museo que se encuentra en una situación de estancamiento tiene poco apetito por el cambio y falta de confianza en la dirección o entre los colegas. Existe un conflicto sobre la dirección que el cambio deba tomar y la organización se muestra recelosa de desviarse de la forma en que se han hecho las cosas hasta el momento. La gestión de un museo en estado de estancamiento exige hacer hincapié en la creación de confianza entre la dirección y el personal antes de establecer cualquier objetivo. Se debe prestar especial atención a la concientización de la necesidad de cambio.

En la llamada situación intensa, hay un fuerte deseo de renovación dentro de los museos. El trabajo comunitario se inyecta de energía, expectativas e ideas, pero no hay un entendimiento común sobre la dirección de cambio. La intensidad es visible en las actividades diarias. Las percepciones sobre la forma correcta de actuar se ponen sobre la mesa, tanto formalmente como, sobre todo, en las denominadas discusiones durante el café. En cuanto a la gestión estratégica en un museo en estado intenso, la más alta prioridad es aclarar y adherirse a la dirección del cambio.

En un museo que está en estado de descanso, la información sobre la dirección del cambio requerida es clara, pero la voluntad de cambiar es limitada. La frustración causada por anteriores proyectos de cambio infructuosos y el cansancio resultante han conducido a una especie de sonambulismo. La gestión de una organización en modo de reposo requiere un énfasis en resultados rápidos y demostrables, subrayados por objetivos específicos y medibles. En este tipo de situaciones, resulta útil que ciertos objetivos puedan aplicarse en una fase temprana de la estrategia.

Cuando se está en el modo fluido, un museo combina un fuerte deseo por el cambio con un claro sentido de dirección. En este modo, el museo requiere en realidad poca gestión de cambio. La organización está inherentemente llevada al propio cambio. El modo de fluidez es muy deseable para lograr el cambio, pero también puede dar lugar a un descenso de la moral, ya que el exceso de entusiasmo suele dar paso a la decepción si las buenas ideas no pueden llevarse a cabo en su totalidad. En el peor de los casos, el modo de fluidez se convierte rápidamente en estancamiento. Mantener el impulso del cambio es fundamental para la gestión estratégica de un museo en la modalidad de flujo, incluso si ya se han alcanzado todos sus objetivos. De manera similar, es importante mantener la voluntad para cambiar, incluso si algunos de los cambios deseados no se han cumplido.

Los primeros meses de implementación de estrategias y otras actividades de gestión de cambio son cruciales. Una vez que los cambios y los objetivos propuestos se han definido con precisión y se ha determinado la situación del museo desde el punto de vista de los motores del cambio y de la cultura organizativa, la gestión estratégica del museo está en marcha. Si el punto de partida se ha evaluado mal, se producirán tropiezos. En el peor de los casos, el director del museo puede intentar impulsar el cambio adoptando un enfoque orientado al flujo en una situación de estancamiento, en la que la mayoría del personal e incluso otros directivos se resisten. Este riesgo es especialmente grave en los casos en que un director recién nombrado asuma la responsabilidad del cambio en cuestión.

Este riesgo puede evitarse si se traza la estrategia de la forma más abierta y exhaustiva posible y se realiza un trabajo previo suficiente, analizando el entorno operativo y la necesidad de cambio dentro del museo. En este contexto, también es importante asegurarse de que los expertos, y todos los que participan en el trabajo estratégico, sean conscientes de la importancia de los aportes y los conocimientos que proporcionan para que la dirección pueda elaborar un plan estratégico que la junta directiva apruebe fácilmente.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Strategic Management in a Changing Operating Environment*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

- Bergqvist, J** 2007 *Hallitus yrityksen voimavarana*. Helsinki: Boardman.
- Janes, R** 2012 What are museums for? Revisiting Museums in a Troubled World. *Nordisk Museologi* 1/2012. Umeå: University of Umeå. pp. 20–34.
- Juuti, P & Luoma, M** 2009 *Strateginen johtaminen, miten vastata kompleksisen ja postmodernin ajan haasteisiin?* Helsinki: Otava.
- Kamensky, M** 2014 *Strateginen johtaminen, menestyksen timantti*. Helsinki: Talentum.
- Kim, W & Mauborgne, R** 2005 *Blue ocean strategy: how to create uncontested market space and make the competition irrelevant*. Boston: Harvard Business School.
- Kukkola, E** 2016 *Asiantuntijaorganisaation johtaminen*. Disponible en <https://peruspeliajohtaja.com/2016/10/02/asiantuntijaorganisaation-johtaminen-6-johtaminen/>. [Visitado por última vez el 28 de enero de 2020]
- Levä, K** 2019 2010-luku oli näyttelyiden – Kokoelmat keskiöön 2020-luvulla?. *P.S. Blogi* 25.6.2019. Disponible en <https://museoliitto.blogspot.com/2019/06/museoiden-2010-luku-oli-nayttelyiden.html> [Visitado por última vez el 25 de junio de 2019]

Luukka, P 2019 *Yrityskulttuuri on kuningas*. Helsinki: Alma Talent.

Museolaki 1192/2005. Disponible en <https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2019/20190314> [Visitado por última vez el 28 de enero de 2020]

Museolaki 314/2019. <https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2019/20190314> [Visitado por última vez el 28 de enero de 2020]

Museotilasto 2019 2020. Museovirasto. Disponible en www.museotilasto.fi [Visitado por última vez el 28 de enero de 2020]

Museoväki 2018. Helsinki: Suomen Museoliitto. Disponible en https://www.museoliitto.fi/doc/Museovaki_kyselyt/Museovaki_2018_yhteenveto.pdf [Visitado por última vez 28 de enero de 2020]

Porter, M 2008 The Five Competitive Forces That Shape Strategy. *Harvard Business Review*, 1/2008. Disponible en <https://hbr.org/2008/01/the-five-competitive-forces-that-shape-strategy> [Visitado por última vez el 9 de febrero de 2021]

Torkkola, S 2015 *Lean asiantuntijatyön johtamisessa*. Helsinki: Talentum Pro.

Educación profesional continua como herramienta para el desarrollo de los museos

Leena Tokila

Resumen

Los profesionales de los museos finlandeses son altamente educados, la mayoría posee un grado universitario. Desde 1989, la política legislativa sobre el sector museístico ha determinado las cualificaciones que se requieren para los trabajadores de museos. La nueva Ley de Museos, que entró en vigor en 2020, incluye las siguientes disposiciones: un museo debe tener un director a tiempo completo con una titulación universitaria adecuada, capacidad de liderazgo y suficiente familiaridad con la misión y las tareas del museo; además debe emplear al menos a dos profesionales de museos a tiempo completo, que hayan completado una titulación universitaria adecuada y estudios básicos de museología, y uno de estos dos expertos encargados debe actuar como director del museo.

Cambiar el trabajo de los museos en un entorno operativo cambiante requiere nuevos conocimientos y habilidades. Para ello, los profesionales de los museos deben desarrollar su competencia profesional después de completar su cualificación inicial. La formación de postgrado puede considerarse como un desarrollo de los recursos humanos que mejora las competencias profesionales de un empleado, así como la capacidad de la organización para funcionar en un entorno operativo cambiante. La formación puede considerarse desde la perspectiva del aprendizaje a lo largo de la vida.

Los empleados finlandeses están comprometidos en participar en programas de capacitación continua. En 2017, las estadísticas oficiales de Finlandia indicaron que más de la mitad de los trabajadores asalariados finlandeses habían participado en capacitaciones de personal patrocinadas por sus empleadores. La formación del personal está total o parcialmente patrocinada por el empleador y tiene como objetivo desarrollar los conocimientos y habilidades profesionales de los empleados. La Asociación de Museos de Finlandia (AMF) es el principal capacitador en servicio del sector museístico finlandés y, anualmente, unos 1,500 empleados de museos asisten a sus sesiones de formación. Al revisar la historia de la formación profesional continua de la AMF, podemos percibir cómo las operaciones de formación han reflejado los cambios en el trabajo de los museos.

Palabras clave: educación profesional continua, capacitación de personal, profesional del museo, trabajo del museo, aprendizaje a lo largo de la vida

El cambio en el trabajo museístico requiere de una amplia variedad de conocimientos y habilidades

La tecnología de digitalización y de desarrollo transforman nuestras tareas y métodos de trabajo, así como las herramientas que utilizamos. Las profesiones evolucionan y muchas de ellas desaparecen por completo. Varios estudios indican que entre un 25 % a un 40 % de las tareas actuales desaparecerán en los próximos quince años debido a la digitalización, especialmente aquellas que incluyen inteligencia artificial y automatización relacionada. Esta transformación del trabajo y su impacto en la sociedad se ha comparado con la mecanización de la agricultura y sus efectos sociales en los años 50 y 60. La automatización y los robots se utilizan desde hace mucho tiempo en la industria, y las tareas que son fáciles de automatizar ya se han automatizado; no hay una gran ola de cambio a la vista en el ámbito industrial (Ailisto 2017).

La situación es diferente en el sector de los servicios, donde la aplicación de la inteligencia artificial producirá grandes cambios en los métodos de trabajo. El desarrollo de la tecnología y la expansión del autoservicio remodelarán tareas y profesiones; las cajas registradoras de autoservicio son un ejemplo de esta evolución (Ailisto 2017). Los cambios en la sociedad en general naturalmente imponen cambios en los museos como entornos de trabajo, con los consiguientes cambios en los procedimientos, modos de trabajo y profesiones museísticas. La digitalización en el contexto de los museos no solo implica la digitalización de objetos y un mejor acceso en línea a las colecciones y exposiciones de los museos, sino también nuevos servicios, como la ampliación de las experiencias museísticas digitales.

En el trabajo de los museos, la automatización se aplicará en primer lugar a la gestión de las colecciones, especialmente al trabajo de catalogación. Los sistemas de gestión de las colecciones de los museos requieren que sus profesionales tengan nuevas habilidades y conocimientos; lo ideal es que estos incluyan una combinación de habilidades informáticas y conocimientos sobre el trabajo de los museos. Todavía no hay muchos profesionales híbridos de este tipo, pero es probable que su necesidad aumente considerablemente en los próximos años.

En 2011, el Comité Internacional de Museos Regionales (ICR) y el Comité Interno de Formación de Personal (ICTOP), comités que operan bajo los auspicios del ICOM, publicaron el libro *Personal y capacitación en los museos regionales (Staff and Training in Regional Museums)* (2011), que articula la naturaleza cambiante del trabajo en los museos desde la perspectiva de la educación. La publicación está basada en las presentaciones de una conferencia internacional y es un excelente ejemplo del actual discurso nacional e internacional sobre las profesiones museísticas y la formación necesaria para trabajar en los museos. El libro también refleja la versátil naturaleza del trabajo museístico y las diferentes formas de utilizar los recursos para mantener y desarrollar museos. En particular, la publicación se basa en observaciones de la situación de los museos regionales y locales, lo cual es probablemente una mejor manera de generar una imagen realista del campo de los museos, en comparación con la observación de los museos con más recursos.

El ICTOP se fundó en 1968, por lo que es uno de los comités más antiguos del ICOM. Apoya la formación universitaria básica y la formación continua de los profesionales de los museos y ha elaborado informes y publicaciones para la comunidad internacional de museología. El comité organiza conferencias internacionales anuales sobre educación en el campo museístico y participa en diversos proyectos. Otro ejemplo de las publicaciones del ICTOP es *Profesiones museísticas - un marco de referencia europeo* (*Museum Professions - A European Frame of Reference*) (2008), que es una visión general de las profesiones museísticas, incluyendo descripciones de los puestos de trabajo y la educación requerida, destinada para el uso de la comunidad museística internacional.

En 2016, el ICOM lanzó una iniciativa con el objetivo de revisar la actual definición de un museo. Desde el punto de vista de la comunidad museística, esta definición es importante pues representa un documento capaz de determinar las operaciones museísticas, tanto internacional como nacionalmente, funcionando así como un factor determinante del trabajo de los museos, así como de los conocimientos y habilidades de sus trabajadores. La definición pretende reflejar la transformación del trabajo museístico en los entornos operativos de los museos, que cambian rápidamente (véase también Ehanti, este volumen).

Un marco conceptual del aprendizaje a lo largo de la vida para la formación profesional continua

El desarrollo del museo debe basarse en una estrategia de personal derivada de la estrategia del museo que garantice un desarrollo a largo plazo y orientado a objetivos. La formación de postgrado puede verse como un desarrollo de los recursos humanos que mejora las competencias profesionales de un empleado y la capacidad de la organización para operar en un entorno operativo cambiante.

El aprendizaje puede revisarse, por ejemplo, desde la perspectiva de las teorías de la organización del aprendizaje o de las comunidades de práctica. La perspectiva individual hace énfasis en las teorías de la identidad profesional. La identidad personal y profesional es ahora un factor clave en la vida laboral (Eteläpelto 2017).

Un campo de investigación dentro de la disciplina de la educación de adultos es el aprendizaje a lo largo de la vida. El aprendizaje a lo largo de la vida denota todo el aprendizaje y el desarrollo de un ser humano a lo largo de su vida. Puede ser el aprendizaje informal cotidiano o los estudios independientes orientados, por ejemplo, a objetivos dentro de la educación de las humanidades para adultos. También puede consistir en estudios formales orientados a la obtención de un título dentro del sistema educativo oficial. El concepto de aprendizaje a lo largo de la vida se menciona a menudo en relación con los cambios en el curso de la vida de un individuo. Puede incluir el desarrollo de los conocimientos y habilidades profesionales de un empleado como parte de un plan de formación del personal o como estudios independientes relacionados con el trabajo en diversos cursos y programas de formación, cuyo objetivo es mejorar o mantener la empleabilidad de la persona.

La definición de aprendizaje a lo largo de la vida depende de quién la define en el tiempo y en qué contexto. Ha sido ampliamente discutida dentro de la educación del adulto. Las ventajas de la educación independiente, no formal y no profesional se han examinado en el contexto del amplio proyecto *Beneficios del aprendizaje a lo largo de la vida* (*Benefits of Lifelong Learning*), que involucraba una encuesta realizada en diez países europeos; los resultados mostraron que la participación en la educación había introducido muchos cambios positivos en las vidas de los participantes. Por ejemplo, los participantes experimentaron un mayor compromiso social y aprecio por la educación. La educación en las humanidades para adultos también parece haber beneficiado el trabajo y la carrera de los participantes que expresaron una mayor confianza en su potencial para ampliar su influencia en su entorno. Este y otros beneficios obtenidos por los participantes también parecen haber dado lugar a cambios positivos en sus hábitos de salud. El factor más importante que contribuye a estos beneficios parece ser el carácter independiente o voluntario de los estudios. Los pequeños éxitos fortalecen la autoimagen de los estudiantes y su motivación para estudiar (Manninen & Meriläinen, 2015, pág. 90, pág. 94-95).

La ideología que promueve el aprendizaje a lo largo de la vida remarca el aprendizaje por y para los adultos de todas las edades, lo que permite la igualdad de oportunidades para la participación social. En los últimos años, el discurso sobre este aprendizaje ha hecho énfasis en la educación para adultos y el desarrollo de competencias profesionales como un objetivo asociado a la mejora de las capacidades nacionales y europeas en el contexto de la competencia económica mundial (véase, por ejemplo, Kinnari 2013).

Los profesionales de los museos tienen un alto grado de formación

La política legislativa finlandesa sobre el sector de los museos ha determinado los requerimientos para los subsidios estatales, incluyendo empleados de los museos y su formación académica. Con una ley y un decreto en 2005, Finlandia se convirtió en el primer país del mundo en establecer la museología como una disciplina que califica a los graduados para trabajar como profesionales de los museos (Vilkuna 2010, pp. 345-346 y este volumen).

El decreto de los museos de 2005 (en vigor desde el 1 de enero de 2006) y su enmienda en 2013, establecieron el número mínimo de empleados y la educación que requieren de la siguiente manera:

Un museo tiene un director y por lo menos un empleado de tiempo completo: A uno de ellos se le exige un título universitario superior (maestría) y al otro un título universitario, un título de formación vocacional superior o un título correspondiente y anterior de formación vocacional preuniversitaria. A ambos se les exige estar familiarizados con el campo de especialización del museo y haber realizado estudios básicos de museología, o tener al menos un año de experiencia laboral como profesional de los museos.

En casos excepcionales, un director de museo con la titulación mencionada en el subapartado uno, punto dos y familiarizado con el campo de especialización del museo, no necesita haber realizado estudios básicos de museología ni tener una experiencia laboral mínima de un año como profesional de museos. En estos casos, el museo debe contar con al menos otros dos empleados a tiempo completo que hayan cursado estudios básicos de museología o tengan al menos un año de experiencia laboral como profesionales de museos (El Decreto de Museos 2005/1192 y su modificación 456/2013, traducción no oficial del finlandés).

La Ley de Museos de 2020 mantiene la museología como requisito de cualificación, mientras que incorpora, por primera vez, las capacidades de liderazgo y administración en los requisitos para postulante de director de museo sin experiencia previa. Según los requisitos de cualificación de los empleados de los museos subvencionados por el Estado, el museo debe contar con un director responsable a tiempo completo con un título universitario adecuado, capacidad de liderazgo y suficiente familiaridad con el ámbito y las tareas del museo. Además, la ley requiere que el museo tenga dos profesionales de museos a tiempo completo que tengan los títulos universitarios apropiados, así como estudios básicos en museología. Uno de ellos puede ser el director del museo. Un museo también debe contratar a un número suficiente de personal adicional (Ley de Museos Finlandesa 2020, traducción no oficial del finlandés).

Museo de Oportunidades, el programa de políticas de los museos al 2030 del Ministerio de Educación y Cultura que fue publicado en 2018, resalta la educación, conocimiento y habilidades de un profesional de museos. La política pretende dotar a los museos con un equipo multidisciplinario de expertos profesionales para garantizar la excelencia en los servicios museísticos. El conocimiento y las habilidades de los profesionales de los museos pueden desarrollarse por medio del establecimiento de programas de movilidad internacional, así como de programas de educación continua y de postgrado, también deberían fomentarse las tesis doctorales sobre museología. Se debe garantizar el estatus de la museología como una disciplina para proveer nueva información para desarrollar el sector museístico (*Museo de oportunidades* 2018, pág.17, pág. 19).

La encuesta *Museoväki* indica que la mayoría de los empleados de los museos tienen un grado universitario. La encuesta fue realizada por la AMF en 2003, 2008, 2013 y 2018 para conocer la formación de los empleados de los museos, su distribución por edad, sus funciones y su satisfacción laboral. El número de encuestados en cada una de las cuatro encuestas osciló entre 700 y 900. Las encuestas mostraron que la mayoría de los empleados de los museos tienen un título de una universidad académica o de una universidad de ciencias aplicadas. Desde 2003, la proporción de empleados con un título universitario ha aumentado, aunque el número de doctores o licenciados se ha mantenido relativamente pequeño. La encuesta de 2018 permitía elegir más de una opción de titulación, lo que indicaba que un profesional de los museos podía tener varios títulos universitarios. Además, los profesionales de los museos pueden estar en posesión de cualificaciones vocacionales o diplomas preuniversitarios. Dentro de todo, la encuesta *Museoväki* mostró el versátil perfil académico de los profesionales que trabajan en los museos finlandeses (Museoväki 2018, pág. 4).

Según los expertos en museos, su trabajo, principalmente o al menos en parte, corresponde con su formación. Correspondientemente, los profesionales de los museos con formación en historia del arte, etnología o historia son los que más se acercan. Hasta el 75 % de los graduados en historia del arte que trabajan en museos consideran que su título es adecuado para su trabajo. La cifra correspondiente fue del 73 % para los graduados en etnología y del 69 % para los graduados en historia. Dentro de los licenciados de otras disciplinas, el 49 % considera que su título es adecuado para su trabajo, por ejemplo, el 71 % de los graduados en conservación/restauración, el 53 % de los graduados en arqueología y el 38 % de los graduados en ciencias encuentran que su título corresponde con el trabajo (Museoväki 2018, pág. 5).

Los profesionales de museos que respondieron que su trabajo corresponde muy poco o casi nada con su educación, podrían desarrollar sus conocimientos y habilidades al asistir a cursos profesionales de educación continua. La adquisición de nuevos conocimientos y habilidades a aplicar también podrían aumentar la satisfacción laboral.

Las encuestas *Museoväki* también preguntaron a los profesionales de los museos sobre estudios en museología. Los cursos sobre museología para estudiantes de tiempo completo se encuentran disponibles en las universidades de Helsinki, Turku, Tampere, Oulu y Jyväskylä. Las universidades abiertas en Helsinki, Turku (en su campus en Pori) y Jyväskylä también ofrecen cursos sobre museología. De 2005 a 2016, la AMF también ofreció a los empleados de sus organizaciones miembro la oportunidad de realizar estudios básicos de nivel universitario en museología; el programa incluía enseñanza presencial y a distancia, así como el estudio independiente de los estudiantes, y podía completarse mientras estaban empleados. Un total de 155 profesionales de los museos han completado este curso desde 2005 (véase también Vilkkuna, este volumen).

La formación profesional continua como medio de desarrollo de los recursos humanos en los museos

Los empleados finlandeses asisten con frecuencia a programas de formación de personal. La mayor parte de la educación para adultos se relaciona con el trabajo u ocupación del participante. En 2017, 1.2 millones de finlandeses - la mitad de la fuerza laboral finlandesa - participaron en este tipo de educación. El informe de estadísticas finlandesas afirma que más de la mitad de los programas de educación y formación de adultos se organizaron con el apoyo de los empresarios. Aproximadamente un millón de personas, el 53 % de los asalariados, participaron en este tipo de formación profesional continua. En 2017, las mujeres estaban más involucradas que los hombres con una diferencia del 9 % (estadísticas oficiales de Finlandia: Participación en educación para adultos 2017).

La Asociación de Museos de Finlandia es el principal formador en servicio del sector museístico finlandés y unos 1,500 empleados de museos asisten anualmente a las sesiones de formación de la AMF. El informe muestra que 3,100 personas fueron contratadas por el sector museístico en 2016 (Datos de *Statistics Finland*, 2011-2016).

A continuación, describo cómo las operaciones de formación profesional continua de la AMF han reflejado los cambios en el trabajo de los museos. Formado en 1923, el AMF es una organización de interés nacional para los museos que se administran profesionalmente. La asociación siempre ha proporcionado formación y facilidades de desarrollo a los profesionales de los museos. Históricamente, los representantes de la asociación han viajado a museos regionales para mostrar al personal cómo dirigir un museo y diseñar o actualizar exhibiciones (Vilkuna 1998, pág. 38, pp. 53–55). A menos que se mencione lo contrario, las referencias son del archivo de formación de la AMF.

La AMF tiene la tradición de organizar eventos museísticos que incluyen conferencias, debates y consejos prácticos sobre la gestión de un museo. A finales de la década de 1920 se organizaron los primeros cursos teóricos y prácticos para los trabajadores de los museos. Durante las siguientes décadas, la AMF organizó conferencias anuales sobre museos, así como cursos teórico-prácticos para los trabajadores de los museos.

En la década de 1970, el número de cursos aumentó de forma constante, pasando de un evento a varios al año. Los contenidos se centraron en gran medida en las habilidades prácticas requeridas del personal de un museo, pero que también presentaban las habilidades de investigación y profesionales necesarias para desarrollar la experiencia en el campo. Como ejemplo de temas de formación en 1975, la AMF organizó oportunidades educativas: un curso de museología en Turku, una conferencia sobre museología en Kajaani, un curso de serigrafía, un seminario sobre iluminación de museos y un seminario etnográfico de cinco días sobre la popularización de estilos y modas culturales. Una excursión a Roma ejemplificó cómo las tendencias del trabajo museístico, por ejemplo, el diseño de las exposiciones, podían observarse a nivel internacional.

Otros temas de la década de los setenta tenían que ver con la seguridad en los museos, incluyendo la protección contra robos e incendios y la planificación de la seguridad. La asociación también organizó el primer curso largo, de cinco días, sobre diseño y tecnología de exposiciones, con prácticas de escritura de manuscritos y construcción de miniaturas para exposiciones. Otras sesiones de formación versaron sobre el cuidado y el mantenimiento de obras de arte y textiles.

En varios seminarios de museos se habló sobre la colaboración entre ellos. Otro tema de debate fue el experimento de los museos regionales de historia cultural. El motivo de estos temas fue que en la década de los 70 se discutió sobre un plan nacional de administración de museos regionales, y en 1973 se publicó un informe del Comité Regional del Campo Museístico (véase también Vilkuna, este volumen). A finales de la década de 1970 se puso en marcha un amplio seminario sobre derechos de autor; las conferencias correspondientes se recopilaron en una publicación impresa *Tekijänoikeus ja kuvapalvelukysymyksiä (1979)*.

A principios de los años 80, la AMF comenzó a desempeñar un papel más importante como organizadora de la formación profesional continua. Para ello, la asociación contrató a un responsable de formación, cuyas tareas incluían la planificación

y puesta en marcha de la formación profesional continua de los empleados de los museos con titulación universitaria. Se organizaron otros programas de formación profesional continua para juntas directivas, políticos y otros responsables de la toma de decisiones. El número de participantes en los programas de formación profesional continua se mantuvo estable en unos pocos centenares de personas al año, hasta que a mediados de los años 90 aumentó, superando el millar.

Los primeros indicios de la tecnología de la información surgieron en la década de 1980. En 1981, el Centro Cultural de Hanaholmen fue la sede del primer seminario pan-nórdico de fotografía. A pesar de su título, el seminario trató sobre los sistemas automáticos de procesamiento y recuperación de datos del material fotográfico en los museos. En el seminario de museos de arte de 1981, el Museo de Arte de Pori presentó su proyecto de registro computarizado de obras de arte; también se debatió el procesamiento automático de datos en los museos (Kinanen 2010, pág. 75; Hakamies 2019).

La AMF incluso organizó una excursión al *Nordiska Museet* de Estocolmo, donde los participantes conocieron su sistema de procesamiento automático de datos. La excursión fue también una oportunidad para discutir el estado de la tecnología de la información en los museos finlandeses y para participar en la planificación a nivel nacional de un registro conjunto de datos. Los museos de arte han contribuido activamente a la introducción de la tecnología de la información en el sector museístico y en los seminarios de los museos de arte se trataron temas tales como el proyecto pan-nórdico de microfilmación y los registros de datos de las colecciones de arte.

También en la década de 1980 se invitó a los proveedores de sistemas de datos a presentar sus sistemas en los seminarios designados. En el seminario de museos de arte de Jyväskylä se debatió el papel de un museo de arte central y los archivos mínimos de los museos de arte, basándose en el informe del comité de procesamiento automático de datos de los museos de arte. En 1987, el programa de capacitaciones de la AMF incluyó el primer curso básico de cinco días sobre procesamiento automático de datos para empleados de los museos. Además de los conocimientos básicos sobre el procesamiento automático de datos, el curso proporcionó instrucción sobre la catalogación computarizada, así como una introducción a dos sistemas de procesamiento de datos de colecciones. En 1987 se organizaron dos cursos adicionales para proporcionar a los profesionales de los museos conocimientos sobre la tecnología de la información y la toma de decisiones relacionada.

Durante varios años se organizaron cursos básicos sobre procesamiento de datos. En 1988, la AMF participó en un debate conjunto sobre el procesamiento automático de datos con sus colegas nórdicos; uno de los temas fue la situación del almacenamiento de imágenes. A finales de los años 80, se organizó un programa de formación en tecnología audiovisual y de videos para los curadores de los museos. Más adelante, los profesionales de los museos desarrollaron sus habilidades profesionales por medio de extensos cursos de diseño y tecnología de exposiciones.

En la década de 1990 se continuó con las capacitaciones sobre tecnologías de información. Los temas principales incluyeron a la mayoría de las marcas de software para el procesamiento de palabras, bases de datos y publicaciones de escritorio. Un curso de 1993 sobre tecnología audiovisual incluía diversos temas: multimedia, hipermedia, almacenamiento y procesamiento de imágenes, transferencia de datos y diversos medios de almacenamiento. Además, los contenidos incluían posibilidades futuras tales como el museo virtual y las imágenes tridimensionales. En 1994 se celebró el primer evento de formación profesional continua, centrado en la Internet y titulado *¿Qué es la Internet y cómo afectará su trabajo?*

En 1996, la AMF lanzó un programa de formación relacionado con el desarrollo de la sociedad de la información. El programa formaba parte de un programa de desarrollo nacional organizado por el Ministerio de Educación y Cultura llamado *La sociedad de la información finlandesa*. El proyecto para desarrollar la información del personal de los museos respecto a las competencias relacionadas con la sociedad y los servicios museísticos basados en materiales digitales, posteriormente titulado *Programa de formación en estrategias de la información*, recibió una subvención designada por el Ministerio de Educación y Cultura hasta 2015. El programa incluía una formación básica sobre el procesamiento automático de datos en los museos y el uso y desarrollo de sistemas de gestión de las colecciones. En 2014, uno de los cursos organizados por la asociación incluyó impresiones en 3D.

El primer entorno de aprendizaje en línea de la AMF para programas de formación profesional continua fue un curso en línea de 2003 sobre seguridad en los museos. Dos años más tarde, la asociación ofreció un programa de estudios en museología por valor de 10 créditos del Sistema Europeo de Transferencia de Créditos (ECTS, por sus siglas en inglés). En 2006, la AMF lideró el curso de cualificación para la rama de museos *Profesional de la Sociedad de la Información (Tietoy- hteiskunnan työntekijä)* (con un valor de 10 créditos ECTS) impartido por el Centro de Desarrollo de la Sociedad de la Información de Finlandia.

Más cursos en línea estuvieron disponibles desde el 2007; el programa de estudios museológicos se extendió a fin de que cubriera 25 créditos ECTS, el equivalente a estudios básicos de museología ofrecidos por las universidades finlandesas. Ese mismo año, la asociación puso en marcha un curso en línea, con un valor de 2 créditos ECTS, sobre los fundamentos del trabajo en los museos; este curso estaba destinado a los nuevos empleados de los museos que carecían de cualificación formal.

Otros programas de estudio organizados por la asociación incluyen cursos sobre la producción de servicios de aprendizaje en línea en los museos, la catalogación de colecciones y el mercadeo de los museos. Algunas partes de los programas de estudio se llevaron a cabo en colaboración con, por ejemplo, el Centro de Formación Continua Palmenia de la Universidad de Helsinki. La presentación en diferido de disertaciones recientes es una forma de mejorar las habilidades y conocimientos de los trabajadores de los museos; este método ha sido evaluado como parte del programa de formación continua de la AMF, en cooperación con los estudios de museología de la Universidad de Helsinki y la Universidad Abierta.

Las cualificaciones profesionales como formación profesional continua

El desarrollo de la gestión de los museos se ha considerado como un componente integral de la formación continua. Los primeros cursos de formación en gestión de museos se organizaron ya a principios de los años 80. Los extensos cursos de administración, dirigidos a los gestores y curadores de los museos, trataban sobre el desarrollo de los museos como comunidades de trabajo y la mejora de los procesos. El desarrollo de la gestión, así como otros tipos de formación continua en el ámbito de los museos, se llevaron a cabo en cooperación con los centros de formación continua de las universidades finlandesas. Estas sesiones de formación en gestión continuaron en la década de 1990. Por ejemplo, la universidad de la ciudad finlandesa *Kaupunkiopisto* participó en la organización de un curso de formación enfocado en la orientación de objetivos y la estimación de la rentabilidad en el trabajo de los museos. A finales de los años 90, la calidad del trabajo de los museos se convirtió en un tema de interés en las sesiones de formación. En la década del 2000, los programas de educación continua también proporcionaron educación sobre la gestión de organizaciones de expertos.

Finalmente, en 2012, se estableció un programa más integral sobre la gestión de museos junto con la facultad de administración *Johtamistaidon Opisto*, JTO. El programa sigue existiendo, aunque las fusiones hicieron que el socio cambiara su nombre por el de IGF: Instituto Gerencial de Finlandia. El programa de gestión de museos es la primera competencia vocacional basada en cualificaciones operativas como parte del sistema educativo oficial de Finlandia, está adaptado a los gestores de museos y a los profesionales que se preparan para asumir funciones directivas. En el programa, los participantes completan una cualificación vocacional especializada en gestión y administración de empresas. El financiamiento de la instrucción de contacto y de las demostraciones de competencia del programa procede del sistema gubernamental de formación de aprendices, lo que probablemente sea una de las razones de la popularidad del programa. El actual programa de gestión es el sexto de este tipo, y ya se han graduado en él unas 200 personas. La AMF y el IGF también han colaborado para establecer un programa de desarrollo para gerentes de primera línea en el cual los participantes completan una cualificación vocacional especializada en la gestión de primera línea.

La AMF, en colaboración con el *Rastor Instiutuutti*, organiza una cualificación vocacional en administración de empresas. Este programa, al igual que la cualificación profesional especializada en desarrollo de productos que imparte la institución educativa multidisciplinaria *Careeria*, también está dirigido específicamente a los trabajadores de los museos.

El requerimiento para la primera cualificación vocacional para técnicos de museos se completó en 2017. El sector de los museos estaba fuertemente representado en el comité de cualificación designado por la Agencia Nacional para la Educación de Finlandia. Los primeros técnicos de museos que se graduaron en el nuevo programa lo hicieron en 2019.

Conclusiones

En el debate sobre la transformación de los museos y del trabajo museístico y sobre el museo del futuro, los temas que se discuten actualmente son las competencias, habilidades y conocimientos necesarios en las profesiones museísticas. Una parte integral de esta discusión es la definición de museos del ICOM, la cual se revisará en la década de 2020. La definición es esencial para la comunidad museística debido a que representa un documento capaz de definir las operaciones de los museos, a nivel nacional e internacional. El cambio en el entorno operativo de los museos es constante. Entender el significado de este cambio en términos de los requisitos de competencia es esencial para los museos y los profesionales individuales de los museos, así como para los organizadores de la educación básica y la formación profesional continua.

Se necesita más información con relación a la educación del personal museístico. Se ha realizado una investigación académica relacionada con el sector de los museos, por ejemplo, sobre las prácticas de trabajo en los museos y el desarrollo de la profesión. Hay una gran necesidad de más investigación sobre los museos, la profesión y los profesionales de los museos, y la cooperación con las universidades es crucial, especialmente con aquellas que enseñan museología.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Continuing Professional Education as a Tool for Developing Museums*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Fuentes no publicadas

The Finnish Museums Association's training archive.

Fuentes publicadas

Ailisto, H 2017 *Digitalisaatio ja tekoäly muuttavat työtä*. TEM yrityskatsaus 1/2017. Disponible en https://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/80139/TEM_6_opaat_Yrityskatsaus_1_2017_26062017_WEB.pdf [Visitado por última vez el 28 de enero de 2020]

Eteläpelto, A 2007 Työidentiteetti ja subjektiiviset rakenteiden ja toimijuiden ristiaallokossa. In Eteläpelto A, Collin K & Saarinen J. *Työ, identiteetti ja oppiminen*. Porvoo: WSOY. pp. 90–142.

Eteläpelto A, Collin, K & Saarinen, J 2007 Työ, identiteetti ja oppiminen. Porvoo: WSOY.

Finnish Ministry of Education and Culture 2018 *Museum of Opportunities – The Museum Policy Programme 2030 of the Ministry of Education and Culture*. DOI: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-263-559-4>

Finnish Museums Association 2018 *Museoväkitutkimus*.

DOI: http://museoliitto.fi/doc/Museovaki_kyselyt/Museovaki_2018_yhteenvedo.pdf

Hakamies, I 2019 “Real Museum Work” and Information Technology – Does not Compute!. *Ethnologia Fennica*, Vol 46. pp. 36–60. DOI: <https://doi.org/10.23991/ef.v46io.74238>

International Committee for Regional Museums and the International Committee for the training of personnel 2011. In Legget, J (ed.). *TAFF and training in regional museums*. Paris: ICOM. DOI: http://ictop.org/wp-content/uploads/2019/06/StaffAndTraining_WEB.pdf

International Council of Museums 2008 *Museum Professions – A European Frame of Reference*. DOI: http://ictop.org/wp-content/uploads/2019/06/ICTOP-Museum-Profession_frame_of_reference_2008.pdf

Kinanen, P 2010 Suomen museoliitto museokentän rakentajana. In Pettersson S & Kinanen P (eds.). *Suomen museohistoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. pp. 72–93.

Kinnari, H 2013 Miten elinikäisestä oppimisesta puhutaan? *Aikuiskasvatus* 33(2). pp. 107–117.

Manninen, J & Meriläinen M 2015 Monimenetelmällinen näkökulma omaehtoisen opiskelun hyötyihin. *Aikuiskasvatus* 35(2/2015). pp. 84–95.

Museum Act 2020/314. Issued in Helsinki, 15 March 2019.

DOI: <https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2019/20190314>

Museum Decree 2005/1192. Government decree on museums 1192/2005
Promulgado en Helsinki, 22 de diciembre de 2005.

DOI: <https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2005/20051192>

Museum Decree Amendment 456/2013. El decreto 456/2013 del Gobierno sobre la modificación del decreto del Gobierno sobre museos, sección uno. Promulgado en Helsinki, 19 de diciembre de 2013. DOI: <https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2013/20130456>

Museum of Opportunities. El Programa de Política Museística 2030 del Ministerio de Educación y Cultura. Publicaciones del Ministerio de Educación y Cultura de Finlandia 2018:13. DOI: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-263-559-4>

Pettersson S & Kinanen P (eds.) 2010 *Suomen museohistoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Statistics Finland *FOLK data 2011–2016*. Disponible en: https://www.stat.fi/tup/mikroaineistot/aineistot_en.html [Visitado por última vez el 28 de enero de 2020]

Statistics Finland *Official Statistics of Finland: Participation in adult education* [e-publication]. ISSN=2489–6918. 2017. Helsinki: Statistics Finland.

DOI: http://www.stat.fi/til/aku/2017/01/aku_2017_01_2018-01-12_tie_001_en.html

Tekijänoikeus ja kuvapalvelukysymyksiä 1979. Suomen museoliiton julkaisuja 20. Helsinki: Suomen museoliitto.

Vilkuna J 1998 *75 vuotta museoiden hyväksi – Suomen museoliitto 1923–1998*. Publicaciones de la Asociación Finlandesa de Museos 45 Vamma-la: Suomen museoliitto.

Vilkuna J 2010 Museologia ja Suomen museot. In Pettersson S & Kinanen P (eds.). *Suomen museohistoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. pp. 332–346.

Sección II

De la gestión de las colecciones a su desarrollo

Las colecciones y su conservación siempre han estado en el centro del funcionamiento de los museos. Siglos de tradiciones de cuidado nos han dejado colecciones que ofrecen evidencias concretas y enriquecimiento para nuestra comprensión del futuro. Tradicionalmente, los museos son responsables no solo del cuidado y mantenimiento de sus objetos y colecciones, sino también de la difusión de información al público. Este trabajo siempre ha sido fundamental para el funcionamiento de los museos. En las últimas décadas se han realizado estudios en los que se ha puesto en tela de juicio este tipo de trabajo y algunos han llegado a cuestionar la necesidad de las colecciones. La presión para justificar la existencia y el mantenimiento de las colecciones, desde el punto de vista técnico, material y de fondo, ha sido un problema para los profesionales de los museos (Conn 2010; Snellman 2016). Cuando se trata de medidas prácticas para el cuidado de las colecciones en los museos, se han planteado preguntas sobre la falta de cuidado que se acumula, y el compromiso que tendría que ser constante. Al mismo tiempo, el profundo conocimiento de las colecciones ha aumentado debido a las crecientes formas de recopilación de datos para el patrimonio cultural. Gracias a las diversas tecnologías digitales, a unas políticas de colección más unificadas y a la división de las tareas de colección a nivel nacional en Finlandia, conocida como la Red TAKO, ahora tenemos más conocimientos y una mejor comprensión de nuestra reserva cultural compartida.

Los autores de esta sección son expertos en el campo de la gestión y el cuidado de las colecciones. Han utilizado métodos como el Análisis de Significancia (Russell & Winkworth 2001; Häyhä, Jantunen & Paaskoski 2018) en su trabajo diario en los museos así como en la enseñanza a futuros profesionales de los museos. La modificación finlandesa del método australiano de análisis de significación se describe con detalle en el capítulo de Leena Paaskoski, Sari Jantunen y Heikki Häyhä. En su texto se discute el papel de las colecciones y el significado de la cooperación entre las distintas partes interesadas, así como el modo en que el análisis del significado de los objetos del museo transformará el papel de estos objetos de entidades silenciosas a anclas cognitivas. Además, la necesidad de ser dinámicos y adoptar un enfoque de desarrollo de las colecciones, en lugar de restringir las funciones únicamente a su gestión y mantenimiento, será un paso crucial para ver la evolución de la importancia de las colecciones. Otra herramienta para el trabajo de colección se ofrece en el capítulo de Minna Sarantola-Weiss, que destaca el significado de las políticas de colección. En este trabajo hay que tener en cuenta el concepto de reserva cultural, algo que no se limita a los museos. Hay casas particulares y museos domésticos o casas museo, así como colecciones corporativas, que albergan y mantienen artefactos y obras de arte que pueden verse como parte de la misma reserva cultural. Liisa Oikari y Kristina Ranki contribuyen a la categoría de casas museo. En su capítulo, se presta especial atención al concepto de casa museo y a cómo esta distinción diferencia las casas muy personales y auténticas de distintas casas históricas. El capítulo de Teemu Ahola sobre la *Red TAKO - Documentación contemporánea y división de las tareas de colección a nivel nacional (Ammatillisten museoiden tallennus- ja kokoelmayhteistyöverkosto)* es también un buen ejemplo de las herramientas prácticas necesarias para que los museos intensifiquen su labor de coleccionismo, a largo plazo. Los rápidos avances tecnológicos han hecho, por ejemplo, que el modelado en 3D sea una herramienta viable, tanto para mantener los delicados objetos arqueológicos conservados, como

para mejorar la accesibilidad y hacer que los objetos sean más informativos para el público (Roe 2014). Esta tecnología acerca las colecciones y el trabajo y conlleva las mismas al público de formas nuevas y emocionantes, como se describe en el capítulo de Visa Immonen e Ismo Malinen sobre el modelado en 3D. Le recuerdan al lector que sin importar la tecnología que se elija, se debe mantener en mente el cambiante entorno en la industria y la necesidad de una cooperación cercana entre el museo y el proveedor de tecnología. En última instancia, esta sección pone de relieve el significado de las colecciones para sociedades enteras, no solo para los museos, como se ve en el capítulo de Teija Luukkanen-Hirvikoski. Es necesario tener en mente todas las colecciones, sin importar su propiedad, así como la importancia del intercambio cultural entre corporaciones y diversas instituciones culturales.

Heikki Häyhä, Sari Jantunen, Leena Paaskoski

Cómo ser dinámico – El potencial del análisis de la significación en las colecciones de los museos finlandeses

Minna Sarantola-Weiss

Políticas de colección – Experiencias y desafíos

Liisa Oikari, Kristina Ranki

Casas Museo - Colecciones bibliográficas de vidas significativas

Teemu Ahola

La red TAKO – Desarrollando colecciones en conjunto

Visa Immonen, Ismo Malinen,

Imágenes 3D en los museos

Teija Luukkanen-Hirvikoski

Entre lo público y lo privado - Coleccionando arte corporativo y la colaboración con los museos de arte en Finlandia

Referencias

Conn, S 2010 *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Häyhä, H, Jantunen, S & Paaskoski, L 2018 *Analysing Significance*. Helsinki: Publicaciones de la Asociación finlandesa de Museums Association N.º 75. Disponible en <https://www.museoliitto.fi/doc/verkkojulkaisut/Analysing-Significance.pdf> [Visitado por última vez el 11 de febrero de 2020]

- Roe, F** 2014 Modernizing Millennia. 3D Models as Ethical Progress in Museum Practice. Master's Thesis, Lund University. Disponible en <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=4451700&fileId=4465992> [Visitado por última vez el 11 de febrero de 2020]
- Russell, R & Winkworth, K** 2001 *Significance 2.0: A guide to assessing the significance of collections*. Adelaide: Collections Council of Australia. Disponible en <https://www.arts.gov.au/what-we-do/museums-libraries-and-galleries/significance-20> [Visitado por última vez el 11 de febrero de 2020]
- Snellman, A** 2016 Olisiko jo aika tutkia esineitä? Kohti uutta tutkimusparadigmaa. *Historiallinen Aikakauskirja* 3/2016, pp. 337–338. Disponible en <http://elektra.helsinki.fi/se/h/0018-2362/114/3/olisikoj.pdf> [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

Cómo ser dinámico - El potencial del análisis de la significación en las colecciones de los museos finlandeses

Heikki Häyhä, Sari Jantunen y Leena Paaskoski

Resumen

En este capítulo se analiza el significado y el valor museístico de las colecciones como recursos culturales esenciales de la sociedad, promoviendo la idea de las colecciones dinámicas y su desarrollo, así como animando a los profesionales de los museos a aplicar el método de análisis de significación, *Merkitysanalyysimenetelmä*, como parte esencial del trabajo museístico. El debate sobre los orígenes de la colección de máquinas forestales del Museo Forestal Finlandés Lusto ha llevado a examinar los retos y compromisos relativos a dos enormes procesadoras PIKA50 de los años 60 y 70 que se encuentran en el museo. La solución se logró utilizando el *Método Australiano de Significación (Australian Significance Method)*, que se publicó por primera vez en 2001 y la segunda versión, *Significación 2.0 (Significance 2.0)*, en 2009. Otros ejemplos de métodos de significación son el británico (2010) y el holandés (2014), que también se presentan en este capítulo. Animados y fortalecidos por estos ejemplos, nos propusimos recopilar una versión que se ajustara al sector museístico finlandés. El método finlandés fue publicado en 2015 (en inglés en 2019). El objetivo era hacer un método lo suficientemente sencillo como para que una persona que no fuera especialista pudiera llevarlo a cabo, con una presentación limpia y muchos ejemplos concretos. Sostenemos que hay una gran necesidad de producir una mejor información sobre el patrimonio cultural relacionada con las colecciones de los museos que constituyen un patrimonio vivo y un recurso dinámico en la sociedad.

Palabras clave: significación, dinámico, colecciones, recurso cultural, sostenibilidad

Creación de colecciones significativas

A principios de la década de 2000, Lusto, el Museo Forestal de Finlandia, comenzó a recopilar grandes máquinas forestales como parte de su labor de documentación en el ámbito de la silvicultura finlandesa. No había otros museos profesionales que recogieran las máquinas forestales -tractores, montacargas, procesadoras y cosechadoras- o que abordaran la importante historia de la silvicultura mecanizada. Se reconoció como una parte importante de la historia de la silvicultura y la industria forestal en Finlandia. Para contar esta historia se necesitaban pruebas adecuadas en forma de colección de artefactos (Anttila, Lehonkoski y Paaskoski 2004; Karhunkorva y Paaskoski 2008a). La mecanización del trabajo forestal finlandés había comenzado ya en los años 40 y 50. Primero llegaron las motosierras para la tala; pronto se

introdujeron los tractores utilizados en la agricultura para el transporte y, por último, a partir de los años 60, el desarrollo de máquinas forestales empezó a cambiar significativamente el trabajo forestal pesado y accionado por humanos. Todo ello formaba parte del gran proyecto de intensificación de la silvicultura finlandesa en la posguerra. Finlandia había perdido cerca del 12 % de su superficie forestal como indemnización de guerra y se encontraba en pleno cambio estructural. Los bosques y la silvicultura desempeñaron un papel importante en la recuperación después de la guerra, ya que era necesario producir más, y de forma mucho más eficiente. También formó parte de la modernización de la sociedad finlandesa (Pakkanen & Leikola 2010, pp. 303-308, pp. 384-387, pp. 319-331).

Con la ayuda de las partes interesadas, Lusto recogió 17 máquinas forestales entre los años 2000-2010. La mayoría fueron donadas al museo por *Metsähallitus* (una empresa estatal responsable de la gestión de las tierras y aguas de propiedad estatal) y la antigua Escuela Forestal de Jämsänkoski (Karhunkorva & Paaskoski 2008a, p. 10). Un museo que recoge artefactos grandes, mecánicos y antiguos como estas máquinas se enfrenta a muchos retos. Por un lado, era necesario presentar la historia desde la primera procesadora hasta las soluciones modernas en la silvicultura, pero sin que hubiera en la colección demasiadas máquinas que ocuparan mucho espacio. Por otro lado, muchas máquinas forestales ya habían sido demolidas y el museo se vio obligado a elegir entre lo que quedaba en el campo. De este modo, quedaron objetos un tanto aleatorios a ser coleccionados para el museo. Esto condujo inevitablemente a una situación en la colección en la que faltaban algunos objetos clave (ya que no quedaba ninguno en Finlandia) y algunos estaban duplicados (ya que el museo encontró posteriormente un mejor ejemplo de un artefacto en particular). Otro reto era el estado físico de las máquinas que no se habían utilizado en mucho tiempo y que habían estado expuestas a la intemperie durante décadas y, a veces, habían sido excesivamente restauradas. Por último, el tercer reto tenía que ver con la información, es decir, con el conocimiento del patrimonio cultural, ya que no siempre había suficiente información disponible para poder crear los ricos metadatos de un objeto de museo (Karhunkorva & Paaskoski 2008b). La colección de máquinas forestales reunida durante esos años puede considerarse un compromiso museológico.

El compromiso museológico suele formar parte del trabajo de los museos. Supone un equilibrio entre diferentes puntos de vista y criterios a la hora de coleccionar y valorar los objetos del museo. Las colecciones de los museos han tenido diversas tareas y objetivos a lo largo de la historia de los museos y las colecciones. Han sido fuentes de investigación, objetos de exposición y patrimonio tangible de la sociedad y han contado diversas historias sobre el pasado y el presente (Pettersson & Kinanen 2010). Se cree que hablan de la sociedad y de la vida humana, pero también nos hablan de los profesionales de los museos, de sus visiones y afectos. No obstante, la información sobre el patrimonio cultural en sí, recopilada y conectada a los objetos, no ha cambiado drásticamente a lo largo de la historia de los museos (Ekosaari 2009). En nuestro trabajo de catalogación en los museos finlandeses, seguimos concentrándonos en describir el aspecto de los objetos, en lugar de señalar sus significados y su importancia. De hecho, la catalogación se ve más como un proceso técnico de registro que como un proceso de producción de contenidos, significados e historias (*Museoiden luettelointiohje* 2014, p. 9).

La necesidad de producir una mejor información sobre el patrimonio cultural y unas colecciones museísticas más significativas ha surgido de muchas maneras durante la década de 2000. Por ejemplo, la participación, la cooperación, el movimiento profesional-aficionado y la idea de patrimonio cultural compartido se consideran medios para crear colecciones dinámicas. Según Peter van Mensch y Leontine Meijer-van Mensch (2015, pág. 24-26), deberíamos hablar más de desarrollo de las colecciones que de su gestión. Al mismo tiempo, alrededor del mundo se han creado diversos métodos para evaluar su importancia.

La colección de máquinas forestales de Lusto es, en parte, el motivo por el que nos interesamos por *Significación, un método australiano para evaluar el significado de los objetos y colecciones del patrimonio cultural* (Russell & Winkworth 2001). Los primeros esfuerzos se realizaron en 2011, cuando la curadora de la colección de artefactos de Lusto, Sari Jantunen, utilizó el método en sus estudios a corto plazo relacionados con el trabajo del museo. La clase tuvo lugar en la Universidad de Ciencias Aplicadas de Helsinki Metropolia; el método fue presentado por el profesor Heikki Häyhä. Sari utilizó la significación para evaluar una parte de la colección de máquinas forestales de Lusto. La tesis, *Grandes Máquinas - Metal Pesado (Kookkaita koneita - Raskasta rautaa)* (Jantunen 2011), demostró que el método era factible y que merecía la pena seguir examinándolo. A continuación, en 2013, comenzamos a evaluar el valor museístico de la colección de máquinas forestales en colaboración con Lusto y los estudiantes del *Programa de Grado en Conservación* de la Universidad de Ciencias Aplicadas Metropolia de Helsinki. Uno de los problemas concretos a resolver era que Lusto tenía dos procesadoras PIKA50 de los años 60-70 y, como son objetos enormes y caros de conservar, el museo tenía que elegir la mejor para convertirla en objeto de museo y conservarla para las futuras generaciones. Hemos utilizado con éxito el método australiano de significación para tomar la decisión de dar de baja la otra máquina. Los conceptos de análisis de significación (*merkitysanalyysi*) y declaración de significación (*merkityslausunto*) se definieron colectivamente en finlandés con los estudiantes de conservación de Metropolia y los profesionales de los museos en ese momento. Más adelante, acabamos trabajando aún más con el análisis de significación.



Figuras 1 y 2. De izquierda a derecha: el PIKA50 (V1M0607), restaurado sobre rigurosamente, fue elegido para ser eliminado de Lusto. El PIKA50 (dcs5297) en una condición más auténtica fue conservado y reubicado en la sala de exposiciones.

Ejemplos de los métodos de análisis de significación

Gracias a la experiencia del análisis y la evaluación de las máquinas forestales de Lusto en 2013, consideramos que el método australiano de significación era inspirador, pero parecía necesitar algún desarrollo para adaptarse a las necesidades particulares de los museos finlandeses. Iniciamos el proyecto *Colecciones museísticas de significación - Desarrollo de un método de análisis de significación para objetos y colecciones museísticas* (*Merkitykselliset museokokoelmat – Museo-objektien ja -kokoelmien merkitysanalyysimenetelmän kehittäminen*) financiado por la Agencia Finlandesa del Patrimonio y realizado en 2014. En este proyecto desarrollamos los criterios y ciertos conceptos relativos al análisis de significación además de elaborar un método más flexible y fácil de utilizar. Antes de llegar a este punto, había que investigar a fondo varios ejemplos extranjeros. A continuación, presentamos los métodos australiano, británico y holandés de análisis de la significación, creados entre 2001 y 2014.

El método australiano

Significación: Una guía para evaluar el significado de los objetos y colecciones de patrimonio cultural (*Significance: A guide to assess the significance of cultural heritage objects and collections*) (Russell & Winkworth 2009) se basa en el concepto del proceso de evaluación y la declaración resumida de significación que fueron desarrollados por el Comité Nacional Australiano del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (Australia ICOMOS) en 1979, conocidos como la *Carta de Burra*. Por lo tanto, el *Método de Evaluación de Significación* se utilizó por primera vez para la gestión de lugares de importancia cultural (Russell & Winkworth 2009, p. 4) La primera edición de *Significación* se publicó en Australia en 2001 por el Departamento de Comunicaciones, Información, Tecnología y Arte, por medio del Consejo de Colecciones del Patrimonio (HCC, por sus siglas en inglés) y del sector museístico. El método Significación fue creado por la consultora de patrimonio Roslyn Russell de los *Proyectos de Patrimonio Australiano* junto con la consultora de patrimonio Kylie Winkworth (Russell & Winkworth, 2001, p. 7 - 9). Según la publicación, el objetivo del proyecto era facilitar a los museos la identificación y conservación del patrimonio cultural, ayudar a evaluar la importancia de los objetos de las colecciones y proporcionar una base sobre la que se estableciera prioridades, centrara los recursos y, en general, tomara decisiones sólidas sobre la gestión de las colecciones.

El método estaba destinado a todas las instituciones que coleccionan y a todos los que trabajan con colecciones, y el proceso debía aplicarse tanto a objetos individuales como a colecciones completas. La significación y el valor de un objeto debían definirse mediante la consideración de su significado con respecto a un conjunto estándar de criterios de evaluación. Los criterios principales eran el histórico, el estético, el científico, el de investigación o técnico y el social o espiritual. El grado de importancia se estimó utilizando los siguientes criterios comparativos: procedencia, representatividad, rareza, estado de conservación, integridad o integridad intacta y potencial interpretativo. El proceso completo de evaluación de los significados se resumió en una declaración de la significación (Russell & Winkworth 2001, pp. 7-12).

El proceso, paso a paso, daba instrucciones claras sobre cómo proceder y qué hacer. En primer lugar, el ejecutor debía recopilar todos los detalles disponibles sobre un objeto y su historia, en segundo lugar, debía investigar la historia y la procedencia, así como hablar con los donantes, los usuarios y los miembros pertinentes de la comunidad y, en tercer lugar, debía comprender el contexto del objeto. El cuarto paso era analizar y registrar cómo se fabrica un objeto, cómo funciona y su condición. El quinto paso era considerar ejemplos comparativos de objetos similares y el sexto paso era evaluar la significación contra los criterios principales. El séptimo paso era determinar el grado de significación al realizar una evaluación basada en criterios comparativos. El paso final era escribir una declaración sobre la significación que explicara por qué el objeto es importante y lo que significa, así como las historias que conlleva (Russell & Winkworth, 2001, p. 20).

La segunda edición del método de significación, *Significación 2.0 (Significance 2.0)* se lanzó en 2009. Los autores Roslyn Russell, Kylie Winkworth y Consejo de Colecciones de Australia (*Collections Council of Australia, Ltd*) tomaron en cuenta la experiencia acumulada en la determinación del significado en diferentes entornos de las colecciones – archivos, galerías, bibliotecas y museos (Russell & Winkworth, 2009, prefacio vi).

Como resultado, *Significación 2.0*, incluye un mayor énfasis en colecciones completas y aplicaciones cruzadas, así como la inclusión de criterios para evaluar la importancia nacional (Russell & Winkworth 2009, p. 1). El fundamento del método permaneció sin cambio, sin embargo, se redefinieron los pasos para evaluar la significación. Ahora, el método involucraba cinco pasos principales: Analizar un artículo o colección, investigar su historia, proveniencia y contexto, compararlo con artículos similares, entender sus valores por medio de una referencia a los criterios y resumir sus significados y valores en una declaración de significación. La evaluación consistía en cuatro criterios principales y cuatro criterios comparativos. Los criterios principales eran el histórico, el artístico o estético, el científico o con potencial de investigación y el social o espiritual. Los cuatro criterios comparativos fueron la procedencia, la rareza o representatividad, la condición o integridad y la capacidad interpretativa (Russell & Winkworth 2009, p. 10).

Al observar ambas versiones de *Significación*, del 2001 y del 2009, el refinamiento del último era notable y bienvenido. Con la ayuda del método australiano, fue posible comprender el significado del objeto estudiado a un nivel mucho más profundo. El proceso, paso a paso, nos guió para explorar aspectos del objeto que de lo contrario se hubieran pasado por alto. Además, la redacción de la Declaración de la Significación obligaba a cristalizar las ideas y los descubrimientos en una forma sólida. Sin embargo, el doble método y el uso de la lengua inglesa hacían que el proceso fuera demasiado laborioso para ser aplicado, incluso parcialmente, en el uso cotidiano en Finlandia.

El método británico

El método británico, *Revisando la Significación 2.0 un marco para la evaluación de la significación, gestión y uso de las colecciones de los museos* (*Reviewing Significance 2.0 - A framework for assessing museums' collections, significance, management and use*), es una versión actualizada en 2012 del marco original *Revisando la Significación* (*Reviewing Significance*) que fue publicado por Caroline Reed, asesora de museos y patrimonio, junto con *Renaissance East Midlands* (REM, por sus siglas en inglés), en 2010. La publicación se inspiró en *Significación 2.0* de Australia y en la publicación de la Universidad Pública de Londres (*University College London's Collections Review Rubric*) [Esta publicación de la *University College London* fue una única y completa revisión del cuidado, uso y significación de los objetos en los museos y las colecciones para la enseñanza e investigación de la UCL] (Reed 2012, p. 2).

Al igual que su inspirador australiano, *Revisando la Significación 2.0* (*Reviewing Significance 2.0*) presentó un método, el *Proceso de Evaluación de la Significación*, que ayuda a evaluar el significado y el valor de una colección de museo, a desarrollar la comprensión del uso de las colecciones y a crear una base para la gestión dinámica de las mismas. Además, el marco presentó el *Proceso de Revisión de Colecciones* para ayudar a comparar la gestión, el cuidado y la documentación de las colecciones con el uso, y desarrolló varios cuadros, formularios y hojas de datos como herramientas listas para usar. El *Proceso de Evaluación de la Significación* y el *Proceso de Revisión de las Colecciones* fueron concebidos para ser utilizados conjuntamente o por separado (Reed 2012, p. 2). El *Proceso de Revisión de Colecciones*, un sistema de análisis de datos basado en puntuación, no se utilizó en la elaboración del método finlandés, *Merkitysanalyysimenetelmä*.

El *Proceso de Evaluación de la Significación* proporciona dos herramientas: una tabla de evaluación de la significación y una plantilla de declaración de la significación. La tabla de evaluación de la significación presenta una serie estructurada de preguntas en forma de tabla. Las preguntas están agrupadas en seis títulos de columna y seis títulos de fila. Los títulos de las columnas son: procedencia/adquisición, rareza/unicidad, impacto visual y sensorial, condición/integridad, significado histórico, y potencial para ser aprovechado. Los títulos de las filas son: puntos clave, nacional/internacional, regional o interregional, localmente específico, comunidad/grupo, específico de una organización o sitio (Reed 2012, p. 2).

Las respuestas escritas a las preguntas presentadas en el cuadro de evaluación de la significación se recogen en la plantilla de declaración de la significación. Después de cada título se resumen las principales observaciones en viñetas y, finalmente, como una declaración de la dignificación editada y lista para ser publicada. La plantilla de la declaración de significación también tiene una sección separada para indicar ideas de investigación y consultas adicionales (Reed 2012, pp. 6-7).

La *Revisión de Significación 2.0* tuvo puntos a favor y en contra. Las observaciones clave con viñetas de la cuadrícula de evaluación de la significación facilitaron la síntesis del significado y el valor del tema estudiado. Las cinco diferentes perspectivas -nacional/internacional, regional/interregional, localmente específico, comunitario/

grupal y específico de una organización o sitio- dejó claro que el impacto del objeto o de la colección probablemente es y, por lo tanto, siempre debe ser considerado más allá de la perspectiva del museo. Una vez más, el uso de la lengua inglesa y la forma de presentar el método hicieron que su uso fuera bastante difícil de utilizar para nosotros, los finlandeses.

El método holandés

La Agencia del Patrimonio Cultural de los Países Bajos publicó en 2014 un método para evaluar las colecciones de los museos denominado *Valoración de la colección en seis pasos*. El método hace distinciones entre el valor, criterios y significación (Agencia de patrimonio cultural, 2014). Describen el concepto de valoración en relación con el patrimonio como la realización de declaraciones razonadas y verificables sobre su valor. Ello permite dilucidar el valor asignado al patrimonio con el fin de orientar la forma en que los museos conservan, desarrollan y utilizan este patrimonio, así como para generar el apoyo del público al mismo. Según la Agencia del Patrimonio Cultural, esta valoración ha sido, en la mayoría de los casos, para el uso exclusivo de profesionales como arquitectos, historiadores y curadores, que tienden a expresar la valoración en términos científicos o de historia de la cultura. Como escribe Laurajane Smith (2006, p. 30): “Actuar como guardianes del pasado para que el público presente y futuro pueda ser debidamente educado e informado sobre su importancia”. Sin embargo, el mundo está cambiando, como afirman en la introducción del método, en lo político, lo económico y lo social, y también ha cambiado la forma de ver el patrimonio y su valoración. Las ideas sobre quién valora el patrimonio también están sujetas a cambios.

De acuerdo con el método holandés, el valor asignado a las colecciones juega un papel clave en tres actividades: uso, conservación y desarrollo. La actividad más interesante es el desarrollo, el cual, como afirman, puede aumentar por medio de la investigación. Esta es una razón aceptada por la que en una colección se conservan objetos de los que no se sabe nada o muy poco. Es muy difícil ver quiénes, aparte de los expertos, pueden llevar a cabo la investigación, lo que en nuestra opinión, excluye a otras partes interesadas que también puedan tener interés en valorar el patrimonio.

El método introduce el concepto de un marco de referencia. ¿Tiene un elemento un valor alto, medio o bajo a nivel nacional, regional o local, o dentro de una institución? ¿Cuál es la importancia de una obra de arte en relación con la obra completa del artista, o con otras obras de la misma época, del mismo estilo o de la misma región? Este marco de referencia, en nuestra opinión, solo existe para los expertos en la materia.

El método holandés, a pesar de sus grandes ideas sobre quién valora el patrimonio, no alcanza realmente estas metas. Consideramos que, para tener éxito, el método debería de apoyar la creación de una identidad comunitaria, abriendo las colecciones a las nuevas generaciones y honrando el esfuerzo de las anteriores por el bien común.

Esto podría entenderse como un aumento de la inclusión social, un concepto que se menciona muchas veces en los *Objetivos de Desarrollo Sostenible de las Naciones Unidas*. Según Hilary Silver (2015, p. 3) la inclusión social puede referirse a un proceso que fomenta la interacción social entre personas que tienen atributos socialmente relevantes muy diferentes o a un mecanismo institucional impersonal de apertura del acceso a la participación en todas las esferas de la vida social.

Analizando la significancia o Merkitysanalyysimenetelmä, El método finlandés

Animados y fortalecidos por estos ejemplos, nos propusimos compilar una versión que se ajustara al sector museístico finlandés. El objetivo era hacer un método lo suficientemente sencillo como para que cualquiera pueda llevarlo a cabo por medio de una presentación clara y muchos ejemplos concretos. También queríamos asegurarnos de que el uso del método fuera fácilmente abordable y el resultado final fuera individualizado. El anterior presidente del ICOM de Finlandia, Eero Ehanti, lo describe muy bien en su prólogo de la versión en inglés, *Analizando la Significación*:

Después de haber probado el método, sé que funciona, usarlo es divertido. La facilidad es otra cualidad importante que merece ser destacada aquí. ¿Por qué? Porque no es un derecho exclusivo de los profesionales de los museos definir el patrimonio cultural y establecer sus significados. Es una responsabilidad que puede y debe compartirse con las comunidades y los individuos a los que pertenece esencialmente y que tienen una visión única del mismo. Esta publicación abre la puerta a una mayor participación de la comunidad, lo cual es otra excelente razón para difundirla lo más ampliamente posible (Ehanti, in Häyhä, Jantunen & Paaskoski 2019, p. 5).

El método finlandés se modificó sobre la base de las experiencias y los comentarios que recibimos de un total de 60 profesionales de museos, partes interesadas y otras personas que probaron el método en una serie de expresiones tangibles e intangibles de la cultura, objetos y colecciones tanto dentro como fuera de los museos (Häyhä, Jantunen & Paaskoski 2019, p. 6).

El método consiste en seleccionar el objeto y la perspectiva de análisis, justificar estas elecciones y determinar cuáles son los objetivos. Posteriormente, hay que encontrar a las personas que llevarán a cabo el análisis. Esto luego continúa con la familiarización del objeto de análisis, la recolección de información, la contextualización y evaluación de su importancia y significados en función de los criterios elegidos. El método concluye con la redacción de una declaración de significación (Häyhä, Jantunen & Paaskoski 2019, p. 8).

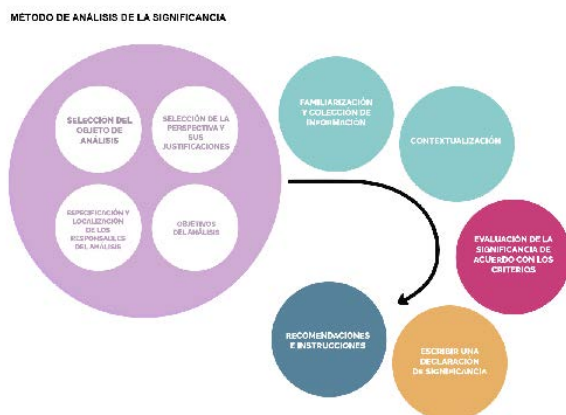


Figura 3. El Proceso del método de análisis de significancia (Häyhä, Jantunen & Paaskoski 2019).

No queríamos dictar qué método de implementación o presentación sería el más beneficioso para los analistas y grupos de interés y, por tanto, el más fructífero para sus análisis. Aunque encontrar actores y grupos de interés puede ser un reto, también sería gratificante y apoyaría la participación dentro de los museos y la transparencia de estos. ¿Cuál sería una forma estimulante de procesar y expresar los pensamientos: ¿un debate en grupo, una tarea de escritura en común, un diagrama, un cómic, un vídeo, etc.? También es bueno considerar qué método transmitiría mejor la importancia y los significados del objeto al público. El análisis requiere un enfoque orientado a la investigación, y sus resultados dependen siempre de la interpretación que haga el ejecutante o ejecutantes del análisis. Se trata de un proceso continuo, abierto a posteriores reevaluaciones y nuevas interpretaciones (Häyhä, Jantunen & Paaskoski 2019, p. 9, pág. 12).

Hay que tener en cuenta que el análisis comunitario de objetos y colecciones puede dar lugar a interpretaciones contradictorias. Los objetos y las colecciones pueden tener un significado diferente para los distintos actores. Su relación con el objeto de análisis varía, y esto influye en los resultados. Por lo tanto, de acuerdo con los principios de estudios culturales, la parte o partes que determinan la importancia y los significados se hacen visibles en el proceso (Häyhä, Jantunen & Paaskoski 2019, p. 9).

La necesidad de enriquecer los metadatos y utilizar más las colecciones

Las colecciones de los museos son una parte esencial del patrimonio cultural. Deben ser recursos dinámicos y bien utilizados para las personas, naciones y sociedades (Mattila 2018, p. 21). Con la ayuda del patrimonio cultural, podemos crear una comprensión más profunda de los procesos culturales, el cambio y el tiempo, así como construir identidades y tener un impacto en un futuro sostenible. Por lo tanto,

las colecciones de los museos deben considerarse como un medio para construir un mundo mejor, y aquí es donde se necesitan los conceptos de colecciones dinámicas y su desarrollo (van Mensch & Meijer-van Mensch 2015, pp. 24-26). El dinamismo significa que:

Las colecciones se desarrollan mediante adquisiciones y bajas, pero también se reflexiona sobre las colecciones y objetos de museo existentes, se les atribuye un significado y se contextualizan repetidamente y desde nuevas perspectivas. Se destaca el valor potencial y útil de las colecciones. El análisis de la significación es un método para desarrollar el trabajo de las colecciones de los museos y producir colecciones dinámicas (Häyhä, Jantunen & Paaskoski 2019, p. 10).

Sostenemos que hay una gran necesidad de producir mejor información sobre el patrimonio cultural relacionada con las colecciones de los museos e incluirla en nuestra comprensión de lo que es un objeto de museo y para qué sirve. Para mejorar los metadatos hemos expresado en *Analizar la Significación* que un objeto de museo, en primer lugar, tendría que definirse como:

No solo un objeto físico, sino de una combinación de información seleccionada, importancia y significados, así como una expresión tangible o intangible de la cultura. Un objeto de museo tiene un ciclo de vida tanto físico como cultural. La vida física de un objeto comienza cuando se fabrica y termina cuando se destruye. En las distintas fases de su ciclo de vida cultural, el objeto se manifiesta como una idea, como un objeto existente pero aún no utilizado, como un objeto con una historia de uso y, por último, como un objeto que ha sido destruido pero que sigue existiendo en documentos o recuerdos. Desde la perspectiva del ciclo de vida cultural, la importancia y los significados relacionados con el objeto son esenciales. La finalidad de uso de un objeto de museo es casi siempre otra que para la que fue diseñado originalmente. Por ejemplo, funciona como una pieza de evidencia y fuente de información, transmite significados y produce identidades, experiencias y bienestar. La autoridad de un objeto de museo como evidencia está garantizada por su genuinidad; la autenticidad refuerza el “poder del objeto genuino”, sobre el que a menudo construye su relación con el espectador o el usuario (Häyhä, Jantunen & Paaskoski 2019, p. 10).

El desarrollo del uso de las colecciones se ha enfatizado en el nuevo programa de política museística finlandesa *Oportunidades en el Sector Museístico* (Mattila 2018). Los museos necesitan mejores metadatos para poder utilizar y sacar más partido a sus colecciones. En las últimas décadas, se ha debatido poco sobre el contenido y la información del patrimonio cultural en las colecciones de los museos. En cambio, la computarización de los museos finlandeses desde la década de 1980-1990 ha creado una negociación constante en lo que respecta a la catalogación técnica. Sabemos muy bien cómo catalogar, pero no tan bien qué catalogar. El método de análisis de la significación es un intento de establecer colecciones de museo más dinámicas en Finlandia.

Ejemplos del uso del método de Análisis de la Significación

A continuación, presentamos algunos ejemplos de utilización del método de *Análisis de la Significación* en los museos, junto con sus públicos y partes interesadas. Nuestros ejemplos proceden del Museo Forestal Finlandés Lusto, del Museo de Artesanías de Finlandia y de un proyecto de colaboración entre el Museo de Arte Kerava y la Universidad de Ciencias Aplicadas Metropolia de Helsinki.

Unos años después de que se lanzara el método de *Análisis de la Significación* en el sector museístico finlandés, nos encontramos con el deseo de sacarle el máximo partido, intentando averiguar cómo conseguir que los museos lo aplicaran realmente. La buena noticia es que todos los profesionales de los museos y las partes interesadas que habían estado probando el método parecían haberlo encontrado útil, innovador, inspirador y que valía la pena. Lo que hizo que el método fuera menos convincente para los profesionales de los museos fue toda la catalogación necesaria, en relación con los millones de objetos del museo, y la falta de tiempo. Utilizar el método como parte del trabajo cotidiano parecía que requería demasiado tiempo. También se planteó la cuestión del “trabajo adecuado del museo”. En el sector de los museos se sigue hablando del trabajo propiamente museístico, que incluye más o menos prácticas relacionadas con las colecciones. La catalogación es una de ellas (Hakamies 2017, pp. 148-149; Hakamies 2019, pp. 42-43). Mientras el análisis de la significación no se considere un trabajo propio de los museos, sino una práctica nueva y adicional, no se convertirá en algo habitual.

Creemos que los métodos de análisis de la significación en Finlandia y en el extranjero serán un trabajo museístico adecuado y ayudarán a crear colecciones dinámicas que respondan a las necesidades de los individuos y las sociedades. Ya ha habido varios ejemplos inspiradores y alentadores al respecto.

En la gestión de la colección del Museo Forestal Finlandés Lusto, los criterios de significación se han utilizado para definir y determinar el valor museístico de un objeto desde 2015. Esto es necesario a la hora de decidir sobre la adquisición y la baja o de hacer una clasificación de valor. El objetivo es integrar más profundamente el análisis de significación en los distintos procesos de gestión de la colección (Política de Gestión de la Colección del Museo Forestal Finlandés Lusto 2015). En el marco de su labor museística participativa, Lusto también ha utilizado el método con éxito con otras partes interesadas, por ejemplo, al documentar y evaluar la significación de la furgoneta Hiace de los trabajadores forestales. El grupo de trabajadores forestales analizó, por su cuenta, su furgoneta y encontró los valores museísticos más esenciales y relevantes durante su análisis (Häyhä, Jantunen & Paaskoski 2019, pp. 20-21).

El Museo de Artesanías de Finlandia ha decidido implementar el método de *Análisis de la Significación* como parte esencial de su trabajo, especialmente involucrando el proceso de adquisición (Política de Gestión de la Colección del Museo de Artesanías de Finlandia 2018, p. 40). Del método, se han elegido las preguntas que puedan producir las respuestas más expresivas y se han cambiado a un lenguaje simplificado.

Las preguntas se entregan a los que planean hacer una donación al museo. La idea es que el donante pueda contar la historia del objeto u objetos de la forma más completa posible, sin tener que entender el lenguaje que los profesionales del museo utilizan. Al mismo tiempo, es de esperar que se les guíe para que comprendan que lo que los museos del patrimonio cultural desean coleccionar y conservar es mucho más que meros artefactos. Para los profesionales de los museos, las respuestas, que se leerán rápidamente con la ayuda de los criterios de análisis de la significación, ofrecerán una forma más fácil y rápida para formarse una visión clara de la significación del objeto, así como de destacar los aspectos que hablan a favor o en contra de la adquisición. Pedir así a los donantes su participación también complementa la naturaleza comunitaria del método.

En 2013, el Museo de Arte Kerava y la Universidad de Ciencias Aplicadas Metropolia de Helsinki pusieron en marcha un proyecto pedagógico de conservación para restaurar la escultura *Sirkusmuistomerkki* de los artistas Heikki Häiväoja y Antero Poppius (1979). Esta escultura consistía en cinco caballos de fibra de vidrio de tamaño casi natural, que formaban un monumento circense en el centro de la ciudad de Kerava (Kauppinen & Häyhä 2015, pp. 134-141). Los socios del proyecto querían compartir esta travesía de cuidados con los habitantes de Kerava. El objetivo era sensibilizar y dar a conocer el monumento circense, levantar el telón de la labor museística y permitir a la gente participar en el futuro de su querido monumento. El análisis *Significación 2.0* se utilizó como clave para desentrañar el significado del monumento y estudiar sus elementos intangibles. Esta evaluación de la significación fue un proceso colaborativo y transparente y tuvo en cuenta que un monumento al circo puede tener diferentes significados y valores para diferentes grupos e individuos. Un grupo de escolares fue el centro de este proyecto. Siguieron el proceso desde el principio, trabajando con los estudiantes de conservación implicados.

A los niños se les encomendó la tarea de divulgar el proyecto. Expresaron sus ideas y compartieron sus conocimientos con el grupo del proyecto y con un público más amplio a través de un blog. También hicieron un cortometraje que se proyectó en todas las escuelas primarias de Kerava. Junto con el proyecto de los niños, el grupo también invitó a la gente a participar de diferentes maneras. Les pidieron que contribuyeran a este proyecto compartiendo sus recuerdos e historias sobre el monumento.

Según las consultas realizadas en Kerava, parecía claro que, por medio de la funcionalidad, los caballos del circo habían encontrado un lugar en la vida y la memoria de la gente. Desempeñaban un papel importante en sus recuerdos de la infancia. Según las memorias recogidas y las entrevistas realizadas, la funcionalidad era el valor más importante para la comunidad. Se eligió entonces la funcionalidad como estado ideal del monumento. El estado ideal, un concepto de la conservadora Barbara Appelbaum (2007, pp. 173-193), es muy útil para definir un objetivo realista para el proceso de conservación-restauración. El estado ideal es siempre un estado histórico real. La funcionalidad también preservó la práctica cultural y el significado del monumento.

¿Qué ganó el grupo del proyecto al hacer el proceso transparente en lugar de llevarlo a cabo a puerta cerrada? Pudo demostrar que la conservación es un proceso que no

ocurre de la noche a la mañana y que implica decisiones. El grupo quería demostrar que tanto los aspectos tangibles como los intangibles deben estudiarse cuidadosamente antes de tomar decisiones. El grupo también pudo compartir el conocimiento de la historia local con un nuevo público. Pero quizá lo más importante del proyecto es que consiguió un sentimiento de compromiso con la comunidad. El grupo del proyecto pudo demostrar que el espacio público, en este caso, el arte público, crea recuerdos y experiencias privadas que van más allá de las intenciones de los creadores, y que esas experiencias tienen valor.

En el curso *Análisis de significación como método de interpretación* organizado por la Universidad de Helsinki y la Universidad Abierta de Helsinki en 2019, unos 20 alumnos estudiaron y analizaron artefactos de las colecciones de varios museos. Los museos, en colaboración, ofrecieron a los estudiantes objetos elegidos y su propia experiencia museística para realizar los análisis. Los resultados: 14 exhaustivos trabajos de análisis y declaraciones de significación proporcionados a los museos. Estas fueron verdaderas investigaciones y fantásticos resúmenes de la historia, los significados culturales y las interpretaciones de estos objetos. Los objetos analizados durante este curso mostraron puntos de vista interesantes y pasaron a formar parte de un contexto más amplio, lo que Renatas Berniūnas y Janusz Barański llaman “anclas cognitivas” (Berniūnas 2009, pp. 167-171) y “medios materiales” (Barański 2012, p. 88). Así es como un objeto de un museo trabaja de la mejor manera.

Como demuestran estos ejemplos, el método de *Análisis de la Significación* ha sido muy útil para la cooperación entre museos y universidades, ya que ofrece una nueva forma de estudiar las colecciones de los museos y encontrar importancia y significados relacionados con los objetos físicos. También da lugar a la investigación que es altamente relevante para los museos, las universidades y los estudiantes.

Colecciones museísticas significativas del futuro

Hoy se ha resuelto el problema de los dos procesadores PIKA50 de Lusto. Aunque el proceso de análisis de la significación ayudó a tomar una decisión, tomó varios años preparar la baja del objeto duplicado. La máquina PIKA50, con pintura nueva y con poca información contextual, ha formado parte desde 2008 de la exposición básica de Lusto. La conservación de la PIKA50 con alto valor museístico (notable significación, rica en metadatos y original, aunque en mal estado) ya está terminada y la otra máquina con menor valor museístico se vendió en otoño de 2019 a un pueblo patrimonial de la zona. Los siguientes pasos son sustituir el procesador en la exposición y transportar el objeto eliminado a su nuevo hogar.

El trabajo de colección siempre se ha considerado el corazón o la base de un museo. También ha sido una de las áreas que más tiempo ha consumido en el trabajo del museo. A lo largo de los años de trabajo profesional en los museos, los profesionales se han concentrado en coleccionar, documentar, catalogar, gestionar, describir, digitalizar, preservar y conservar las colecciones de los museos. Hoy en día, el uso de las colecciones de los museos se está convirtiendo probablemente en la cuestión más central, ya que en las colecciones de los museos finlandeses se conservan, entre otras

cosas, 5.6 millones de artefactos, 346,000 obras de arte, 15.9 millones de especímenes de la naturaleza y 24.1 millones de fotografías (Museotilasto 2019). Estos elementos son necesarios como patrimonio vivo y recurso dinámico en la sociedad, y nos ayudan a entendernos a nosotros mismos, el pasado y el presente, así como a crear un futuro más sostenible. Sin embargo, las colecciones solo actuarán como tales si se estudian, se analizan y se les da significación.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *How to be Dynamic – The potential of analysing significance in Finnish museum collections*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Fuentes no publicadas

Anttila, V, Lehonkoski, P & Paaskoski, L 2004 *Koneellisen metsätalouden tallennus 2000–2004*, Lusto – The Finnish Forest Museum.

Jantunen, S 2011 *Kookkaita koneita – Raskasta rautaa*, Lusto – The Finnish Forest Museum.

Fuentes publicadas

Appelbaum, B 2007 *Conservation Treatment Methodology*, Great Britain, Oxford, Butterworth-Heinemann.

Barański, J 2012 *Home – A World of Serious Life. An Overview of Rituality and Materiality in our Homes*, Ethnologia Fennica: Finnish Studies in Ethnology vol. 39, Homes and Emotions, Helsinki: Ethnos ry. pp. 81–93.

Berniūnas, R 2009 *Agency, Cognitive Anchors and Memory. Why Soviet Icons Matter – The Burden of Remembering*, Recollections and Representations of the 20th Century. In Koresaar, E, Lauk E & Kuutma, K (eds.). *Studia Historica* 77. Helsinki: Finnish Literature Society, pp. 160–178.

Collections Trust & Museovirasto 2014 *Museoiden luettelointiohje, Esine*, Collections Trust & Museovirasto. Disponible en <https://www.museovirasto.fi/uploads/Arkisto-ja-kokoelmapalvelut/Julkaisut/museoiden-luettelointiohje-esine.pdf> [Visitado por última vez el 10 de diciembre de 2019]

Craft museum of Finland 2018 *The Collection management policy*, Disponible en https://www.craftmuseum.fi/sites/default/files/atoms/files/suomen_kasityon_museon_kokoelmapoliittinen_ohjelma_verkkojulkaisu.pdf [Visitado por última vez el 12 de diciembre de 2019]

Cultural Heritage Agency 2014 *Assessing Museum Collections*.

Collection Valuation in Six Steps, Amersfoort, Cultural Heritage Agency.

Disponible en <https://www.cultureelerfgoed.nl/publicaties/publicaties/2014/01/01/assessing-museum-collections> [Visitado por última vez el 12 de diciembre de 2019]

Ekosaari, M 2009 *Tietokoneet museotyössä: Suomalaisten taidemuseoiden tiedonhallinnan historia ja nykytila*, Master's theses in Art History, Department of Music, Art and Culture Studies, University of Jyväskylä. Disponible en https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/38951/ekosaari_2008_tietokoneet_museotyossa.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Visitado por última vez el 12 de diciembre de 2019]

Hakamies, I 2017 Practice Makes Museum People, *Museum & Society*, vol 15, no 2, pp. 142–152.

Hakamies, I 2019 “Real Museum Work” and Information Technology – Does not Compute!, *Ethnologia Fennica* 460. pp. 36–60. DOI: 10.23991/ef.v46io.74238.

Häyhä, H, Jantunen, S, Paaskoski, L & The Finnish Museums Association 2019 *Analysing Significance*, Finnish Museums Association no. 75. Disponible en <https://www.museoliitto.fi/doc/verkkojulkaisut/AnalysingSignificance.pdf> [Visitado por última vez el 12 de diciembre de 2019]

Karhunkorva, R & Paaskoski, L 2008a Museokokoelmat ja muistitieto koneellisen metsätalouden historian kuvaajana, *Vuosilusto* 7, Lusto & Metsähistorian Seura, Punkaharju. pp. 8–21.

Karhunkorva, R & Paaskoski, L 2008b Koneajan haasteita museotyössä – näkökulmia Luston metsäkonekokoelmiin, *Museo* no. 3/2008.

Kauppinen, L & Häyhä, H 2015 *The Circus Horses are Under the Weather. Monumental Treasures, Preservation and Conservation*. Helsinki: The Nordic Association of Conservators Finnish Section. pp 134–141.

Mattila, M (ed) 2018 *Mahdollisuuksien museo, Opetus- ja kulttuuriministeriön museopoliittinen ohjelma 2030*. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 11/2018.

Mensch, P van & Meijer-van Mensch, L 2015 *New Trends in Museology*. Celje: Museum of Recent History.

Pakkanen, E & Leikola, M 2011 *Puut perille ja käyttöön – Suomen metsien käytön historiaa 2*. Helsinki: Metsäkustannus.

Pettersson, S & Kinanen, P (eds.) 2010 *Suomen museohistoria*, Suomalaisen

Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1265, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Reed, C 2012 *Reviewing Significance 2.0. A framework for assessing museum collections' significance, management and use*. London: The Collections Trust.

Russell, R & Winkworth, K 2001 *Significance – a guide to assessing the significance of cultural heritage objects and collections*. Canberra: Commonwealth Department of Communications, Information Technology and the Arts.

Russell, R & Winkworth, K 2009 *Significance 2.0 – a guide to assessing the significance of collections*. 2nd ed, Collections Council of Australia Ltd. Disponible en https://www.arts.gov.au/sites/default/files/significance-2.0.pdf?acsf_files_redirect [Visitado por última vez el 15 de agosto de 2019]

Smith, L 2006 *Uses of Heritage*. New York: Routledge.

Silver, H 2015 *The Context of Social Inclusion*, UN Department of Economic & Social Affairs, DESA Working Paper No.144. Disponible en https://www.un.org/esa/desa/papers/2015/wp144_2015.pdf [Visitado por última vez el 10 de diciembre de 2019]

The Finnish Forest Museum Lusto 2015 *Collection management policy*. Disponible en <http://www.lusto.fi/kokoelma-tietopalvelut-ja-tutkimus/kokoelmat/> [Visitado por última vez el 12 de diciembre de 2019]

The National Board of Antiquities 2018 *Museotilasto*. Disponible en <http://www.museotilasto.fi> [Visitado por última vez el 10 de diciembre de 2019]

The United Nations *Sustainable Development Goals*. Disponible en: https://www.theexplorer.no/s/?gclid=EAIaIQobChMI6b2nr8nV7gIVRPiyCh2K2wj5EAAAYASAAEgKiTfD_BwE [Visitado por última vez el 10 de diciembre de 2019]

Política de colecciones – Experiencias y desafíos

Minna Sarantola-Weiss

Resumen

En este capítulo se describen las fases del pensamiento de la política de las colecciones en los museos histórico-culturales de Finlandia. Exploro la política de las colecciones como un proceso que cambia constantemente en relación con el propio entorno operativo de un museo y con el desarrollo nacional e internacional. En la década de 2020, los desafíos serán englobados bajo el término de desarrollo sostenible. Desde el punto de vista medioambiental, económico y cultural, las colecciones tendrían que ser sostenibles.

Palabras clave: colecciones dinámicas, colecciones sostenibles, cultura material y digitalización

Museo de la Ciudad de Helsinki en 2021, fundado en 1911, 62 empleados permanentes.

Las colecciones incluyen unos 450,000 objetos histórico-culturales, más de un millón de fotografías y aproximadamente 6,000 obras de arte.

Premios: Museo del Año 2017 en Finlandia, Ganador del Premio Internacional Museos + Patrimonio (*Museums + Heritage*) 2017, Museo Europeo del Año 2018, mención especial.

Introducción:

Según los datos anuales de las estadísticas de los museos nacionales de 2018, las colecciones de objetos de los museos histórico-culturales de Finlandia incluían aproximadamente 5.6 millones de objetos, mientras que la adquisición total en 2018 fue de 59,000 objetos. Las colecciones incluían aproximadamente 23.6 millones de fotografías, con la adquisición de 373,000 ese año. El Museo de la Ciudad de Helsinki albergaba, aproximadamente, unos 450,000 objetos y un millón de fotografías. El tamaño de la colección y todas las responsabilidades de gestión relacionadas se consideran enormes y los museos necesitan herramientas y pensamiento estratégico para alcanzar esta tarea. Una herramienta común utilizada para este propósito en el siglo XXI ha sido un documento de política de las colecciones en el que un museo define su misión de colección y describe el contenido central de sus colecciones. En una situación ideal, el documento describe lo que se coleccionará en relación con la misión determinada y también incluye las políticas relacionadas con su cuidado y

uso. La identidad de la mayoría de los museos y los servicios dirigidos a su clientela se basan en las propias colecciones de los museos, por lo que el documento sobre la política de las colecciones puede considerarse como el documento más importante que guía el funcionamiento a largo plazo de un museo, junto con sus memorándums y artículos de asociación.

Una política de las colecciones no es solo un documento que describe los objetivos relacionados con la estrategia y el contenido. También debe ser una herramienta de uso cotidiano que describa cómo los museos tendrían que organizar la gestión de sus colecciones a fin de que puedan alcanzar sus objetivos estratégicos. La consultora de museos Freda Matassa (2011) divide la gestión de las colecciones en adquisiciones, documentación de su información y gestión de la información, almacenamiento, uso en la exposición, movilidad y acceso. *La Lista de Control para la Política de Gestión de las Colecciones de los Museos de Finlandia (Checklist for Museum Collections Management Policy)* (Ekosaari et al. 2013 y 2014), usa en gran medida el mismo fundamento, pero se centra más en la importancia de definir la misión de las colecciones de un museo como base de toda su gestión. Muchos documentos sobre la política de las colecciones incluyen una sección que se asemeja a un manual y las instrucciones de trabajo se convierten en ocasiones en un manual separado de instrucciones.

Mi capítulo no es una guía para crear una política de las colecciones. En lugar de eso, describo las fases del pensamiento de la política de las colecciones en los museos histórico-culturales y cómo el debate en torno a su política ha afectado su gestión. Exploro la política de las colecciones como un proceso que cambia constantemente en relación con el propio entorno operativo de un museo y el desarrollo nacional e internacional de la industria museística. También miro al futuro y examino las preguntas a las que se enfrentará la gestión de las colecciones en la década de 2020 y las herramientas que hemos adquirido a lo largo de los años.¹ El proceso de la política de las colecciones del Museo de la Ciudad de Helsinki sirve de ejemplo concreto para este capítulo. Como el museo se encarga de los asuntos regionales en el área metropolitana de Helsinki, nuestra tarea es también apoyar a los museos de nuestra región en el desarrollo y la documentación de su política de las colecciones.

El marco legal

El ámbito museístico finlandés se ha desarrollado en interacción con el ámbito internacional. El *Código de Ética* del ICOM, en particular, se tiene muy en cuenta en el trabajo de desarrollo y orientación de los museos. Esto también se aplica a la política de las colecciones. El ICOM comenzó a esbozar los principios éticos de los profesionales de los museos muy temprano y publicó la recomendación sobre la Ética de las Adquisiciones en 1970, en la que se esbozaba la adquisición de forma ética, pero no fue hasta el Código de Ética de 1986 que se requirió la creación y publicación

1. Agradezco a mis colegas Elina Kallio, Tiina Merisalo, Tuomas Myrén, Aki Pohjankyrö, Eero Salmio, Satu Savia y Tommi Uutela por compartir sus conocimientos y experiencia.

de una política escrita. En Finlandia, la Ley de Ayudas y Subvenciones Estatales a los Museos (*Laki museoiden valtionosuuksista- ja avustuksista*) (1146/1988) se estableció en 1988 y se consideró que los requisitos para recibir ayuda estatal legal eran el almacenamiento cuidadoso y la catalogación adecuada de los objetos y el material de archivo en propiedad del museo.

La Ley de Museos de 1992 (729/1992) obligaba a los museos a coleccionar y almacenar el patrimonio cultural material y visual para las generaciones futuras de acuerdo con las directrices éticas del ICOM. Con el mismo propósito, se exigió a los museos –nuevamente, de acuerdo con las instrucciones del ICOM– que practicaran la investigación, la educación y la difusión de información de las colecciones, así como su exhibición y publicación. No se crearon definiciones para las operaciones ni se dieron instrucciones escritas relacionadas con el acto de coleccionar ni el almacenamiento.

El Decreto de Museos de 2005 definió un plan operativo y financiero a largo plazo como requisito para recibir la ayuda estatal legal. Una parte de estos planes era un plan sobre la forma en que los museos organizan la exhibición, la colección, la adquisición y el almacenamiento de las colecciones. La base fue la opinión de la Comisión del Museo 2000 que indica que todos los museos necesitan un programa de política de las colecciones para mejorar su gestión (Museo 2000, p. 53, p. 58). Esto marcó el inicio de los documentos de política de las colecciones para muchos museos finlandeses. Como ejemplo, el primer documento de política de las colecciones del Museo Nacional de Finlandia se publicó en 2009. Sin embargo, la nueva Ley de Museos de 2019 fue la primera ley que declaró explícitamente que los museos que recibieran ayuda estatal legal requerían tanto colecciones, como un programa de política de las colecciones. El Museo de la Ciudad de Helsinki se adelantó ligeramente a muchos otros, ya que su primer documento de política de las colecciones se completó en 2003.

El inicio del proceso de la política de las colecciones del Museo de la Ciudad de Helsinki

La historia de las colecciones del Museo de la Ciudad se remonta a 1787 cuando se tomaron para coleccionar los tambores, los cuernos y el estandarte que pertenecían a la unidad de caballería disuelta de la ciudad.² Los miembros de la burguesía que dirigían Helsinki en ese tiempo debieron de tener sus razones para conservar estos objetos específicos, aunque no se conserve ninguna documentación sobre esas razones. Podemos considerar que su coleccionismo forma parte del proyecto de identidad general de la clase burguesa europea que iba en aumento. Las armas y los instrumentos musicales eran objetos típicos de colección ya en las colecciones de la nobleza renacentista, y las banderas y estandartes se valoraban como botín de guerra y signo de victoria.

La primera forma escrita de la misión de colección del Museo de la Ciudad fue la tarea encomendada a la Junta de Antigüedades de Helsinki en 1906, es decir, documentar

2. Archivos de la Ciudad de Helsinki, Maistraatin pöytäkirjat Ca:93. 3. maalisk. 1787, § 5. pp. 14–149.

una Helsinki que estaba desapareciendo. La Junta de Antigüedades tenía la tarea de “coleccionar objetos ideales para ilustrar la historia de la ciudad, su apariencia y su vida social” (*Kertomus Helsingin kaupungin kunnallishallinnosta 24, 1911*, p. 230). En otras palabras, la visión de lo que debe tomarse para las colecciones del Museo de la Ciudad ha existido desde su fundación, aunque el asunto no se hubiera conceptualizado como una política de las colecciones per se.

En el año 2000, Helsinki cumplió 450 años y fue nombrada la Capital Europea de la Cultura. Una vez que el Museo de la Ciudad completó esta hercúlea tarea, era el momento de enfocarse en el desarrollo de la gestión de las colecciones. Muchos factores incentivaron el desarrollo. En primer lugar, la administración de la ciudad de Helsinki adoptó un modelo del mundo empresarial basado en la gestión por resultados. El modelo enfatizó el pensamiento estratégico y la medición de las operaciones. También se definieron una misión y una visión para el Museo de la Ciudad como uno de los actores de la organización de la ciudad (*Helsingin kaupungin museon kokoelmien historia 2002*, p. 2). En segundo lugar, el propio pensamiento museológico del museo se desarrolló en la misma dirección como parte del proceso de profesionalización interna, junto con el ámbito museístico. Por casualidad, el Museo de la Ciudad de Estocolmo exploró los objetivos de gestión de las colecciones de otros museos de capitales nórdicas durante esta época (Sigurdsson 2001), y los debates durante este proceso inspiraron a los colegas de Helsinki a estudiar sus propias colecciones de forma más analítica.

El trabajo se vio favorecido por la renovación básica del almacén y el deseo de dirigir los recursos procedentes de la aceptación de donaciones hacia proyectos de documentación gestionados por el museo (*Helsingin kaupungin museon kokoelmastrategia 2003*, p. 2). La tarea se caracterizó por las dificultades que conlleva el trabajo pionero. No había verdaderos modelos domésticos, lo cual era una razón adicional por la que el informe de Estocolmo fue tan bienvenido.

El trabajo tuvo que empezar desde cero. La primera tarea fue describir lo que realmente incluían las colecciones del museo. La información sobre el contenido específico de las colecciones se basaba en gran medida en las habilidades personales y el conocimiento tácito de los empleados, ya que la información –como en casi todos los demás museos– se registraba principalmente en libros de registro y archivos manuales. Además, la catalogación estaba retrasada en cuanto a las adquisiciones a pesar de que la primera base de datos relacional fundamentada en las tecnologías de la información se implementó en 1991 (Toimintakertomus 1991). La información sobre los contenidos y los objetivos se materializó como prácticas de adhesión y prácticas cotidianas y se mantuvo como una tradición oral cuya interpretación dependía de la nueva generación de empleados del museo.

El análisis demostró que la personalidad y los intereses del director del museo tuvieron un impacto significativo en las adquisiciones de las colecciones hasta principios de la década de 1980. Los directores decidían qué objetos comprar para las colecciones y ellos mismos los adquirían los objetos. Más tarde, a medida en que crecía el museo, los curadores empezaron a desempeñar un papel más relevante. Sin

embargo, una encuesta realizada como antecedente del proyecto de historia reveló que los curadores carecían de los conocimientos necesarios o no estaban dispuestos a analizar las razones de sus decisiones. En lugar de eso, hablaban de “una habilidad de reconocimiento intuitivo” (*Helsingin kaupunginmuseon kokoelmastrategia 2003*, p. 39). No obstante, había un unánime punto de vista del objetivo, que era tener “una colección de objetos lo más variada y completa como sea posible y que describa a Helsinki y a sus habitantes” (*Kokoelmastrategia 2003*, p. 38). En otras palabras, el proceso de añadir piezas a las colecciones había seguido la misión dada durante la fase de fundación a principios del siglo XX, aunque no hubiera instrucciones escritas ni públicas. En el presente, la insuficiente catalogación dificultó las adhesiones ya que se consideraba que no había un conocimiento exhaustivo de las colecciones.

La primera estrategia real de las colecciones del Museo de la Ciudad se completó como parte del proceso en 2003. Comenzó de forma ambiciosa con la definición de la identidad de la ciudad de Helsinki. Según la estrategia, los elementos de la identidad eran ser una ciudad junto al mar, su posición como ciudad capital y ser europea – temas que siguen presentes en la estrategia de la ciudad de Helsinki. Las colecciones se examinaron en relación con los diferentes elementos de la identidad. Una observación central fue que la colección de objetos hacía más énfasis en la vida privada y en la vida de las mujeres, mientras que la colección de fotografías se centraba más en los espacios públicos. Otra observación fue que las colecciones en su conjunto enfatizaban el centro de la ciudad. Se observó que estos factores hicieron que muchos de los residentes de la ciudad quedaran excluidos de las colecciones. Se reflexionó mucho sobre lo que significaba identificarse como residente de Helsinki, pero no se mencionó en absoluto la relación del museo con la legislación o la estrategia de la ciudad de Helsinki. En su lugar, se definieron las fronteras entre el Museo de la Ciudad de Helsinki y otros museos del área metropolitana. El objetivo era no solo limitar las adquisiciones del museo, sino también mejorar la cooperación. Los propios procesos primarios del museo recibieron descripciones, lo que fue posible porque la ciudad había adoptado recientemente una práctica de descripción de procesos. El acto de coleccionar en la contemporaneidad se menciona de forma referencial, pero es evidente que el asunto había sido considerado:

Debemos evaluar qué tendencias contemporáneas tendrán más importancia y se convertirán en elementos fijos de la vida de la ciudad. Si estas tendencias se añaden a las colecciones, las razones para hacerlo deberían basarse principalmente en el impacto de la tendencia en Helsinki, en lugar de lo actual de la tendencia (*Helsingin kaupunginmuseon kokoelmastrategia 2003*, p. 48, traducido por el autor).

El documento también señala que el museo debe representar otras realidades además de las de los empleados del museo y los clientes más típicos, pero no se definieron medios para lograrlo ni objetivos concretos. El documento también descubrió deficiencias y necesidades de desarrollo. La publicación en línea aún no era posible en 2003 y el documento tampoco se publicó en ningún otro formato, por lo que solo estaba disponible para el uso interno del museo.

De hecho, la naturaleza interna del documento es una de sus características más notables. No se menciona a ninguna de las partes interesadas, usuarios externos, ciudadanos o financistas.

La estrategia de las colecciones se actualizó con bastante rapidez en 2007, y se denominó *Programa de Política de las Colecciones (The Collections Policy Programme)*. Esta vez, el incentivo vino de los legisladores. La Ley de Museos de 2005 exigía que los museos que recibieran ayuda estatal estatutaria tuvieran un plan integral a largo plazo. El documento anterior constaba de 56 hojas de papel tamaño A4. El nuevo documento constaba de solo 12 hojas y contenía muchas referencias a procesos anteriores y a la historia de las colecciones. Fue fácil basarse en el trabajo anterior y el nuevo documento demostró que el pensamiento y el trabajo de colección habían evolucionado. La estrategia de colección de 2003 era principalmente descriptiva, mientras que la versión de 2007 incluía una redacción más estratégica. El documento definía a los clientes, los ciudadanos y la comunidad investigadora, y nombraba al propietario de las colecciones, es decir, la ciudad de Helsinki. El documento también establecía un objetivo para el trabajo de política de las colecciones – definir el futuro de su contenido y cuidado. Los principios rectores de acuerdo con el documento eran la misión y el plan operativo del museo, lo que significaba que la gestión de las colecciones se redefinía como parte de su operación. El primer inventario de la colección del museo comenzó con esta actualización de la política de las colecciones. Además, el documento hizo visible el grave problema de los objetos sin número de inventario, que previamente había pasado sin mención alguna. La accesibilidad y la movilidad de las colecciones se mencionaban por primera vez, lo que indicaba que se seguían los debates y las sugerencias museológicas. El mundo digital también había evolucionado. Se fijó como objetivo transferir la información de las colecciones en línea y el nuevo programa de política de las colecciones podría publicarse en el sitio web del museo.

Hacia colecciones museísticas dinámicas

Los objetivos escritos en el documento de la política de las colecciones de 2007 estaban acorde a su tiempo. Objetivos similares estuvieron presentes en los debates nacionales e internacionales, e incluso se habló de reinventar el museo como un instituto (Anderson 2004). Este período estuvo lleno de incidentes para la gestión de las colecciones y el desarrollo de la tecnología digital facilitó la conexión por medio de redes e hizo que la información de las colecciones fuera más accesible. Los temas más comunes a principios del siglo eran el crecimiento incontrolado de las colecciones de los museos, la bulimia de las colecciones y su acaparamiento, ya que los museos eran más conscientes de que los recursos eran limitados. En Inglaterra y los Países Bajos, el debate sobre los costos de la gestión de las colecciones comenzó a finales de los años 80 y, en Finlandia, la depresión de los años 90 hizo que la vulnerabilidad de la financiación pública fuera dolorosamente evidente. El remedio ofrecido fue el concepto de las colecciones dinámicas, que fue lanzado por muchos grupos (van Mensch & Meijer-van Mensch 2011, p. 19, p. 20). La idea central del concepto era que las colecciones no son entidades estáticas dadas, sino que son entidades cuyo contenido y significación pueden cambiar de vez en cuando, siendo

la adquisición y la baja de piezas dos caras de la misma moneda. Se consideró la importancia de contar con colecciones nuevas, además de las existentes. La primera versión del método de significancia se lanzó en Australia en 2001. También se habló de la posibilidad de aumentar el uso y la propiedad compartida de las colecciones, y el proyecto *Movilidad de las Colecciones 2.0. Dando en Préstamo para la Europa del siglo XXI* (*Collections Mobility 2.0 Lending for Europe 21st Century*) se llevó a cabo entre 2001 y 2010. El objetivo del proyecto era aumentar la movilidad y el uso compartido de las colecciones de los museos en la Unión Europea (Petersson et al. 2010). El ICOM también creó en 2010 un nuevo comité centrado en el desarrollo de las colecciones (el Comité para el Coleccionismo: COMCOL). Otras megatendencias en el mundo de los museos fueron la participación de los clientes y las comunidades, que se había establecido como una idea ya en la década de 1970, pero que no avanzó sino hasta la década de 2010. La posición de los expertos fue desafiada y los museos empezaron a buscar un papel activo para el público como socios y expertos tanto en las adquisiciones como en la interpretación de la significación de las colecciones existentes. COMCOL creó un foro nuevo y visible para habilidades y pensamientos relacionados con estos temas.

También hubo mucha actividad en torno a estos asuntos en Finlandia. En 2011, bajo la dirección de la Agencia Finlandesa del Patrimonio, la Galería Nacional de Finlandia y la Asociación de Museos de Finlandia, comenzó el proyecto *Museo 2015* (*Museum 2015*). Durante la duración del proyecto se crearon instrucciones de catalogación basadas en la norma SPECTRUM. Además, el proyecto implementó un sistema de gestión de las colecciones que todos los museos podrían utilizar. El objetivo era desarrollar la gestión de las colecciones y su accesibilidad a la información de forma generalizada en todo el ámbito museístico, así como encontrar soluciones a los retos relacionados con los corpus electrónicos de trabajo. El proyecto *Museo 2015* deseaba que las actividades de los museos se alejaran de las necesidades internas de cada uno y se orientaran hacia prácticas comunes, en las que las diferentes colecciones y sus objetos fueran accesibles a los usuarios, independientemente de su origen. Esta unificación de prácticas fue apoyada por la publicación de la *Lista de Comprobación para el manejo de la Política de las Colecciones de los Museos* (*Checklist for Museum Collections Management Policy*). Esta lista de comprobación se complementó con la versión finlandesa del método de análisis de significación (2015), que los museos pueden utilizar para profundizar en el conocimiento del valor y la significación museística de sus colecciones (véase también Häyhä, Jantunen y Paaskoski, en este volumen).

Un asunto de crucial importancia para la difusión y accesibilidad de las obras electrónicas y que marcó fuertemente las directrices de la política de las colecciones fue el servicio Finna. Se inauguró en 2013 y es la interfaz de usuario de la Biblioteca Digital Nacional. Por medio de Finna, el público tiene un acceso cada vez más amplio a la información del patrimonio cultural de bibliotecas, museos y archivos.

Desde el punto de vista de la política de recaudación, la Red TAKO desempeñó un papel importante. La red mejoró significativamente la transparencia de la gestión de las colecciones y aumentó el intercambio de conocimientos y habilidades relacionadas

con la gestión de las colecciones. Los museos de la Red TAKO pueden acceder a sus colecciones de forma controlada y evitar el solapamiento de trabajos basándose en el marco definido por el acuerdo de colaboración entre los museos finlandeses en materia de adhesiones y colecciones. Teemu Ahola examina la Red TAKO con más detalle en esta publicación, pero la importancia de la red no puede exagerarse al escribir sobre la política de las colecciones de los museos finlandeses. El museólogo Simon Knell argumentó en 2004 que los documentos de política de las colecciones de los museos con frecuencia miran hacia dentro, centrándose solo en sus propias colecciones, y que los documentos no reflejan suficientemente el desarrollo y las perspectivas de futuro ni la relación entre la colección de un museo y el resto del ámbito museístico. Con la TAKO, esa dificultad en la política de las colecciones se ha reducido considerablemente en Finlandia.

Además de la TAKO, el desarrollo de la gestión de las colecciones en la década de 2010 también se ha traducido en otros proyectos que han unificado las operaciones en el ámbito de los museos y han proporcionado herramientas para el trabajo de la política de las colecciones. Incluso, la Comisión del Museo 2000 reconoció la necesidad de limitar las colecciones y las adquisiciones y propuso que las colecciones de los museos aplicaran un sistema de clasificación basado en el valor museístico de los objetos. Este sistema de clasificación también incluía la posibilidad de dar de baja ciertas piezas (Museo 2000, p. 16, p. 54). Los museos asumieron el reto en momentos muy diferentes. Los museos de Tampere fueron pioneros, ya que en 1994 implantaron un sistema de clasificación para sus colecciones. La acción se llevó a cabo finalmente con el proyecto *Buenas Prácticas para la Baja de Piezas (Kokoelmapoistojen hyvät käytännöt)* entre 2014 y 2016. En el proyecto, seis museos crearon una propuesta para un proceso nacional a fin de dar de baja a las piezas (Sarantola-Weiss & Västi 2016). En este sentido, la actitud de los museos finlandeses con respecto a la baja de piezas ha seguido la evolución europea. A principios de la década de 2000, muchos profesionales de los museos seguían considerando que dar de baja a piezas no era ético. La museóloga Dieuwertje Wijsmuller (2017) ha documentado la actitud que tienen los países de la UE hacia la baja de piezas, y afirma que casi todos los países tienen legislación relacionada con la baja, instrucciones nacionales o buenas prácticas desarrolladas por los propios museos, pero siguen existiendo diferencias en cuanto a que la gestión de las colecciones tenga como objetivo producir colecciones dinámicas o preserve el patrimonio cultural material que los museos controlan lo más perfectamente posible. En Finlandia, al igual que en otros países nórdicos, la idea de las colecciones dinámicas es ampliamente compartida, y los museos han implementado herramientas de clasificación de las colecciones relacionadas con ella. Además, han comenzado a llevar a cabo análisis de significación y han iniciado los procesos de baja. Las estadísticas nacionales de los museos empezaron a llevar un seguimiento de las bajas por primera vez en 2016. Entre 2016 y 2018, las colecciones histórico-culturales habían dado de baja a un total de 14,295 objetos documentados en las estadísticas de los museos, lo que supone un insignificante 0.2 % del total de objetos de las colecciones.

Todos los proyectos descritos anteriormente se caracterizaron por su estructura en redes de trabajo. Diferentes museos participaron en los proyectos de desarrollo, mientras que la Asociación de Museos de Finlandia, la Agencia del Patrimonio y el Ministerio de Educación y Cultura trabajaron como grupo directivo, editor del informe

final e inversionista. La sustancia de los proyectos fue producida por los profesionales de los museos. La estructura hizo que se escuchara la voz del campo y ayudó a aplicar el pensamiento de desarrollo. En la década de 2010, las colecciones pasaron de ser un asunto privado de los museos individuales a formar parte de un patrimonio cultural nacional compartido y desarrollado profesionalmente. El trabajo realizado conjuntamente culminó con el programa del Ministerio de Educación y Cultura de 2018 *Oportunidades en el Sector de los Museos (Mahdollisuuksien museo)* (Mattila 2018). El programa hacía énfasis en la planificación de la gestión de las colecciones y en estas como recurso para las comunidades y la sociedad. Este programa -y todo el trabajo de dirección y desarrollo de la política nacional de las colecciones, de hecho- estaba impregnado de la idea de que debería ser posible priorizar y clasificar todo tipo de colecciones museísticas.

El buen trabajo se recompensa

El Museo de la Ciudad de Helsinki también disfrutó de los beneficios de la creación de redes de trabajo. El museo participó activamente en la fundación de la Red TAKO y en el proyecto de baja de las piezas. El acuerdo de colaboración nacional en materia de adquisiciones y colecciones se realizó con la Agencia Finlandesa del Patrimonio en 2013. El proyecto de baja aportó un apoyo muy necesario de los colegas al debate sobre la ética y las prácticas de dar de baja las piezas. Este proyecto ya se había documentado como herramienta de gestión de las colecciones en el año 2000, pero en 2014, los períodos de arrendamiento de los centros de colección finalizaban y había que realizar inventarios y bajas a gran escala. La participación activa en el funcionamiento de COMCOL aportó una perspectiva internacional a los procedimientos.

Todo el trabajo de desarrollo y la creación de redes fueron visibles en el siguiente programa de política de las colecciones del Museo de la Ciudad, que se completó en 2014 y continuó hasta 2019. Al igual que muchos otros museos, la base del programa del Museo de la Ciudad fue la *Lista de Comprobación de la Política de Gestión de las Colecciones de los Museos*, que introdujo en el documento el concepto de la misión de la colección que englobaba las ideas, algo desordenadas, de identidad de la ciudad e historia de las colecciones de los documentos previos. En comparación con los documentos anteriores, el nuevo documento se caracterizaba, en general, por una terminología más precisa y una visión amplia de las diferentes perspectivas del cuidado de las colecciones, desde el desarrollo de espacios hasta el intento de evaluar las repercusiones económicas de la gestión de las colecciones. Otra novedad fue la inclusión en el documento de la idea de la perspectiva del cliente.

El Museo de la Ciudad obtuvo nuevas instalaciones en 2016. El traslado permitió renovar la estrategia del museo, así como la comprensión de nuestro público y de a quién queremos llegar. El pensamiento del cliente y las prácticas inclusivas habían impregnado internacionalmente el pensamiento museológico, y el Museo de la Ciudad estaba a la vanguardia. Los resultados de este trabajo se plasmaron en la nueva visión: “Todo el mundo tiene la oportunidad de enamorarse de Helsinki”.

Con la nueva legislación, la actualización de la política de cobros volvió a ser un tema de actualidad en 2019 como parte de la reforma del sistema legal de ayudas estatales. La actualización proporcionó una buena razón para mirar tanto al pasado como al futuro. Una nota encantadora fue que los propios trabajadores de las colecciones del museo consideraron que el documento de la política de las colecciones de 2014 era una herramienta útil. El documento ayudó a reconocer las áreas que habían mejorado, y se utilizó en la comunicación con los clientes e incluso como herramienta de contratación.

Creo que hay buenas razones para decir, al entrar a la década de 2020, que las colecciones del Museo de la Ciudad tienen un buen control. La gestión de las colecciones ha dado un gran salto en 15 años, y se han creado herramientas de desarrollo con las que los trabajadores de los museos solo podían soñar en 2003, es decir, que el grueso de las colecciones de los objetos y los archivos se guardaba en un centro de colecciones en condiciones adecuadas. Ahora, las colecciones se tratan como entidades dinámicas cuyas adquisiciones se consideran y limitan cuidadosamente y se realizan constantemente inventarios y bajas de las colecciones. La recopilación contemporánea se realiza con regularidad, y los objetivos de la documentación suelen seleccionarse mediante debates nacionales o en el marco de la colaboración universitaria. La colaboración de la TAKO estableció unos límites claros con otros museos lo que permite un debate activo y colegiado. En general, el museo ha dejado de ser un actor introvertido y autónomo, desvinculado de los demás. En cambio, la gestión de las colecciones se llevó a cabo mientras se interactuaba activamente con el entorno operativo. Por ejemplo, la estrategia de la ciudad de Helsinki, es decir, la estrategia de la comunidad de propietarios del museo ha tenido un impacto mucho más visible en la gestión de las colecciones que antes. Esto puede interpretarse como tener menos libertad, pero el estar comprometido con la Estrategia de la Ciudad de Helsinki también ha ayudado claramente tanto a definir las fronteras de nuestra propia operación como a las negociaciones presupuestarias.

En general, la evolución de la gestión de las colecciones del Museo de la Ciudad ha reflejado la profesionalización general de la labor museística, tanto desde el punto de vista de la gestión como de las adquisiciones. Los directores del museo, independientemente de su género, representaron durante mucho tiempo la tradición de los caballeros coleccionistas, en la que las opiniones y los gustos de los conocedores individuales eran factores decisivos y en la que los procedimientos de adquisición no eran fundamentales para las operaciones. Esta actitud, a su vez, se reflejó en los trabajadores de la colección a medida que el museo se ampliaba. En el siglo XXI, la adquisición ya no se basa en la intuición de los expertos individuales, sino en las responsabilidades de la colección y en las decisiones colegiadas, y existe un fuerte compromiso con los procedimientos de la colección. La documentación de la fase fundacional relativa a la recopilación de la historia de la ciudad, su rostro y vida social sigue dirigiendo la misión de la colección. Hemos evolucionado considerablemente en el pensamiento estratégico anunciado por Simon Knell (2004, p. 14), y nuestra comprensión de nuestras propias colecciones, así como de su potencial y sus retos ha profundizado significativamente. La evolución puede observarse claramente al leer los documentos de la política de las colecciones del museo, pero también puede verse en el trabajo diario.

Colecciones del museo en la década de 2020

¿Qué hay de los retos? ¿Qué tendrían que preparar el Museo de la Ciudad de Helsinki y todos los demás museos al entrar en la década de 2020? Muchos desafíos presentes y futuros ya han sido identificados varias veces a lo largo de las décadas (Lubar 2017). Entre ellos se encuentran retos como el control del crecimiento de las colecciones, el control y la publicación digital de las mismas y la inclusión del público en las adquisiciones. Sin embargo, el hecho de estar a la vanguardia no significa que todo el trabajo esté hecho, aunque nuestra competencia museográfica y museológica haya avanzado considerablemente. En la década de 2020, estos temas se reunirán bajo el término general de desarrollo sostenible. Debemos desarrollar colecciones de museos que sean ecológica, financiera, social y culturalmente sostenibles.

El tema del desarrollo sostenible ha sido relevante desde hace mucho tiempo. Fue la base del movimiento de los ecomuseos. La Asociación de Museos Británicos, por ejemplo, ya publicó un artículo sobre el tema en 2008, *Sostenibilidad y Museos (Sustainability and Museums)*. La Asociación de Museos de Finlandia incluyó el desarrollo sostenible en su estrategia para 2007-2010. Controlar el consumo de energía relacionado con el almacenamiento de las colecciones y utilizar materiales ecológicos son acciones que hemos empezado a considerar como obvias. El control del crecimiento de las colecciones es una herramienta muy importante también para este asunto, ya que el crecimiento de las colecciones inevitablemente provoca un mayor estrés sobre el medio ambiente (Marisse 2010, p. 60). Los museos deben hacer su parte, aunque algunos han cuestionado si un solo museo puede tener un impacto directo en el cambio climático (Pop et al. 2019). El pensamiento responsable también se aplica a las colecciones digitales, cuyo espacio necesario en un servidor consume grandes cantidades de energía. Todavía queda mucho por hacer. La reflexión sobre la vida útil de las colecciones está todavía en sus inicios, y los materiales de la cultura industrial y postindustrial requerirán mucha atención desde la perspectiva de la conservación y el almacenamiento (Paavola 2016; Fontell & Leskelä 2016; Holkeri et al. 2016). Además, los productos de servicios digitales forman un grupo de objetos especiales porque la competencia tradicional se centra en el patrimonio cultural material que está hecho para durar (Ojala 2016). La conservación de las colecciones digitales es un fenómeno en sí mismo y todavía tenemos poca experiencia en ello.

¿Qué pasa entonces con la sostenibilidad económica? Nuestro conocimiento de las condiciones de almacenamiento, los materiales y las diferentes necesidades de transformación ha aumentado considerablemente, pero una mayor competencia en estos ámbitos también ha incrementado los costes: al fin y al cabo, los espacios, los materiales y las herramientas de alta calidad cuestan dinero. Esto constituye un reto relacionado con los costes que los museos deben afrontar abiertamente, ya que parece que la financiación de los costes de propiedad y equipamiento será más difícil a medida que los financistas se interesen cada vez más por los resultados del trabajo realizado con el público y su impacto. También, cada vez se fijan más objetivos, tanto desde fuera como desde dentro de los museos, sin el correspondiente aumento de recursos.

Además, los retos de la sostenibilidad social y cultural serán cada vez más evidentes. La sostenibilidad social se refiere a las generaciones que heredan los requisitos de bienestar de las generaciones anteriores. La sostenibilidad cultural, por tanto, significa garantizar que el patrimonio cultural y otros tipos de bienes intangibles se transmitan de una generación a otra, junto con sus valores relacionados (Pop et al. 2019). Estas dos formas de sostenibilidad están en el centro del trabajo de los museos, pero debemos ser más conscientes de ellas y saberlas comunicar de mejor forma, como tareas fundamentales. Deben aportarse argumentos claros de por qué el trabajo de las colecciones es importante para las futuras generaciones, así como para las diferentes comunidades y grupos. La falta de sostenibilidad de la economía domina actualmente el discurso, por lo que tendríamos que mejorar nuestra capacidad de utilizar un lenguaje económico y empresarial al hablar a los propietarios y a los responsables de la toma de decisiones sobre los beneficios de las colecciones y su gestión, sin perder de vista nuestra misión principal (Loach et al. 2017). El análisis de la significación, por ejemplo, nos proporciona formas de discutir el contenido y los valores relacionados con las colecciones. Sobre todo, tendríamos que ser capaces de medir el impacto de la gestión de las colecciones a fin de tener argumentos numéricos definitivos que sean fáciles de comunicar a la hora de defenderlas. *El Manual del Impacto (The Impact Playbook)*, elaborado por la Fundación Europea (Verwayen et al. 2017), presenta formas de medir el impacto de la digitalización de las colecciones, en particular. El desarrollo de estas herramientas será sin duda un reto para la gestión de las colecciones en la década de 2020. En Finlandia, el número de usuarios de Finna es una medida sencilla del impacto, pero las cifras solo indican explícitamente el impacto del trabajo de digitalización, aunque hay una serie de cuestiones sobre la gestión de las colecciones en segundo plano, tales como la priorización y la conservación.

El público como centro de atención

Todos los retos mencionados anteriormente están, de un modo u otro, vinculados a la relación entre el público y las colecciones. El significado y el impacto de las colecciones son criterios centrales de calidad, y ni la importancia ni la calidad se definen actualmente solo por los expertos.

Las expectativas de ofrecer experiencias y entretenimiento responden a los retos de objetividad, diversidad y empoderamiento de todo tipo. La gestión de las colecciones en los museos tendría que enfocarse en tener los mismos objetivos y necesidades que los demás oficios dentro de los museos. Peter van Mensch y Leontine Meijer-van Mensch afirman (2011, p. 15) que debemos considerar las colecciones como herramientas para lograr los objetivos de un museo, no como objetivos en sí. Debemos examinar nuestras colecciones para determinar si pueden satisfacer estas necesidades. ¿Tendríamos, quizás, que adquirir nuevos tipos de las colecciones o desarrollar su gestión de modo que podamos utilizar el potencial de empoderamiento que tienen?

Desde hace tiempo se opina que una exhibición es la mejor plataforma en la que un museo puede mostrar sus colecciones al público. Las exposiciones siguen asegurando

la mejor visibilidad mediática del trabajo de los museos, y su funcionamiento se evalúa principalmente en función del número de visitantes. Desde este punto de vista, las colecciones no tienen ningún valor intrínseco; su propósito es apoyar los objetivos de las actividades de exhibición de un museo (Anderson 2004, p. 4).

También existe una visión del desarrollo opuesta a la perspectiva anterior. Los visitantes de la exhibición quieren estar cada vez más cerca de los objetos de la colección y experimentarlos con todos sus sentidos, tocando, escuchando y oliendo. Esto pone de manifiesto nuestra capacidad para clasificar las colecciones. El Museo de la Ciudad de Helsinki utiliza las clasificaciones de uso de las colecciones desde hace aproximadamente una década, y los objetos se utilizan activamente tanto en las exposiciones como en las actividades relacionadas con la pedagogía museística. Algunos visitantes también quieren saber más sobre la mítica vida tras bastidores (Lubar 2017) de los museos. Para este tipo de visitantes, el museo organiza visitas al centro de las colecciones. Lamentablemente, el Museo de la Ciudad no ha sido capaz de organizar un centro de colecciones de acceso abierto para los visitantes, a pesar de los planes realizados a principios de la década de 2000.

Por otra parte, se han dado los primeros pasos para incluir al público en el trabajo de las colecciones con la introducción de dos grupos voluntarios que realizan trabajos de recolección de fotografías. El grupo de *Padrinos Fotográficos (Kuvakummit)* que se centró en el cuidado de la colección de fotografías, y el grupo de *Aficionados a la Fotografía, (Kuvaussakki)*, documentó Helsinki y la vida de la ciudad, en cooperación con el personal del museo. Mientras tanto, se sigue definiendo el trabajo del voluntariado con la colección histórico-cultural.

Por la complejidad

El nuevo paradigma que pone al público más en el punto focal fue visible en la Ley Finlandesa de Museos de 2019 que, por primera vez, destacó cuestiones como la comunidad, la diversidad cultural y la igualdad como fines de la actividad museística (314/2019, §1).

Los museos han dado un giro completo con respecto a las políticas de identidad. Han creado una cosmovisión cohesiva y una identidad comunitaria homogénea durante muchas generaciones y, al mismo tiempo, han construido y mantenido los conceptos de alteridad. La palabra comunidad es, en sí misma, excluyente, y pone una frontera entre nosotros y el otro (Walle 2018, p. 107). Sin embargo, en una cultura global, las identidades de las personas se construyen de forma transnacional y en muchos lugares, algo que las colecciones de los museos tendrían que reflejar (Mulinari et al. 2009, p.13). En consecuencia, los museos han comenzado a deconstruir este monolito ideal y ahora dirigen sus operaciones hacia la diversidad.

Ha habido un deseo de introducir fracturas y tonos diferentes en las narrativas homogéneas y monoculturales sobre las identidades nacionales y, en el caso del Museo de la Ciudad, locales. Thomas Bauer, experto en literatura árabe, ha presentado un

sólido argumento a favor de la cultura de la ambigüedad (2018). Le preocupan las tendencias de simplificación y sobregeneralización que están relacionadas con el populismo y el fundamentalismo y que también afectan a las representaciones de la historia. Los museos tienen la oportunidad de desempeñar un papel de resistencia al fundamentalismo y de hacer visibles la diversidad y la complejidad. Es una parte esencial de la sostenibilidad social y cultural. Bauer recuerda que el pasado es realmente diferente -a veces incluso extraño y repulsivo- pero el cambio ha existido y siempre existirá. El poder emancipador de las colecciones de los museos consiste en que son una prueba del potencial de cambio. También dan testimonio de que no todos los cambios son siempre positivos, y que debemos luchar constantemente por los valores en los que creemos.



Figuras 1 y 2. El reto del desarrollo de las colecciones es crear interfaces compartidas entre las colecciones y las múltiples identidades e historias que se manifiestan en las audiencias. Una joven familia en Helsinki en 2004 y un uniforme de la década de 1780. Fotos: Matti Huuhka y Jan Alanco/HCM.

Cambiar la propia identidad como actor no está exento de problemas. Los museos tienen un fuerte deseo de deconstruir los estereotipos tradicionales en lugar de reforzarlos, pero llevar a cabo esta tarea exige mucha autoinspección y educación. Una de las críticas se refiere a la posición de los museos como actores. Se cree que los museos y sus colecciones representan las estructuras de poder establecidas de la mayoría -lo que a menudo hacen- y no reconocen necesariamente sus propios motivos (Damsholt 2012, pp. 34–36; Boast 2011). Desde esta perspectiva, el deseo de comprensión y armonía a menudo significa asimilar al otro en nosotros. Thomas Walle sostiene que un proceso museístico verdaderamente inclusivo es aquel que cambia las nuevas comunidades y la demografía tradicional del museo, así como el propio museo (Walle 2018, p. 107, p. 115, p. 124). En otras palabras, el resultado tendría que reflejar comunidades verdaderamente nuevas que no se basen en el nacionalismo o el patriotismo local. Evidentemente, no es una tarea fácil, y no es fácil hacer siempre los movimientos correctos en relación con un tema que es objeto de mucha ideología, política y sentimientos (Ahmed 2012).

¿Una colección culturalmente sostenible de Helsinki?

Hasta los años 70, la gente se trasladaba de Finlandia a otros países en busca de una mejor vida. Hoy, sin embargo, Helsinki es una ciudad de migrantes. En 2017, solo aproximadamente la mitad de los residentes de Helsinki habían nacido en la ciudad, y el 16 % de la población procedía del extranjero. En 2030, aproximadamente el 30 % de los habitantes hablará algo distinto al finlandés o al sueco como primera lengua (Saukkonen 2018). El Museo de la Ciudad desea hacer visible la cultura de estos nuevos habitantes de Helsinki, y esperamos que el museo se convierta en uno de sus puntos de encuentro. La cuestión vital es hasta qué punto las colecciones y las prácticas de documentación de la información de las colecciones permitirán interpretaciones variadas y de múltiples capas que podrían ofrecer bloques constructivos para narrativas y procesos de identidad alternativos.

En otras palabras, ¿en qué medida las colecciones del Museo de la Ciudad de Helsinki ofrecerán herramientas para visualizar y replantear la diversidad cultural? Tenemos algunos objetos relacionados con la historia y la cultura judía, rumana, tártara y rusa, así como con la historia y la cultura de otros grupos que tradicionalmente no se consideran nativos de Finlandia. Solo hay algunos ejemplos esporádicos de inmigración de finales de la década de 1900. El término de búsqueda “somalí”, por ejemplo, arroja algunas fotografías y medias de mujer de los años 80, cuyo color ha sido designado como somalí. Las diferencias culturales y las normas sexuales se han abordado en la producción de exposiciones y eventos, pero solo están representadas esporádicamente en las colecciones. Los registros relacionados con las relaciones lingüísticas de la ciudad -las antiguas raíces suecas, la clase burguesa alemana y el hecho de estar bajo dominio ruso en el siglo XIX- no se han catalogado sistemáticamente desde el punto de vista lingüístico o étnico. La colección de la cultura LGBTQ ha sido, sin embargo, designada al Museo Finlandés del Trabajo Werstas en colaboración con TAKO (ver también Ahola, este volumen). La documentación de las actividades antirracistas también es responsabilidad de Werstas. Un reto notable para el Museo de la Ciudad -y para la movilidad y accesibilidad de las colecciones en general- es hacer que las colecciones y la información de las colecciones de otros museos sean visibles para el público del propio museo.

Las colecciones nunca han sido analizadas sistemáticamente en cuanto a cómo reflejan el género, la clase social o el origen étnico. El análisis de las colecciones de 2003 observó, como ya se ha mencionado, que los distritos ricos del centro de la ciudad y la clase media educada estaban sobrerrepresentados, y la sensación general es que esto sigue siendo así. La división entre la vida pública y la privada, en particular, sigue el sistema de género burgués, lo que significa que los objetos relacionados con la vida privada están principalmente relacionados con las mujeres, mientras que los objetos relacionados con las profesiones y la producción están más relacionados con los hombres. El ejemplo del Museo de la Ciudad apoya el argumento de Fredrik Svanberg (2015, p. 391, p. 392) que indica que, aunque la museología analiza con frecuencia el significado de la exhibición y el trabajo del público, las colecciones se investigan menos desde la perspectiva del público.

Se puede decir que llegar a los grupos marginados sigue siendo uno de nuestros retos. Dicho esto, tenemos el deseo de añadir a las colecciones ejemplos de diferentes grupos étnicos, lingüísticos, religiosos y sociales. Por otra parte, la noción de marginación es problemática del mismo modo que la noción de comunidad, porque los conceptos de marginación y ejemplo ya implican que algo es normal, mientras que otra cosa está marginada y requiere ejemplos. Una pregunta clave es qué significarán las colecciones para los futuros residentes de Helsinki. Los objetos de la colección actual y sus relatos les resultarán lejanos y extraños tanto en términos de tiempo como de cultura. La sostenibilidad cultural requiere de accesibilidad cultural.

La posibilidad digital

Para terminar, conviene hacer algunas reflexiones sobre el mundo digital. Los objetos de colección de los museos histórico-culturales han sido tradicionalmente tridimensionales. A principios del siglo XXI, la masa de objetos, registros de papel archivados, fotografías y piezas de arte comenzó a convertirse en un problema, y se propusieron soluciones digitales para controlarla, así como su expansión. La digitalización era un fenómeno nuevo en ese momento y planteaba muchas preguntas sobre cómo los museos podrían adaptarse al nuevo entorno operativo (Mairesse 2010, p. 64; Knell 2010). Por otro lado, Tomislav Šola soñaba con un museo total (2010) que pudiera integrar los museos y el patrimonio cultural que controlan en las prácticas cotidianas de las personas. En 2020, podemos ver que las colecciones de los museos se han trasladado, en su mayoría y realmente, a un esquema en línea y que además, está siendo utilizado.

La pandemia del Covid-19 de 2020 también ha puesto la digitalización en el centro del trabajo de los museos de forma revolucionaria. Los conocimientos técnicos ya existentes han dado un gran salto, y la situación ha demostrado, por un lado, la necesidad y la posibilidad de las formas digitales de trabajar en el nuevo contexto global, pero al mismo tiempo también ha puesto de relieve la importancia de las colecciones y los encuentros físicos. En cualquier caso, parece que las áreas de trabajo de las colecciones y el trabajo público en los museos están cada vez más entrelazadas debido a las nuevas herramientas digitales y de comunicación ahora disponibles.

Poner la información de la colección en Internet ha desempeñado un papel importante en el funcionamiento del Museo de la Ciudad. En 2020, toda la gestión de las colecciones se basaba en un sistema de gestión de las colecciones que ofrecía amplias posibilidades de publicarlas abiertamente en línea. Gracias a esta práctica, sobre todo la accesibilidad y los métodos de utilización de la colección de fotografías ha cambiado de un modo que ni siquiera podíamos imaginar en 2003. Aproximadamente el 5 % de las colecciones habían sido publicadas como objetos digitales por medio del servicio nacional Finna a finales de 2019, y el Museo de la Ciudad también contaba con su propia interfaz helsinkikuvia.fi, basada en Finna y por medio de la cual se publicaban fotografías como imágenes de alta resolución con una licencia de *Creative Commons Attribution 4.0 (CC BY 4.0)*. Esto era raro en Finlandia, e incluso raro en todo el mundo. Las colecciones se abrieron por medio

de la plataforma digital de la UE para el patrimonio cultural *Europeana* en 2020. En 2019, hubo unos 3.4 millones de visitas a los tesoros digitales del patrimonio de Helsinki.

Sobre la relación entre lo material y lo digital

Es obvio que mantener las colecciones de objetos dinámicas y significativas requerirá nuevas prácticas y perspectivas museológicas. La vida material que examinó el historiador Fernand Braudel -las sustancias omnipresentes e inadvertidas de la vida cotidiana (Mäkikalli 2010, p. 13)- sigue existiendo. Sin embargo, ahora existe también una vida cotidiana que funciona por medios y herramientas virtuales, y las sustancias materiales han pasado a un segundo plano. En contraste con las tradiciones del mundo consumista de la sociedad moderna, los objetos físicos han pasado de ser el centro de atención a un segundo plano, mientras que la producción global ha superado casi por completo la producción local. Seguimos interactuando con todo tipo de cosas (Miller 2010), pero el discurso individual e institucional se concentra en este momento en torno al concepto de soltar.

Los objetos físicos ya no ocupan necesariamente una posición clave, ni siquiera en la investigación de la cultura material. La catalogación digital permite adjuntar muchos tipos de datos y diferentes significados a los objetos de la colección, y también permite un nuevo sistema para referenciar los objetos fuera de la propia colección del museo. Los portales en línea y los motores de búsqueda han facilitado la búsqueda de datos de las grandes colecciones y, simultáneamente, la búsqueda de datos de las colecciones de varias organizaciones diferentes.

En resumen, la digitalización aumenta la accesibilidad de las colecciones en la investigación, y un investigador individual puede analizar masas de objetos cada vez más grandes. Por supuesto, esto exige a los museos tanto la catalogación como la calidad de las fotografías. ¿Cómo puede la catalogación satisfacer las demandas de los cambiantes intereses de la información y las preguntas de investigación, y qué pasará con las partes de las colecciones que no han sido catalogadas en un sistema de gestión de las colecciones u otras formas de digitalización? ¿Alguien se acordará de ellos o sabrá utilizarlos?

Esto inevitablemente también afecta la posición de los objetos de la colección. En primer lugar, hay que garantizar la colección y el almacenamiento a largo plazo de los objetos digitales. Debemos seguir considerando la relación entre la sustancia material y su contraparte digital. A medida en que los objetos físicos se documentan cada vez más con sistemas de documentación digital, los registros digitales seguramente sustituirán a los objetos físicos de la colección en el futuro, al menos parcialmente. Todo tipo de imágenes -las fotografías, las artes visuales, las imágenes en movimiento- están en el centro de la comunicación virtual moderna, y las imágenes se utilizan más que nunca, lo que requiere que los objetos estén en un formato que pueda ser compartido digitalmente.

Por otra parte, la esencia material de los objetos de colección, o sea su materialidad, es significativa para la relación entre el observador, el objeto y la interpretación del objeto. ¿Cómo puede una imagen bidimensional o una realidad virtual transmitir algo tridimensional, y cómo funcionará la digitalización en relación con dimensiones tales como el peso, olor y tacto, así como el resto de la información que se transmite por medio de los diferentes sentidos (Roivainen 2016, p. 52, p. 53; Il- makunnas 2016, pp. 140-141)? Además, debemos considerar por separado la documentación y el registro de la cultura digital. ¿Cómo podemos documentar todas las diferentes actividades de trabajo y ocio que sitúan códigos y algoritmos en su centro y utilizan una computadora o un teléfono como interfaz?

La digitalización presenta enormes oportunidades desde el punto de vista de la audiencia cuando consideramos la inclusión de esta en las narrativas y en la recopilación de datos, pero también crea posibilidades para inventar nuevas experiencias para los usuarios. Cuando las colecciones se digitalizan, pueden abrirse al público para que las examine libremente, lo que puede hacer que el público vea las colecciones desde un punto de vista totalmente diferente al que tendría un experto. El público puede inventar nuevas e innovadoras formas de utilizar las colecciones. La cultura abierta aumenta el sentimiento de comunidad y fortalece la idea de compartir una identidad, independientemente de la ubicación. También nos inspira a pensar de forma nueva y creativa. En su mejor momento, la cultura abierta aumenta la productividad, la innovación, el aprendizaje y el bienestar (Putkonen 2018).

En 2020, hemos visto una gran cantidad de creatividad tanto en la esfera pública como en los museos. Se han lanzado nuevos productos de colección y ha aumentado el uso de los servicios existentes. Los museos han ganado visibilidad fuera de sus muros y han encontrado nuevos públicos. Sin embargo, no todos los museos pueden hacerlo todo y, en los próximos años, veremos cómo los museos buscan las mejores formas virtuales de trabajar para ellos. El futuro se enfocará en el máximo impacto y la capacidad de priorizar.

Los objetos físicos quedan fácilmente eclipsados por todo el entusiasmo en la digitalización. Afortunadamente, los expertos de los museos no serán totalmente responsables por la búsqueda de las colecciones. Después de muchos estudios que hacen hincapié en la naturaleza textual de la realidad, la investigación humanista se ha interesado por reexaminar la sustancia material. Se ha vuelto a estudiar objetos concretos y físicos, y la información de las colecciones digitales ha sido cuestionada en cuanto a su suficiencia para transmitir información relacionada con entidades materiales (Immonen 2016; Snellman 2016). En cualquier caso, mantener la investigación de objetos es siempre un reto. La cultura del objeto está en constante cambio, y los objetos de la época preindustrial nos resultan lejanos en la actualidad (Roivainen 2016, p. 45). El cambio en la cultura de los objetos se ha denominado incluso con palabras como fosilización (Shove & Pantzar 2006). El reto para los trabajadores de los museos es mantener estas partes de las colecciones utilizables para que los investigadores y los visitantes de los museos puedan acercarse al pasado por otros medios que no sean el texto y las entidades verbalizadas o digitalizadas.

Conclusión

El aumento de las colecciones, la globalización, el cambio climático y la digitalización de la cultura son retos enormes. Sin embargo, los museos no deben quedarse sin hacer nada. Por el contrario, deben aprovechar las oportunidades que ofrecen estos cambios y ser agentes de ese cambio. En el mejor de los casos, podemos ayudar a nuestras comunidades a procesar el cambio e incluso a llevarlo a cabo. Esto también se aplica a la gestión de las colecciones. Al principio de este capítulo he afirmado que la política de las colecciones no solo debe constar de estrategias y objetivos, sino que también debe ser una herramienta cotidiana que ayude a los museos a gestionar sus colecciones. Sin embargo, la dimensión estratégica es crucial. La política de las colecciones puede ser una herramienta de cambio, y los museos pueden utilizarla para ampliar sus horizontes más allá de los calendarios de exposiciones y tomar las riendas del futuro. Sin embargo, las grandes declaraciones deben corresponder a objetivos y acciones concretos. La utilidad de una política no se mide por su amplitud o su inventiva retórica, sino por lo bien que responde a las exigencias del trabajo cotidiano. Cada museo tiene su propio entorno, y un reto clave es mantener viva una política y desarrollarla.

Las experiencias del Museo de la Ciudad de Helsinki han sido positivas, lo que probablemente sea el resultado de varios factores. Para empezar, los trabajadores de las colecciones siempre han participado activamente en el proceso de creación. Esto ha dado lugar a un cierto tipo de lentitud y a muchas reuniones en un museo tan grande, pero también ha ayudado a formar un entendimiento y un compromiso compartidos. Además, la política siempre ha pretendido ser lo más concreta posible, y puede servir para comprobar quién hace qué y cuál es el objetivo. También, hay una comprensión realista de que no todos los objetivos pueden alcanzarse inmediatamente.

Las perspectivas de los clientes se introdujeron en la gestión de las colecciones en 2014, y la colección de fotografías ya ha logrado mucho en este ámbito. La perspectiva de la audiencia siguió siendo importante en la actualización de la política de colección de 2019, ya que desempeña un papel crucial a la hora de afrontar los retos de la sostenibilidad social y cultural. Un nuevo reto era enfrentarse a la diversidad cultural de la ciudad desde el punto de vista de los años 2020 y entender la diversidad de forma muy diferente a la de principios del siglo XXI, cuando el multiculturalismo de Helsinki todavía se ilustraba a menudo por medio de grupos como los rusos, los judíos y los tártaros, que habían llegado a Helsinki durante la época del Gran Ducado.

Debido a esto, la actualización de 2019 incluyó experimentos en el proceso de la política de las colecciones para ayudar a formar una visión de cómo las colecciones y su gestión podrían ser más importantes para los diferentes grupos de usuarios. Queríamos que el público estuviera más cerca de las colecciones. Experimentamos con un curso de análisis de la significación en museología, invitamos a los alumnos de un curso del centro de educación de adultos al centro colecciones, analizamos nuestras propias exposiciones junto con nuestro personal de atención al público, y apoyamos el proyecto de fotografía de jóvenes en riesgo de alienación social. En

definitiva, seguimos la visión del museo de encontrar métodos para que “todo el mundo tenga la oportunidad de enamorarse de Helsinki”.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Collection Policy – Experiences and challenges*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Fuentes no publicadas

Helsingin kaupunginmuseon kokoelmien historia 1906–2002.

Helsingin kaupunginmuseon kokoelmapoliittinen ohjelma 2007–2011

Helsingin kaupunginmuseon kokoelmapoliitiikka 2014–2018/2019.

Helsingin kaupunginmuseon kokoelmastrategia 2003–.

Helsingin kaupunginmuseon toimintakertomus 1992.

Kertomus Helsingin kaupungin kunnallishallinnosta 24, 1911. p. 230.

Sigurdsson, I 2001 *Föremålssamlingar i nordiska huvudstäders stadsmuseer*. Stockholm: Stockholms stadsmuseum.

Fuentes publicadas

Ahmed, S 2012 *On being included. Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham and London: Duke University Press.

Anderson, G 2004 Introduction: Reinventing the Museum. In Anderson G (ed.) *Reinventing the Museum. The evolving conversation on the paradigm shift*. Lanham: AltaMira Press. pp. 1–7.

Bauer, T 2018 *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*. Ditzingen: Reclam.

Boast, R 2011 Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited. *Museum Anthropology* 34 (1). pp. 56–70. Disponible en [HTTPS://DOI.ORG/10.1111/J.1548-1379.2010.01107.x](https://doi.org/10.1111/j.1548-1379.2010.01107.x) [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

Damsholt, T 2012 Diversitet og museale heterotopier: Om naturalisering og nationalisering af kulturel diversitet i migrantnationer. *Nordisk museologi* 2012 (2). pp. 33–45. DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.5617/ NM.3101](http://dx.doi.org/10.5617/nm.3101)

Ekosaari, M, Jantunen, S & Paaskoski, L 2013 *Kokoelmapolitiikan muistilista museoille*. Museoviraston ohjeita ja oppaita 3.

Museovirasto. Disponible en <https://www.museovirasto.fi/uploads/Arkisto-ja-kokoelmapalvelut/Julkaisut/kokoelmapolitiikan-muistilista-museoille.pdf> [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

Ekosaari, M, Jantunen, S & Paaskoski, L 2014 *A Checklist for Museum Collections Management Policy*. The National Board of Antiquities' guidelines and instructions 9. The National Board of Antiquities. Disponible en <https://www.museovirasto.fi/uploads/Arkisto-ja-kokoelmapalvelut/Julkaisut/museum-collections-management-policy.pdf> [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

Fontell, K & Leskelä, E 2016 The disposal and documentation of Kain Tapper's sculpture Kasvu (Growth). In Sarantola-Weiss, M ja Västi (eds.) *Deaccessioning. Sharing experiences from Finland*. Publications of Finnish Museums Association No. 72. Disponible en <https://www.museoliitto.fi/index.php?k=12613>. pp 58–59. [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

Holkeri, E, Honkaniemi, M & Lehtonen, S 2016 Lifespan or authenticity? In Sarantola-Weiss, M ja Västi, E (eds.) *Deaccessioning. Sharing experiences from Finland*. Publications of Finnish Museums Association No. 72. Disponible en <https://www.museoliitto.fi/index.php?k=12613>. pp 60–61. [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

Häyhä, H, Jantunen, S & Paaskoski, L 2013 *Merkitysanalyysimenetelmä*. Suomen museoliiton julkaisuja 64. Disponible en <https://www.museoliitto.fi/doc/Merkitysanalyysimenetelma1.pdf> [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

ICOM Code of Ethics. International Council of Museums. Disponible en <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf> [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

ICOM Ethics of Acquisition 1970. International Council of Museums. Disponible en <http://archives.icom.museum/acquisition.html> [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

Ilmakunnas, J 2016 Ompelupöytä: Naisten arkinen ylellisyysesine 1700- ja 1800-LUVUN Euroopassa. *Historiallinen Aikakauskirja* 114(2). pp 137–150. Disponible en <http://elektra.helsinki.fi/se/h/0018-2362/114/2/ompelupo.pdf> [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

- Immonen, V** 2016 Sotkuinen aineellisuus: Menneisyyden merkityksistä ja ihmiskeskeisyydestä esineiden ajallisuuteen. *Historiallinen Aikakauskirja* 114(2). pp. 190–200. Available at <http://elektra.helsinki.fi/se/h/0018-2362/114/2/sotkuine.pdf> [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]
- Knell, S** 2004 Altered values: searching for a new collecting. In Knell, S (ed.) *Museums and the Future of Collecting*. 2nd edition. Aldershot: Ashgate. pp. 1–46.
- Knell, S** 2010 The Shape of Things to Come: museums in the technological landscape. In Parry, R (ed.) *Museums in a Digital Age*. London and New York: Routledge. pp 35–454.
- Loach, K, Rowley, J & Griffiths, J** 2017 Cultural sustainability as a strategy for the survival of museums and libraries. *International Journal of Cultural Policy* 23(2). pp. 186–198. Disponible en <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10286632.2016.1184657> [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]
- Lubar, S** 2017 *Inside the Lost Museum. Curating, Past and Present*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Marisse, F** 2010 Collection Strategies Now! In Pettersson, S et al. (eds.) *Encouraging Collections Mobility. A Way Forward for Museums in Europe*. Finnish National Gallery, Erfgoed Nederland, Institut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin- Preussischer Kulturbesitz. pp. 58–76.
- Matassa, F** 2011 *Museum Collections Management. A Handbook*. London: Facet Publishing.
- Mattila, M** (ed.) 2018 *Mahdollisuuksien museo. Opetus- ja kulttuuriministeriön museopoliittinen ohjelma 2030*. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2018:11. Disponible en http://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/160600/OKM_11_2018.pdf?sequence=4&isAllowed=y [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]
- Mensch, P (van)** 2015 Needles in a haystack: Some reflections from the Working Group on Resources. *COMCOL Newsletter* No 29/December 2015. Disponible en http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/comcol/Newsletter/COMCOL_Newsletter_29.pdf [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]
- Meijer-van Mensch, L & Mensch, P (van)** From Discliplinary Control to Co-Creation: Collecting and the Development of Museums as Praxis in the Nineteenth and Twentieth Century. In Pettersson, S et al. (eds.)

Encouraging Collections Mobility. A Way Forward for Museums in Europe. Finnish National Gallery, Erfgoed Nederland, Institut für Museumsforschung & Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz. pp. 34–56.

Mensch, P (van) & Meijer-van Mensch, L 2011 *New Trends in Museology*. Celje: Muzej novejše zgodovine.

Miller, D 2010 *Stuff*. Cambridge: Polity Press.

Mulinari, D, Keskinen, S, Irni S & Tuori, S 2009 Introduction: Postcolonialism and the Nordic Models of Welfare and Gender. In Mulinari, D et al. (eds.) *Complying with Colonialism. Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Farnham: Ashgate. pp. 1–18.

Museo 2000. Museopoliittinen ohjelma. Komiteamietintö 31:1999. Helsinki: Opetusministeriö.

Museoasetus 2005. Available at <https://finlex.fi> [Last accessed 25 July 2019]

Museolaki 1988. Available at <https://finlex.fi> [Last accessed 25 July 2019]

Museolaki 1992. Available at <https://finlex.fi> [Last accessed 25 July 2019]

Museolaki 2019. Available at <https://finlex.fi> [Last accessed 25 July 2019]

Mäkikalli, M 2010 Johdanto: Materiaalisen kulttuurin historiaa. In Mäkikalli, M & Laitinen, R (eds.) *Esine ja aika. Materiaalisen kulttuurin historia*. Historiallinen Arkisto 130. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. pp. 9–33.

Ojala, K 2016 Pitäisikö toimimatonta tekniikkaa sisältävät objektit poistaa kokoelmista? In Västi, E ja Sarantola-Weiss, M (eds.) *Kokoelmapoistojen yhteiset käytännöt*. Suomen museoliiton julkaisuja no 71, 2016. p. 63. Disponible en <https://www.museoliitto.fi/index.php?k=13167> [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

Paavola, T 2016 Easy to use, hard to preserve. In Sarantola-Weiss, M and Västi, E (eds.) *Deaccessioning. Sharing experiences from Finland*. Publications of Finnish Museums Association No. 72. Disponible en <https://www.museoliitto.fi/index.php?k=12613>, pp 56–57. [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

Pettersson, S, Hagedorn-Saupe M, Jyrkiö, T & Weij, A (eds.) 2010 *Encouraging Collections Mobility. A Way Forward for Museums in Europe*. Finnish National Gallery, Erfgoed Nederland, Institut für Museumsforschung & Staatliche Museen zu Berlin- Preussischer Kulturbesitz.

Pop, I L, Borza, A, Buiga, A, Ighian, D & Toader, R 2019 Achieving Cultural Sustainability in Museums: A Step Toward Sustainable Development. *Sus-*

tainability 11(4). Disponible en <https://doi.org/10.3390/SU11040970> [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

Putkonen, O 2018 Digital Collections and Open Culture: Hack Your Heritage. *COMCOL Newsletter* No 33/December 2018. Disponible en http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/comcol/Newsletter/33COMdec18F.pdf [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

Roivainen, P 2016 *Puettu lapsuus. Löytöretkiä lastenvaatteiden saarille*. Kansatieteellinen arkisto 56. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.

Sarantola-Weiss, M & Västi, E (eds.) 2016 *Deaccessioning. Sharing experiences from Finland*. Publications of Finnish Museums Association No. 72. Disponible en <https://www.museoliitto.fi/index.php?k=12613> [Visitado por última vez el 25 de julio de 2019]

Saukkonen, P 2018 Yksi seutu vai kolme erilaista kaupunkia. Maahanmuutto ja kotoutuminen pääkaupunkiseudulla. *Kvartti* 2018 (4). City of Helsinki: Urban Research Statistics. pp. 22–31.

Shove, E & Pantzar, M 2006 Fossilisation, *Ethnologia Europaea: Journal of European Ethnology*, 1–2/2006. pp. 59–63.

Snellman, A 2016 Olisiko jo aika tutkia esineitä? Kohti uutta tutkimusparadigmaa. *Historiallinen Aikakauskirja* 3/2016. pp. 337–338. Available at <http://elektra.helsinki.fi/se/h/0018-2362/114/3/olisikoj.pdf> [Last accessed 25 July 2019]

Šola, T 2010 Making the total museum possible. In Parry R (ed) *Museums in a Digital Age*. London and New York: Routledge. pp 421–426.

Steen, A 2004 Samdok: tools to make the world visible. In Knell S (ed) *Museums and the Future of Collecting*. 2nd edition. Aldershot: Ashgate. pp. 196–203.

Sustainability and Museums: Your Chance to make a Difference. London: Museums Association 2008. Available at https://www.museumsassociation.org/app/uploads/2020/06/sustainability_web_final.pdf [Last accessed 25 July 2019]

Svanberg, F 2015 The world as Collected; or, Museum Collections as Situated Materialities. In Witcomb A and Message K (eds.) *Museum Theory. The International Handbooks of Museum Studies 1* Chichester: John Wiley and Sons.

Tampereen museoiden kokoelmapoliittinen ohjelma 2014. Available at <http://media.vapri.fi/content/uploads/2016/02/kokoelmapoliittinenohjelma.pdf> [Last accessed 25 July 2019]

- Walle, T M** 2018 Museale inkluderingsstrategier. In Bettum A et al. (eds.) *Et inkluderende museum. Kulturelt mangfold i praksis*. Trondheim: Museumsforlaget. pp. 107–127.
- Verwayen, H, Fallon, J, Schellenberg J & Panagiotis, K** 2017 *Impact Play book for Museums, Libraries, Archives and Galleries*. Europeana Foundation. Available at <https://pro.europeana.eu/what-we-do/impact> [Last accessed 25 July 2019]
- Wijsmueller, D** 2017 *Deaccessioning & Disposal in Europe 2008–2017. A research on possibilities and attitudes across the European Member States*. Available at <https://www.museumsanddeaccessioning.com/wp-content/uploads/Deaccessioning-disposal-Europe-2008-2017-D.-Wijsmuller.pdf> [Last accessed 25 July 2019]

Hogares museo – Colecciones biográficas de vidas importantes

Liisa Oikari y Kristina Ranki

Resumen

El capítulo trata de los museos que suelen clasificarse como casas museo o casas históricas. Se examinan los diferentes tipos de museos de este sector y la terminología que existe. Se analizan las diferencias y las características comunes de estos museos, así como su papel en el conocimiento biográfico. El capítulo se centra en un tipo especial de casa museo que -inspirados en la terminología finlandesa (*kotimuseo*)- llamamos un hogar museo.

La psicología de los hogares museo, sus protagonistas y enfoques se analizan a partir de varios ejemplos europeos. Los hogares museo finlandeses no se diferencian de los hogares museo europeos. Las estrategias y prácticas son las mismas.

Los hogares se convierten en excelentes museos por su tamaño ideal, su contenido de interés humano y porque proporcionan una narración perfecta de la historia de forma densa. Los visitantes de los museos modernos tienen muchas exigencias en su agenda y, en consecuencia, la fama existente o no de los anteriores ocupantes del museo es importante. Las colecciones crean la necesidad física de los hogares museo y son por las que, al fin y al cabo, se diferencian de otros museos biográficos y casas museo.

La identidad de un hogar museo y la importancia de las colecciones se abordan examinando y comparando dos hogares museo finlandeses diferentes por medio del perfil de sus colecciones: el Museo Mannerheim y el Museo Gallen-Kallela. Los múltiples niveles de autenticidad en las casas museo se discuten con especial interés en los hogares museo, así como la gran demanda de autenticidad en este tipo particular de museo.

Palabras clave: hogares museo, colecciones, significancia, biografía, autenticidad

Introducción

La mayor fortaleza de nuestro museo es “la autenticidad y la conexión emocional que establecen los visitantes” con nuestro personaje principal.¹

1. Dicho por un participante en el encuentro europeo de hogares museo en Helsinki, octubre de 2019.

En un museo dedicado a un personaje histórico importante, una de las principales preguntas es: ¿Qué es lo que esencialmente atrae al visitante a la casa? En otras palabras, ¿son las colecciones admirables o la pura reputación del personaje? Este capítulo habla sobre los museos normalmente categorizados como casas museos o casas históricas. Examinamos diferentes tipos de lugares de la memoria (*lieux de mémoire*) en este sector de museos y discutimos la terminología existente, con sus diversas subcategorías que crean este grupo único de museos. Analizamos las diferencias y las características comunes de estos museos, así como su lugar en el ámbito más amplio de los museos. Este tipo de museo se aborda haciendo referencia a algunos museos europeos y especialmente a algunos museos finlandeses que encajan en la categoría sugerida, así como indicando en qué se diferencian de otras casas museo.

La psicología y el trabajo práctico en un hogar museo se examinan analizando un grupo de museos de esta categoría por medio de los objetivos estratégicos y la identidad del museo. Los puntos fuertes y débiles de estos museos, tal y como los experimentan sus cuidadores en la actualidad, son objeto de debate. ¿Cómo afrontan actualmente los hogares museo finlandeses y, en general los europeos, su misión biográfica inicial, con la visión moderna del ámbito museístico determinado y la transmisión de sus valores cotidianos al público? ¿Incluyen sus identidades actitudes específicas y son lo suficientemente accesibles?

La identidad de una casa museo y la importancia de las colecciones se abordan examinando y comparando dos casas museo finlandesas diferentes por medio del perfil de sus colecciones, el Museo Mannerheim, antiguo hogar del emblemático finlandés Marshal Mannerheim (1867-1951, figura 1) y el Museo Gallen-Kallela, antigua casa y taller del querido e influyente artista finlandés Akseli Gallen-Kallela (1865-1931, figura 2). El asunto de la autenticidad y sus múltiples niveles en las casas museo también capta nuestro interés.



Figura 1 Gustaf Mannerheim. Foto: El Museo Mannerheim. Figura 2 Akseli Gallen-Kallela. Foto: El Museo Gallen-Kallela.

Varias formas de categorización

Las casas museo son, en muchas formas, identificables y distinguibles de otros museos. Con frecuencia, las casas museo son lugares y edificios que necesitan “musealización”, alguna forma de rescate y redención; actúan como visiones y marcas de tiempo de la historia. Otros son lugares de conmemoración, monumentos a héroes, coleccionistas, artistas o acontecimientos históricos. Una casa museo combina significado y contenido; y funciona como un contenedor (Young 2007, p. 60). Una casa museo preserva la historia y tiene el propósito de representar el pasado como fue alguna vez. Nos hace ver, comprender y sentir las experiencias del pasado, a fin de que resuenen con los que vivieron antes que nosotros. La casa museo ofrece un encuentro particularmente directo con la materialidad de la vida de otra persona (Hancock 2009, p. 114). Las casas museo sirven como vehículos para sumergirse en la historia.

Los museos de este sector suelen compartir visiones y estrategias similares y la colaboración entre colegas es bienvenida. DEMHIST, un comité internacional del ICOM (*Demeures Historiques*, “casas históricas”), se enfoca en la conservación y gestión de las casas museo. Se trata de una red de casas museo y casas históricas con una perspectiva profesional del sector que reúne una amplia gama de conocimientos sobre la gestión de las casas museo. Además de DEMHIST, existen otras redes internacionales centradas en el tipo de museo, como Casas Icónicas y la Red de Museos de Estudios de Artistas (*ICOM DEMHIST; Iconic Houses; the Artist’s Studio Museum Network*).

Muchos países también tienen sus propias redes nacionales de museos en esta categoría. En 2011, el Ministerio de Cultura de Francia creó una red de casas museo similares dedicadas a personas destacadas llamada *Casa de los Ilustres (Maison des Illustres)*. A partir de 2018, un total de 235 museos han recibido esta etiqueta, que “representa un reconocimiento oficial del interés patrimonial de la casa”. Para obtener este nivel, un museo debe cumplir ciertos criterios, como la accesibilidad, la autenticidad y diversas formas de actividad profesional. Sobre todo, en estas casas de los ilustres debe “sobresalir el aura del personaje (nacional o local)”. En Finlandia, el Ministerio de Educación no provee tal reconocimiento de museos, pero en sus subvenciones podría decirse que apoya la misma idea de casas patrimoniales de importancia nacional. Más común es el modelo de red entre los propios museos, que va desde el *Case Museo* en Italia, hasta la red nórdica para museos literarios y hogares del escritor.²

2. Recientemente, también se creó una iniciativa danesa en torno a los hogares museo.

En Finlandia, tanto redes como TAKO (*Ammatillisten museoiden tallennus- ja kokoelmayhteistyöverkosto*), una red de adquisiciones, documentación y colaboración de las colecciones para museos finlandeses gestionados profesionalmente, como las casas museo de la colonia de artistas de Tuusulanjärvi, los museos costeros de Laajalahti y la cooperación entre las casas museo del área de la capital en Finlandia ofrecen apoyo y una plataforma de ideas y colaboración para las casas museo finlandesas (véase también Ahola, en este volumen).³ Por supuesto, un museo puede unirse a múltiples redes, si una no satisface todas sus necesidades. También es una cuestión de identificación e identidad; ¿qué tipo de casa museo se siente más cercana y similar? Y, ¿hay un grupo específico con el que el museo se quiera conectar?

Los términos casa museo o casa histórica agrupan una amplia gama de museos diferentes. Las casas museo pueden clasificarse más y distinguirse por su perfil e identidad museística, pero todas están unidas por el hecho de ser viviendas, “musealizadas” y presentadas como viviendas (Young 2007, p. 60). Hay muchas maneras de abordar la clasificación y subcategorización del género de la casa museo. Al interpretar las casas museo, se tiene en cuenta la información histórica, cultural, artística y social. Uno de los primeros intentos de categorización de este tipo fue la clasificación de Sarah Butcher-Younghan de las casas museo históricas en tres categorías:

La casa museo histórica documental: una casa que conmemora a un individuo o familia rica o famosa. Ofrece una visión de la vida de un personaje famoso, pero también muestra cómo podían vivir las distintas clases sociales de la época.

La casa museo histórica representativa: una casa que interpreta un estilo arquitectónico particular de un período particular.

La casa museo histórica estética: una casa histórica que sirve de escenario para colecciones especiales, donde se exponen artes decorativas y bellas artes, muebles y antigüedades de diversas épocas. La casa sirve de contexto para los objetos, sin prestar especial atención a los antiguos residentes o a los acontecimientos que tuvieron lugar en ella. (Butcher-Younghan 1993, pp. 184–186)

Otro ejemplo de categorización es la clasificación de casas museo de Linda Young. Ella se enfoca en las casas museo del Reino Unido, Estados Unidos y Australia. Con casi 600 ejemplos, los divide en seis categorías:

Héroe: Alguien importante que vivió allí (o, a veces, simplemente pasó por allí).

Colección: Una colección de muebles intrínseca a la casa, o una colección formada por los habitantes que merece ser conservada en su ubicación original.

3. La colonia de artistas de Tuusulanjärvi está formada por un grupo de casas museo, principalmente talleres y casas de artistas. Los museos marítimos de Laajalahti son casas museo situadas alrededor de una ensenada en Helsinki y Espoo.

Diseño: Especialmente importante de forma, textiles, decoración, técnicas o innovación; pueden ser estéticos o técnicos.

Acontecimiento o proceso histórico: Algo históricamente significativo ocurrió allí, una vez o regularmente; puede ser particular o genérico.

Sentimiento: Sentimiento espiritual o comunitario positivo para el lugar, normalmente enfocándose en la antigüedad no específica (en contraste con la historia).

Casa museo en el campo: Producto del desarrollo multigeneracional de la casa, el mobiliario, las colecciones y los jardines. (Young 2007, p. 63)

En un proyecto de clasificación organizado por DEMHIST se observan opiniones similares sobre la categorización de las casas museo. El comité se fundó en 1998 y los planes para un proyecto de categorización comenzaron durante los primeros años de su funcionamiento. Este esfuerzo duró hasta 2009. El proyecto buscaba crear un sistema para clasificar los tipos de casas museo históricas siguiendo líneas museológicas homogéneas. El objetivo era descubrir un enfoque museológico compartido de los problemas a los que se enfrentan las casas museo. En el proyecto de categorización se argumentó que el campo de las casas museo necesitaba categorías para poder gestionar las diferentes casas, basado en sus diferentes fortalezas. Situar un museo en una de las categorías es el primer paso para comprender su importancia. Las categorías son herramientas que facilitan las comparaciones entre casas museo similares para permitir a los profesionales de los museos identificar ejemplares y establecer estándares (Bryant & Behrens 2007; Pavoni 2000, 2001, 2002, 2010).

Con la ayuda de 135 respuestas a un cuestionario, el grupo del proyecto DEMHIST pudo crear definiciones de categorías basadas en la información recibida del sector de las casas museo de la siguiente manera:

1. Casas de personajes (escritores, artistas, músicos, políticos, héroes militares, etc.)
2. Casas de colección (la antigua casa de un coleccionista o una casa que ahora se utiliza para mostrar una colección)
3. Casas de belleza (donde la razón principal de un museo es la casa como obra de arte)
4. Casas de eventos históricos (casas que conmemoran un evento que se produjo en/alrededor de la casa)
5. Casas de sociedad local (casas museo creadas por una comunidad local que suele buscar una institución cultural social que pueda reflejar su propia identidad, en contraposición a una razón histórica)
6. Casas ancestrales (casas de campo o pequeños castillos abiertos al público)
7. Casas de poder (palacios y grandes castillos abiertos al público)
8. Casas del clero (monasterios, casas de abades y otros edificios eclesiásticos con un uso residencial anterior o actual, abiertos al público)

9. Casas humildes (edificios vernáculos como granjas modestas valoradas como reflejo de una forma de vida o construcción perdida) (Casas para museos, habitaciones de época, Bryant & Behrens 2007)

En el proyecto de categorización de DEMHIST, las categorías clasifican los museos principalmente por la finalidad del edificio, no por el tipo de edificio, el perfil de la colección o el contexto biográfico del museo. El proyecto de categorización nunca se terminó con una publicación formal ya que el tiempo cambió la perspectiva de la interpretación de las casas museo y empezaron a surgir nuevas formas de abordar estos museos y su lugar dentro del campo museístico.⁴ Las casas museo y el patrimonio cultural intangible vinculado a ellas han adquirido mayor relevancia e interés.

El formato de categorización de Stefan Bohman para las casas museo se basa principalmente en el nivel de autenticidad. Los museos utilizados como ejemplo son específicamente casas museo relacionadas con compositores, pero las clasificaciones pueden modificarse para adaptarse a una selección más amplia de casas museo.

Nyckeloriginal (un original clave, una casa que está exactamente como la dejó la persona histórica).

Rekonstruktion (una reconstrucción, una casa o un lugar reconstruido con los muebles y objetos originales de un personaje histórico).

Kopiering (una copia, una casa o un lugar reconstruido con objetos y materiales similares de una época específica).

Utställningslokal (un espacio de exhibición, un lugar utilizado para exhibiciones de la persona histórica), (Bohman 2010, pp. 44–45).

Las categorizaciones dentro del sector de las casas museo son ciertamente útiles para una casa museo que busca su identidad y un lugar en ese sector. Sin embargo, las categorizaciones tienen sus defectos y excepciones. Como el rango de museos incluidos en este sector museístico es muy amplio, también lo son las categorías de clasificación. Dentro de las categorías creadas surge la necesidad de una clasificación más profunda y precisa, y se requieren subcategorías para, por ejemplo, los talleres de artistas o los hogares literarios. No hay dos museos iguales, pero la necesidad de apoyo entre colegas crea puentes entre casas museo similares.

La dificultad de categorización también se presenta en los casos en que un museo es apto para muchas categorías. Forzar a un museo a entrar en una sola categoría puede afectar toda la estrategia e identidad del museo.

Además de la clasificación, la terminología utilizada para definir las casas museo presenta su propio e interesante dilema. Los términos casa museo, casa histórica o casa museo histórica, una combinación de ambos, son de uso común, pero términos amplios como estos tienden a incluir todos los lugares que pueden ser clasificados como viviendas. A veces se necesita más especificidad. El trabajo museístico en un antiguo taller de artista puede ser muy diferente al de un museo al aire libre con muestras de

4. Intercambio de correos electrónicos con los miembros de la junta directiva de DEMHIST. (10-13 de junio de 2019)

la casa, ambos pueden ser categorizados como casas museo y técnicamente caen bajo los términos de casa museo o casa histórica.

La intención de este capítulo no es comentar si los tipos de categoría presentados son adecuados para las necesidades de las casas museo o no. En cambio, nos centramos en la definición de una de las categorías. Siguiendo los pasos de nuestros colegas investigadores, proponemos un término adicional para el campo de los tipos de casas museo que pueden ser subcategorizados en las categorías DEMHIST bajo la definición de casas de personajes: el hogar museo.

Definición del hogar museo

Solo en Finlandia hay casi cien museos dedicados a individuos. Estos pueden ser hogares museo, pero también lugares de memoria y exhibiciones dentro de otros edificios o exhibiciones. La terminología en torno a este tipo de lugares visitables es tan floreciente como confusa. Un director de museo sin experiencia no siempre puede saber si su institución es un museo biográfico, un museo taller, una casa de colección, una casa histórica o una mezcla de varias. Los términos casa museo y casa histórica parecen referirse a un marco temporal generalmente estereotipado, una casa museo genérica y neutral. Por el contrario, un hogar museo era el hogar de alguien. Se fundó para conmemorar un nombre y fue un auténtico hogar con objetos auténticos que se coleccionaban allí para vivir. Posee un espíritu que combina el elemento pedagógico que aporta la persona notable por medio de su biografía ejemplar y el calor y la hospitalidad del (desaparecido, por tanto, misterioso) dueño del hogar privado, que comprensiblemente atrae a cualquier ser humano que viva en un hogar o sueñe con uno.

Para empezar, hay una sencilla explicación -lingüística- de nuestra simpatía por el término hogar museo: en francés (*maison*) y en italiano (*casa*), por ejemplo, son términos que significan tanto el edificio como la residencia. En finlandés, existe una distinción léxica entre *talo* (*casa*) y *koti* (*hogar*).

El término hogar museo también puede considerarse como un refinamiento de la categoría de casa de personaje de DEMHIST. Las casas de personajes son casas de escritores, artistas, músicos, políticos, héroes militares, etc. Tienen una conexión biográfica, pero no necesariamente en la forma de un hogar. Una casa de un personaje también puede ser un espacio de exhibición enfocado en una persona histórica. Para ser clasificado como hogar museo, la casa de un personaje debe, según nosotros, tener un cierto nivel de autenticidad y una fuerte conexión con la vida de una persona histórica.

En nuestra opinión, cualquier museo biográfico puede informarnos, enseñarnos y entretenernos con un personaje particular en mente. Sus esfuerzos se centran en la historia, la vida y las obras del ser humano, pero no es necesario que ilustre tales evidencias físicas como colecciones auténticas. Es posible crear un museo biográfico totalmente desde la perspectiva externa, ya sea académica o más hagiográfica. En las

casas museo, en cambio, el foco de atención puede cambiar vagamente del edificio, de sus colecciones y de su habitante. Una casa museo puede incluso existir sin una historia personal ligada a ella. En un hogar museo, el objetivo y el tema central son indiscutibles: la misión, la visión y todos los valores relacionados se reducen a la vocación de conservar y transmitir la memoria de quienes se han distinguido en la historia (local, nacional o internacional). En un hogar museo, la mayor atención debe prestarse a la totalidad -aunque los académicos entienden la jerarquía de sus elementos: el contenido de la casa puede verse “como la clave para liberar al personaje” (Forgan 201, p. 257).

En lugar de las numerosas posibilidades conceptuales, nos hemos decidido aquí por el término de vidas significativas.⁵ Los personajes ilustres, famosos, conocidos o heroicos (hombres o, cada vez más, mujeres) que han vivido en hogares convertidos en museos -y cuyas vidas tienen una importancia mayor, nacional o incluso internacional, en los desarrollos artísticos o políticos- son especiales en el sentido de que las personas suelen visitar sus hogares no a la espera de tesoros increíbles, como es el caso de los museos de arte o de historia en general. El visitante es atraído a estos lugares o conoce su existencia solo por un interés previo hacia los nombres que llevan los museos. Como destino de visita, el museo relacionado con un héroe o un antihéroe tiene una enorme ventaja de marca en comparación con los museos genéricos o neutros.

La significancia es, por supuesto, subjetiva y no queremos entrar en la discusión sobre el valor humano, sino simplemente sugerir que, cuanto más conocida es una persona, más encaja su museo en nuestra categoría estudiada. Las subcategorías son, por lo tanto, los hogares museo de los héroes regionales y locales (desconocidos fuera de su región), los ilustres nacionales (Winston Churchill o Urho Kekkonen) y las mega estrellas internacionales (Elvis Presley o Jean Sibelius). La idea del canon es útil en este caso: ¿Qué hogares museo pertenecen a la historia de Finlandia o a la historia global más que otras? La significancia o la excelencia en el sentido de ejemplaridad tiene grandes ventajas, por ejemplo, en la construcción de una identidad nacional. Con sus antecedentes en la tradición de viri ilustres, que se remonta a Plutarco, y reforzada en la tradición de la Ilustración de los *Grands Hommes* (grandes hombres), los hogares museo de individuos importantes se abren al público específica y exclusivamente por la importancia de esa persona y, por lo tanto, el hogar museo forma parte no solo de su historia de origen, sino también de una misión establecida en sus estatutos y que sigue siendo hoy el centro de su existencia.

¿Qué no es un hogar museo? Las casas anónimas no tendrían que clasificarse como hogares museo. Pueden ser buenos ejemplos de un determinado estilo arquitectónico, de un período de la historia o de una clase social, pero esto no debe mezclarse con el tipo de museos en los que la dicotomía entre hablar de la vida significativa de la persona y de sus posesiones puede plantear retos. Hay muchos museos en los que se descuida el aspecto biográfico o en los que este es secundario frente a los esfuerzos por reforzar la identidad local. En nuestra opinión, los hogares inauténticos de reciente creación, contruidos con el fin de reforzar una celebridad con una mera ilustración de cómo podría haber sido su aspecto, no deberían contarse como hogares museo.

5. *Merkkihenkilö* en finlandés y *bemärkt person* en sueco se acercan mucho al término persona significativa.

Otra dimensión algo problemática de estas distinciones puede ser añadida por los lugares conmemorativos que son hogares visitables, pero que no pretenden cumplir con la función de un museo profesional, como la casa de Astrid Lindgren en Estocolmo. También hay combinaciones de museos de arte y antiguas viviendas, por no mencionar los santuarios de espera que podrían abrirse al público.

ICOMOS (2008) ha definido el espíritu del lugar de la siguiente manera:

El espíritu del lugar (o *genius loci*) se refiere a los aspectos únicos, distintivos y valiosos de un lugar. Por lo tanto, se encuentra en el tejido invisible de la cultura (cuentos, arte, recuerdos, creencias, historias, etc.) y en los aspectos físicos tangibles de un lugar (monumentos, ríos, bosques, estilo arquitectónico, caminos, vistas, etc.) o en sus aspectos interpersonales (la presencia de familiares, amigos y espíritus similares).

Un hogar museo es una cuna adecuada para que resida el espíritu del lugar. Es un espacio en el que el espíritu de una persona aún perdura. La autenticidad, término en el que profundizamos más adelante en este capítulo, también afecta a la clasificación de una casa museo y más aun de un hogar museo. A un hogar museo se le exige un alto nivel de autenticidad, una expectativa creada no solo por los profesionales de los museos sino también por el público.

Mientras que el museo biográfico no tiene necesariamente una colección auténtica y la casa museo no siempre presenta un habitante histórico claro, el hogar museo combina estos dos en uno y también es densa en información histórica de forma vivencial.

La psicología de los hogares museo

Crear museos de los hogares de personas significativas no es tan moderno.⁶

En esta sección, los hogares museo se ven desde la distancia, así como desde una perspectiva interna adquirida por medio de la experiencia laboral. En el aula, algunos estudiantes de museología afirmaron que la principal tarea de un hogar museo es hacer que una persona considerada inmortal se entienda como mortal. ¿Cómo consigue el museo este noble objetivo? ¿Cuál es el entorno de trabajo del hogar museo y cómo hace frente a su misión central en medio de diversos desafíos, desde el cuidado de las colecciones y las tareas de conservación hasta la creciente expectativa de entretenimiento en los museos?

6. “*Merkkienkilöiden kotien museoiminen ei ole tätä päivää.*” Véase, por ejemplo, un blog escrito por la Agencia Finlandesa del Patrimonio en 2016 sobre el financiamiento de los museos, en el que sorprende un ataque contra los pequeños hogares museos. Disponible en [HTTP://BLOGI.NBA.FI/2016/MAARARAHLEIK-KAUKSET-MURENTAVAT-KULTTUURIPERINTOA](http://blogi.nba.fi/2016/MAARARAHLEIK-KAUKSET-MURENTAVAT-KULTTUURIPERINTOA) [Visitado por última vez el 27 de octubre de 2019]. La misma tendencia a la despersonalización se observa en la forma finlandesa de rebautizar los días de conmemoración de los grandes hombres en el calendario a fin de conmemorar el contexto además de la persona: Sibelius o el día de la música finlandesa (8 de diciembre), Aleksis Kivi o el día de la literatura finlandesa (10 de octubre). El 4 de junio tiene una historia ligeramente diferente, ya que desde el cumpleaños número 75 del Mariscal Mannerheim, es también el Día de la Bandera de las Fuerzas Finlandesas de Defensa.

El fenómeno de los hogares museo tienen sus raíces en la alta temporada de héroes (nacionales) del siglo XIX, que a su vez sustituyó a reyes y santos en la confusión de la revolución francesa. Las personas ejemplares se presentaban por medio de biografías, estatuas y tumbas; hoy en día también pueden entenderse por medio de los hogares museos, donde es posible acceder al ser humano detrás del mito.

En contra de lo que a veces se ha argumentado, los hogares museo siguen estando de moda. En parte debido a la popularidad de los museos en general, siguen siendo el medio perfecto para personificar la historia y dar rostro a naciones, sociedades o movimientos artísticos. En la era de los medios digitales y los “tsunamis de información”, existe una fuerte necesidad de experimentar “lo real” (Bohman 2010, p. 11, p. 24, p. 25). Si viajamos a un lugar que es nuevo para nosotros, seguramente es tentador ir a buscar el “alma del lugar” en la residencia del compositor noruego Edvard Grieg o de la poeta de San Petersburgo Anna Akhmatova. También podríamos examinar hasta qué punto el príncipe sueco Eugen en su Waldemarsudde o el artista Joaquín Sorolla en su taller-villa de Madrid eran representantes o disidentes en sus épocas y círculos sociales. Las casas de las personas significativas de cada cultura no son solo curiosidades únicas, sino que inician debates sobre muchos otros temas: cuanto menos conozca un turista un país o un tema, más poderosos serán los hogares museo para comunicar el mensaje elegido.

El hogar museo es una herramienta específicamente importante, no “solo” para los héroes culturales, sino cuando la vida significativa en cuestión es un símbolo fuerte de una nación, pertenece a una fase dramática de la historia o es un fenómeno. Pensamos en Víctor Hugo para la Francia elocuente y cambiante, en Winston Churchill para los momentos críticos de la historia británica, en Nicolae Ceausescu para la difícil reevaluación rumana o en Ana Frank para las víctimas del Holocausto. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, y aún más en las últimas décadas, hubo una fuerte tendencia a la “musealización” de las viviendas de personas significativas. También en Finlandia surgen nuevos hogares museo y las antiguas revisan sus estrategias. Desde el hogar museo más antiguo de Finlandia, el hogar del poeta nacional J. L. Runeberg (inaugurado en 1882), hasta el más reciente proyecto de rescate del antiguo hogar del presidente P. E. Svinhufvud en Kotkaniemi, todos ellos luchan por la atención, tanto entre otros museos, como entre otras formas de entretenimiento.

Una biografía ilustrada

La identidad de un hogar museo se basa en una combinación de varios elementos: el tipo de organización, la historia, las actividades, la estrategia, la realidad (recursos humanos), los retos y las posibilidades económicas, las opciones narrativas, la imagen y la marca, la significancia y la controversia que tiene el museo. Como hemos dicho, mucho depende de la fama del nombre que lleva el museo, pero, al fin y al cabo, es la forma en que el museo decide tratar ese legado lo que decide la orientación del museo.

Como sabemos, una imagen vale más que mil palabras. En este contexto, significa que el entorno físico del hogar museo, una biografía ilustrada, amplía y completa realmente

la comprensión biográfica del visitante. Los resultados de una visita al museo son con frecuencia muy diferentes de lo que se esperaba: un personaje se ha revelado como mucho más interesante y lleno de diversas dimensiones lo cual ha sido resaltado por un material silencioso pero convincente. La trivialidad o la oscuridad relacionada con la persona significativa del museo es un problema de marca. Al salir del hogar museo, el turista o el visitante casual debería tener una idea absolutamente clara de quién es el hogar que acaba de visitar; de lo contrario, el hogar museo sigue siendo una mera colección de bienes de alguien, con más muerte que vida eterna en su atmósfera. Así de importante es la identidad del antiguo habitante para el hogar museo.

Comparar los hogares museo europeos es gratificante.⁷ En una casa llena de objetos con historias y en la que el antiguo habitante era una persona con una vida extraordinaria, merece la pena contemplar qué historia es la más importante para ser presentada por los guías o en los textos de la exhibición. La casa museo general puede concentrarse en el interior de la vivienda, pero un hogar museo de un personaje importante debe centrarse en su biografía.

Puede destacar el significado de la persona para toda la nación, lo que solía ser la idea principal en las casas de los grandes hombres, o resaltar los diferentes papeles del héroe en su larga vida, como en el Museo Mannerheim y en la casa de Georges Clemenceau. Entornos intelectuales como el *Strindbergsmuseet* pueden, al afirmar que “no somos un club de fans”, adoptar también un enfoque un poco más distante al escritor, cuyas opiniones hoy no se consideran políticamente aceptables. El museo Víctor Hugo en París sobresale en un océano de historias, con Hugo en el centro o en la periferia del tema, pero siempre sacudiendo la visión limitada del *homme de lettre*, el mero literato, Víctor Hugo.

En muchos de los hogares museo modernos, la narración no se limita a la historia de la vida significativa, sino que también tiene en cuenta a las esposas, hijas y amantes del gran hombre o al compañero masculino de una gran mujer. En Ainola, el hogar de Sibelius se ha prestado últimamente más atención a Aino Sibelius, que da nombre a la casa en sí, y a su papel como habitante fuerte, junto al aislado y difícil compositor. En la Casa de Runeberg, encontramos una historia activa y una presencia museal de su esposa Fredrika. Esto también es cierto en Chartwell, donde Clementine Churchill fue objeto de una exhibición especial recientemente, y en el museo Gallen-Kallela de Finlandia, donde la memoria de Mary, la esposa de Akseli, no ha sido olvidada.⁸ Es posible que en las culturas con un alto grado de igualdad de género este fenómeno sea más fuerte. En la mayor parte de Europa, la familia no es más que un bonito añadido a la historia de la persona notable y solo puede hacerse visible en el ámbito privado. En algunas circunstancias sociales, la incómoda sensación de celebrar a un individuo por encima de otros puede llevar a sugerir que estas personalidades conectadas eran tan importantes como los nombres originales por los que se abrieron los museos.

7. Estas observaciones se han realizado a partir de los conocimientos generales de las casas museo en Finlandia y en el extranjero, en sus sitios web y, especialmente, durante la reunión de hogares museo en Helsinki llamada *Illustres 2019*, en la que representantes de 10 museos se reunieron en octubre de 2019 e intercambiaron pensamientos y experiencias.

8. Disponible en <https://www.nationaltrust.org.uk/features/who-was-clementine-churchill> and <https://www.porvoo.fi/fredrika-charlotta-tengstrom> [Visitado por última vez el 10 de octubre de 2019]. En Aino Sibelius véase Konttinen 2019.

Más importante que el asunto del género, vale la pena reflexionar sobre la pluralidad de personas en general en torno al personaje significativo del hogar museo. Como forma de biografía, el hogar museo puede presentar la totalidad del entorno del antiguo habitante. En exposiciones especiales o en la presentación de los interiores pueden salir a relucir interesantes problemas histórico-sociales (sobre sirvientes o invitados), lógicas de contexto político (de opositores y seguidores políticos) o argumentos transnacionales (de compatriotas en el extranjero o colegas en otros países).

Un caso interesante podría ser el de la fascinante *Casa Ceausescu* en Bucarest. Cuando se abrió el antiguo palacio del dictador de Rumania, se decidió dejar la interpretación completamente al visitante y mostrar únicamente el entorno físico, sin ninguna historia. Por supuesto, no evaluar los problemas políticos que rodean a la persona es eficiente en sí mismo, porque el visitante suele ver el palacio y sabe que la gente de Rumania de la misma época no tenía ese nivel de vida. La comercialización de la mansión para un público que busca un evento lujoso es también una especie de apropiación de la mansión de Ceausescu y una narración en sí misma.⁹

Los hogares museo son, por un lado, los constructores de puentes entre el amplio interés popular por la historia, personificado en cada caso por las vidas significativas que representan, y los investigadores profesionales de la historia, la política, el arte y la literatura y sus redes académicas.

Algunos hogares museo no sienten el peso de la problematización que pesa sobre ellos; están felices solo de existir. Es cierto que no todos los museos necesitan comprometerse con teorías y abstracciones sobre la interacción entre su identidad y sus actividades. Muchos museos pequeños tienen un problema constante de recursos y las organizaciones más grandes pueden perderse en la búsqueda de novedades constantes. También hay una gran diferencia entre ser una pequeña parte de una organización mayor (como los departamentos del National Trust o el Museo Nacional de Finlandia) o un actor privado independiente.

Pero, aunque el punto fuerte del hogar museo es que debería parecer un hogar real, su dirección debería tener un interés museológico con la capacidad de ver el hogar como una parte del paisaje histórico del museo. Es posible combinar un alto estilo de autoevaluación y un cuidado impecable de las colecciones.

Los hogares museo están fuertemente relacionados con lo que llamamos historia difícil (véase también Thomas, este volumen). Los personajes controversiales hacen museos difíciles, ya que la brecha entre la heroicidad y la presentación de toda la verdad y nada más que la verdad puede ser un reto. Incluso en la casa museo del artista más querido y poco provocador existe la posibilidad de que se destaquen los lados más positivos del protagonista, mientras que se eviten en la presentación, ya sea textual o hablada, cuestiones que puedan provocar al público o disminuir la admiración universal.

9. "Queremos que nuestros visitantes vean cómo vivía Nicolae Ceaușescu, no solo como un jefe de Estado conocido internacionalmente, sino como un hombre en su vida privada: los pasatiempos que tenía, cuál era su rutina en la intimidad de su hogar, cómo estudiaba o qué colecciones de arte tenía en su casa". Disponible en https://casaceausescu.ro/?page_id=3412&lang=en [Visitado por última vez el 1 de noviembre de 2019].

Los hogares museo, según nuestra experiencia, también muestran ejemplos de obstinación. En la mayoría de ellos se reconocen las múltiples caras de la modernización digital. Por otro lado, un exceso de técnica no es deseable en un santuario. Los profesionales aprecian su *genius loci* para poder ofrecer lugares tranquilos y genuinos en un mundo agitado. Además, más que participar en el campo de investigación de la especialidad de su protagonista (literatura, estrategia militar, música, etc.) parece que quieren equilibrar y ampliar la imagen que generalmente se presenta y de ese modo actuar como educadores del público. Sorprendentemente, el tema central en la casa de Víctor Hugo no es la literatura, y en el hogar museo de Sibelius se abordan otros asuntos además de la creación de música. Tal vez todo hogar museo dedicado a una vida significativa quiera, a su manera, sacudir la comprensión general de su figura principal, provocar un poco siendo algo más y liberarse de la imagen canónica.

Estrategia y práctica

Las estrategias -misión, visión y valores- tratan de responder a las numerosas preguntas sobre cómo debe funcionar el museo y qué es lo esencial en la comprensión del personaje principal del museo. En el Museo Mannerheim, la antigua casa del mariscal Mannerheim se abrió al público en 1951 como museo. En este momento, su reevaluación estratégica es de actualidad, como en otros hogares museo europeos. Es posible cambiar la marca de un museo sin cambiar su contenido eterno, pero ampliando los medios y adaptándolos al público actual.

Excepcionalmente, la organización de fondo, la Fundación Mannerheim, no se estableció, según la última voluntad de Mannerheim, para crear un museo biográfico, sino para promover la internacionalización de oficiales finlandeses prometedores. La misión del museo está muy clara, pero las visiones y los valores son más discutibles y también están limitados en el tiempo. Al igual que en otros museos biográficos, aquí la misión es garantizar que el interés siga siendo relevante y la memoria de Gustaf Mannerheim viva para las generaciones futuras. Al igual que en otros hogares “musealizados” (por ejemplo, el apartamento de Vladimir Nabokov, la casa de Charles Dickens o Ainola), las colecciones se entienden como una posibilidad única de entrar en la esfera privada -el escritorio, la cama y las zapatillas- y de dar una valiosa sensación de intimidad en un auténtico hogar. El museo de Víctor Hugo en París no es tan auténtico como su villa en Guernsey, pero en ambos lugares de la memoria el hombre no sería tan grande sin sus objetos y esto tiene consecuencias para el pensamiento estratégico. Los artefactos son a la vez la fuerza y la fragilidad de este tipo de museos; son más fáciles de captar que la mera reputación y el interés global hacia el gran hombre.

El Museo Mannerheim promueve la comprensión de la vida y obra de Mannerheim, además de ofrecer una explicación de la historia de Finlandia. Es un escenario físico para que la Fundación Mannerheim presente sus valores por medio de los cuales puede participar en los debates sociales. Para el futuro, se esfuerza poder asegurar el

profesionalismo del museo y sus propias fuerzas como actor privado e independiente. El museo se basa en un enfoque científico; aprecia valores como el patriotismo cosmopolita y apoya una variedad de opiniones en relación con su personaje principal. En otros hogares o casas museo, la estrategia puede concentrarse más en un tema o sección específica de la vida de la persona. Por ejemplo, un museo taller puede centrarse en el aspecto artístico de un personaje histórico y dejar intencionadamente de lado las cuestiones políticas o sociales como intereses secundarios.

Desde un punto de vista más práctico, el director del Museo Mannerheim se debate continuamente entre dos campos de acción y experiencia importantes, pero bastante divergentes. Por un lado, la información acumulada y el enfoque científico de la historia del Mariscal Mannerheim requieren atención si el museo lo que busca es no solo mantener sino reforzar su papel en la sociedad como organización de la memoria basada en la investigación histórica. Por otro lado, como museo profesional, no hay que dedicar demasiado tiempo a los detalles de la historia biográfica, sino a las actividades museológicas directas. En un hogar museo esto es un conflicto normal que requiere mucho tiempo, y ambas partes de ese trabajo museístico son muy necesarias. Debemos responder tanto a la presión de los colegas como a la del público para garantizar por igual el conocimiento sobre Mannerheim y la puesta en práctica de las habilidades museológicas. Como dijo un colega del museo sobre la casa, la prioridad debe ser siempre el funcionamiento diario del sitio y el cuidado de la propiedad. En la casa de Churchill, la conciencia general se centra con frecuencia en su liderazgo en tiempos de guerra, pero el museo es un lugar donde se cuentan otras historias de su vida privada.¹⁰

En el caso de Mannerheim, la exhibición de muebles y objetos de su casa particular parece una autobiografía impactante. Siendo sus memorias muy escasas en información sobre sí mismo, su hogar es mucho más explícito y elocuente en este sentido. Es posible que los objetos hayan sido desplazados y retirados, pero el elemento de autorrepresentación sigue presente.

Hacia una biografía colectiva

Las vidas significativas son componentes importantes de la sociedad. No representan solo la microhistoria o curiosidades, sino que en conjunto forman una biografía colectiva. Al igual que en la literatura, los museos pueden verse formando entidades, donde surgen biografías de grupo. A finales del siglo XIX surgió una comunidad artística en torno a la zona del Lago Tuusula y en la actualidad hay varios museos que conmemoran la obra de los artistas y figuras culturales que vivieron allí: Juhani Aho (1861–1921), Eero Järnefelt (1863–1937), Pekka Halonen (1865–1933), Jean Sibelius (1865–1957) y J.H. Erkkö (1849–1906). Estos artistas y figuras culturales forman una biografía colectiva de los artistas del fin de siglo en Finlandia. Tienen destinos

10. Katherine Carter, curadora de proyectos y administradora de las colecciones en Chartwell, cuestionario durante la reunión de Illustres 2019.

únicos, pero juntos representan temas como el romanticismo nacional, la orientación internacional, las parejas de artistas, el movimiento Fennoman entre los artistas, etc. Si llevamos esta idea de biografía colectiva a un nivel superior de abstracción, ilustres finlandeses como Pekka Halonen, Amos Anderson, Alvar Aalto y Tove Jansson no tienen tanto en común como personas históricas, pero sus hogares museo sí lo tienen. En cada uno de ellos, las preguntas museológicas son las mismas. ¿Cómo surgieron? ¿Qué identifican hoy en día como su principal competencia estratégica? ¿Qué grado de autenticidad tienen sus colecciones? Una historia de la humanidad unida por cada destino diferente no es posible, pero una biografía europea o mundial de museos dedicados a vidas significativas podría merecer un intento.

La historia de Mannerheim y las historias de otros grandes hombres europeos forman, por medio de la investigación sobre sus vidas y sus auténticos hogares museo, una colección de vidas significativas. Al final, no se trata de la historia individual. Los hogares museo, usualmente, presentan una visión general de cómo las sociedades, la historia y los actores individuales interactúan en el mundo.

Los hogares se convierten en excelentes museos por su tamaño ideal y su contenido de interés humano, y porque sirven para narrar perfectamente la historia de forma concisa. Es evidente que el antiguo habitante sigue dictando por completo la psicología del museo muchas décadas después de su creación. La atmósfera especial depende de los intereses de la figura principal; muchos son los aficionados a la historia que solo se concentran en un destino concreto.

Sin embargo, ya han pasado los días en los que el público agradecía solo entrar en la misteriosa y polvorienta propiedad de su ídolo. Los visitantes de los hogares museo de hoy en día -y los profesionales de los museos suelen formar parte de los visitantes- son educados y no se dejan impresionar tan fácilmente. Tienen muchos requisitos en su agenda: las páginas web del museo deben ser claras y estar actualizadas con visitas virtuales, debe haber con frecuencia nuevas exposiciones interesantes, las colecciones deben estar abiertas como datos abiertos, debe haber visitas pedagógicas y eventos V.I.P. (para personas muy importantes) y la mercancía debe ser tanto intelectual como divertida. Por lo tanto, el nivel de relevancia actual del museo y el de su protagonista son probablemente los factores más importantes que influyen en el trabajo del museo.

En todos los museos existe siempre el riesgo de que cambien los valores actuales del trabajo museístico y la interpretación de la figura histórica en cuestión. Las dimensiones internacionales de los héroes nacionales solo son posibles de exhibir en aquellas afortunadas circunstancias en las que la atmósfera política lo permite. Si el personaje es solo un individuo privado y, por tanto, no es representativo de su nación, el uso y el abuso de su vida, sin embargo, podría revelar rasgos cruciales sobre la sociedad.

La significancia de las colecciones en los hogares museo

No construyo esto solo para nosotros, sino para los quinientos años venideros.¹¹

A continuación, presentamos y analizamos dos casas museo de Finlandia como casos de estudios. Los museos se observan por medio del perfil de su colección. La colección de un museo desempeña un papel crucial en la formación de su identidad. Aunque los dos ejemplos de museos pueden clasificarse como casas museo, los muros que los rodean, sus colecciones, historia y prácticas cotidianas afectan a la forma en que el museo interpreta y forma su identidad. Los dos museos que aquí se comparan son el Museo Mannerheim de Helsinki y el Museo Gallen-Kallela en Espoo. Ambos museos están vinculados a personas históricas que tienen un estatus indiscutible en la historia cultural finlandesa, Gustaf Mannerheim y Akseli Gallen-Kallela. Sin embargo, al observar la historia de estos museos y el perfil actual de sus colecciones, ambos son claramente diferentes, como lo fueron los dos personajes en su momento. Estos museos actúan como casos de estudio; el museo Mannerheim como ejemplo del tipo de hogar museo propuesto y el museo Gallen-Kallela como espejo y comparación, un ejemplo de casa museo versátil y difícil de clasificar.

Todas las colecciones de los museos tienen tres cosas en común: la colección que está formada por objetos que tienen un significado o alguna forma de valor cultural, los objetos de las colecciones nos llegan desde el pasado y han sido agrupados por alguien con una intención. (Pearce 1992, p. 7). Las tres condiciones se aplican en nuestros dos casos de estudio. Ambas colecciones museísticas están formadas por objetos que se consideran significativos, originalmente para la persona histórica que los coleccionó y poseyó y, consecuentemente para la persona que los hizo inmortales como parte de la colección del museo, es decir, la persona responsable del proceso de “musealizarlos”. La materialidad de la casa museo está doblemente estratificada: un archivo dentro de otro archivo, ambos, contenedor y contenido (Hancock 2009, p. 114). En efecto, los objetos son del pasado, pero curiosamente con dos capas de historia: la primera es el pasado de los objetos a los ojos del coleccionista o poseedor original y la segunda es el período de tiempo, ahora pasado, de la persona histórica. La intención en el montaje es donde estos dos ejemplos de museos difieren un poco (véase también Häyhä, Jantunen & Paaskoski, este volumen).

Lo que hace que las colecciones de los hogares museo sean especiales es que están fuertemente vinculadas a la persona histórica por el hecho de poseerlas, coleccionarlas, ordenarlas o hacerlas. También es importante señalar que, sin las colecciones, la casa de la persona más distinguida no es en realidad un hogar museo. Un hogar museo es un todo dado, listo para ser interpretado. Se trata de una forma museística espontánea, si se compara con las colecciones de museos reunidas intencionalmente. Un hogar museo no solo representa a la persona histórica, sino que es la persona histórica.

11. “En rakenna vain meitä varten, vaan viideksisadaksi vuodeksi eteenpäin.” Akseli Gallen-Kallela. Gallen-Kallela 1956, p. 240; 1992, p. 624.

El Museo Mannerheim

El Museo Mannerheim es la antigua casa de Gustaf Mannerheim, situada en Helsinki, cerca del parque Kaivopuisto. Es un edén privado para un hombre público, un barón, un soldado, el Mariscal de Finlandia, el presidente y una parte integral de la historia finlandesa. La casa fue el hogar de Mannerheim por 26 años, desde 1924 hasta 1951. Fue su hogar, un lugar para recibir y atender visitas y un lugar para exhibir su vida. Mannerheim se esmeró en crear un lugar para sí mismo en el que estuviera rodeado no solo de cosas bellas, sino de cosas con significado personal y valor cultural. Decoró su casa con delicadeza y se inspiró en las cosas que había visto y experimentado durante su vida. En su hogar, Mannerheim creó una identidad y un sentido de la historia no solo para sí mismo, sino también para que sus huéspedes la vieran y reflexionaran sobre ella. Veía su casa como una entidad a la que contribuían varias partes. En cierto sentido, la casa es una galería (Gesamtkunstwerk) creada en la forma de un hogar.

Cuando Gustaf Mannerheim falleció en 1951, la Fundación Mannerheim pensó que era importante conservar la casa de Mannerheim y abrir sus puertas al público (von Fersen, p.81). La casa estaba en cierto modo encerrada en una cápsula del tiempo, donde permanece hoy. Los interiores y los objetos se han dejado como estaban cuando el propio Mannerheim residía en la casa; la sensación de hogar se mantiene, aunque se han hecho algunos cambios en el interior desde su muerte. En 1951, las habitaciones del primer piso de la casa fueron ocupadas por el Archivo de Accidentes de Guerra, y los objetos personales de Mannerheim se pasaron a las habitaciones del segundo piso. En ese momento, algunos de los muebles y objetos de Mannerheim también se colocaron en su otra residencia, la mansión Kirkniemi, en Lohja. Cuando Mannerheim murió, el interior de su casa en Kaivopuisto regresó a ser como era antes de la Segunda Guerra Mundial. Esta transformación se desarrolló en gran medida por el Mayor O. R. Bäckman, primer intendente del museo, el ayudante de campo más joven de Mannerheim (von Fersen 2007, p. 83; Ojala 2001, pp. 32–34; Klinge 2016, pp. 211–212).

Merece la pena contemplar en qué medida estas decisiones tomadas tras la muerte de Mannerheim afectan, de hecho, la autenticidad del hogar museo. También es importante señalar que la conservación de su hogar como museo no era en realidad la intención de Gustaf Mannerheim, sino que fue una idea que surgió tras su muerte por parte de personas que querían honrar su memoria. No se sabe qué hubiera pensado el propio Mannerheim de que su hogar se convirtiera en un museo. Se puede decir con certeza que tenía en mente su propia imagen pública al crear su hogar ideal. Su hogar privado siempre fue un espacio público. En este sentido, el museo podría considerarse como un museo autobiográfico; es una colección creada y curada por el mismo personaje histórico (Hill 2012; Nemec 2012). Pero como Mannerheim, por lo que sabemos, no planeó convertir su hogar en un museo, el término exhibición autobiográfica parece más adecuado. Su casa era una exhibición meticulosamente curada de su propia vida. En la actualidad, una de las misiones del museo es conservar y asegurar la casa de Gustaf Mannerheim y presentarlo por medio de la variedad de sus intereses, fortalezas y logros. Esta misión se cumple por medio del hogar museo.

El perfil de la colección del Museo Mannerheim es bastante claro y definido. La colección se compone principalmente de objetos histórico-culturales que eran propiedad personal de Gustaf Mannerheim y partes de la decoración de su casa en Kaivopuisto. Además de los bienes muebles, la colección del museo también alberga su biblioteca personal y materiales de archivo, incluyendo su antigua colección de fotografías. A la muerte de Mannerheim, su patrimonio permaneció intacto, aparte de algunos objetos heredados a sus dos hijas y otros que se regalaron a sus amigos y parientes (Ojala 2001, pp. 34–35). La colección de objetos, junto con la casa y su interior, forman una entidad coherente que respeta la propia visión de Mannerheim. Por esta razón, la política de colección del museo establece que las adquisiciones a la colección se hagan con una cuidadosa consideración y las adiciones o cambios en la decoración de la casa son casi inexistentes. Hacer modificaciones en este hogar convertido en museo sería alterar la historia.

El Museo Mannerheim se puede clasificar como un ejemplo de hogar museo. Si se escogiera clasificar este ejemplo dentro de las categorías presentadas en el primer capítulo, sería una casa museo histórica documental, el hogar de un héroe, una casa de un personaje. En cierto sentido, el Museo Mannerheim es una casa museo fácil de clasificar, cumple todos los requisitos de un hogar museo.

El Museo Gallen-Kallela

La historia del Museo Gallen-Kallela es más complicada. El museo es el antiguo hogar y taller del artista Akseli Gallen-Kallela. El área del museo está formada por el edificio del taller, la antigua casa de verano Villa Linudd, un sauna de humo y los terrenos con un jardín. Akseli Gallen-Kallela diseñó y construyó el edificio del taller Tarvaspää entre 1911 y 1913. Los cambios adicionales al edificio y a los interiores se hicieron en 1926. Gallen-Kallela inició la planeación y el diseño de este segundo edificio taller en 1908.¹² Desde el inicio, la idea era que el edificio taller fuera un lugar público e inclusive un museo. El edificio muestra signos de haber tenido la influencia de la arquitectura museográfica de ese momento en Finlandia (Wahlroos 2008, p. 22, p. 36, p. 46). El artista tenía en mente la continuidad y la historia, porque no construyó este taller solo para él y su familia, sino para los siguientes 500 años. Gallen-Kallela se preocupó por su legado y por la desaparición de la obra de su vida, e intencionalmente hizo lo que pudo para preservarla para las futuras generaciones (Gallen-Kallela 1956, p. 240; 1992, p. 624).

Sin embargo, la repentina muerte de Akseli Gallen-Kallela en 1931 inició una cadena de eventos que afectaron el perfil de evolución del museo y se desviaron de la visión del artista. Los complicados temas de herencia hicieron que la obra del artista se dividiera, sus pertenencias y casas quedaron divididas entre su esposa y dos hijos. Durante los siguientes años, su patrimonio se dispersó y el edificio taller pasó por diferentes etapas. Durante la Segunda Guerra Mundial, fue utilizado como una base para el Departamento de Inteligencia y Reconocimiento Militar y después de la guerra, por casi diez años, el edificio permaneció inhabitado (Raivio 2008, p. 80). Cuando finalmente el museo Gallen-Kallela abrió en 1961, fue imposible la creación

12. Akseli Gallen-Kallela diseñó y construyó su primer taller, Kalela, en 1895 en Rouvesi, Finlandia.

de un hogar museo como el Museo Mannerheim. Aunque podríamos preguntarnos si alguna vez fue realmente la intención de Gallen-Kallela mostrar su vida en forma de casa museo. O, si la forma actual, una especie de museo autobiográfico, está más cerca de la visión del artista. En la actualidad, el museo funciona como centro de información de Akseli Gallen-Kallela y como un espacio de exhibición de su obra, además de otras obras de arte contemporáneo. La función principal del museo es propiciar el aprecio por el trabajo de Akseli Gallen-Kallela y mantener el interés del público. (Estatutos de la Fundación del Museo Akseli Gallen-Kallela). Las colecciones son a la vez una fuente de información y un vehículo para lograr el objetivo principal del museo.

Las colecciones del Museo Gallen-Kallela son variadas. Estas colecciones consisten en obras de arte, objetos culturales e históricos y material de archivo, incluyendo viejas fotografías, así como la biblioteca personal de Akseli y Mary Gallen-Kallela. La base de las colecciones se formó al mismo tiempo que se fundó el museo y ha crecido principalmente por medio de donaciones durante sus años de funcionamiento. Hay que reconocer la influencia de los donantes en las colecciones del museo y su impacto en el perfil actual de estas. Las adquisiciones han sido escasas debido al reducido perfil de las colecciones. Las condiciones de las adquisiciones se describen en la política de colección del museo y establecen que el museo colecciona y documenta la obra artística de Akseli Gallen-Kallela, así como los materiales y objetos relacionados con el trabajo de su vida (política de colección del Museo Gallen-Kallela). La procedencia y la conexión con Akseli Gallen-Kallela son los principales criterios a la hora de considerar las adquisiciones. La colección es móvil en el sentido de que no está atada a un interior doméstico conservado. Esto permite el préstamo de las colecciones y una mayor libertad en la planificación de las exposiciones. Sin embargo, es interesante que un taller conservado o el interior de una casa es lo que a veces esperan los visitantes del museo. El interés biográfico hacia el artista y su vida familiar es continuo.

En términos de clasificación, el museo Gallen-Kallela es un poco más complicado. Se trata de una casa museo histórica documental, la casa de un héroe o una casa de un personaje, si se clasifica con las categorías presentadas anteriormente. Sin embargo, también puede situarse en la categoría de una casa museo histórica representativa en la clasificación de Buther-Young, de una casa de diseño en la clasificación de Linda Young y de una casa de belleza según la categorización DEMHIST. Según la categorización de Stefan Bohman, el museo sería un espacio expositivo, que lo es, pero no solo para exposiciones relacionadas con Akseli Gallen-Kallela, ya que también cuenta con arte contemporáneo vinculado a Gallen-Kallela. Debido a la ausencia del interior de la casa, el Museo Gallen-Kallela no encaja del todo en la categoría de hogar museo, aunque el personaje principal está muy presente en la casa.

Evaluando y preservando las colecciones biográficas

Ambos museos se identifican como casas museo, aunque su historia y el perfil de sus colecciones son diferentes. Las colecciones de los museos pueden describirse como biográficas; las colecciones son restos de las vidas vividas. Actúan como narrativas y son testigos de la vida y experiencias de la persona. Las colecciones actúan como espejos de la persona original y sus puntos de vista, pero también de nosotros, de

nuestras formas de interpretación y reinterpretación. Los objetos personales íntimos conllevan un significado de gran emotividad y proporcionan un efecto humanizador y de autenticación esencial a una casa museo (Forgan 2012, p. 257, p. 261). Las colecciones y los objetos singulares que fueron utilizados en su día por una persona histórica y sus historias emanan un cierto poder que puede crear sensación y resonancia en el espectador (Hancock 2009, pp. 114–115). Su conexión personal con un personaje histórico puede dar a un objeto gran autenticidad y valor. La historia compartida de un objeto y una persona crean importancia. Un uniforme que utilizó Gustaf Mannerheim y un pincel con el que Akseli Gallen-Kallela pintó acarrear una carga emocional y de verificación.

Un antiguo hogar nos habla de los intereses y valores de la persona histórica. ¿Qué tipo de objetos consideraba esta persona lo suficientemente significativos como para tenerlos en su vida y en su hogar? Las colecciones de las casas museo fueron curadas por el propio protagonista del museo y por eso tienen un cierto significado y personalidad. Ambos museos, aunque diferentes en apariencia, están dotados en cuanto a identidad e incluso estrategia, de un activo que combina el edificio y las colecciones con la persona histórica. Su personaje principal es identificable y sin duda refleja el origen del espíritu del lugar. Ambos museos albergan el espíritu característico de la persona en cuestión (Stanisforth 2014, pp. 60–61; Bohman 2010, p. 80).

En ambos casos, la identidad del museo se forma a partir de varios factores -el personaje principal, la colección y la casa o el edificio. Gustaf Mannerheim y Akseli Gallen-Kallela tuvieron otras casas durante su vida, por lo que nos cuestionamos: ¿Qué hace que estos museos o sus colecciones sean especiales?¹³ La identidad de los museos también está vinculada a un periodo de tiempo determinado; el tiempo transcurrido en esas casas concretas. Este período de tiempo determinado y la conexión con un lugar influyen en sus perfiles y políticas de colección. Por ejemplo, el Museo Mannerheim se centra en gran medida en la conservación e investigación de las colecciones vinculadas a su hogar de Kaivopuisto, en Helsinki. En las colecciones del Museo Gallen-Kallela, los objetos que tienen un vínculo directo con Tarvaspää tienen un cierto valor añadido. La autenticidad es aún más fuerte, cuando los factores mencionados encajan y forman un conjunto coherente.

A pesar de sus diferentes perfiles de colección, tanto el Museo Mannerheim como el Museo Gallen-Kallela se enfrentan a las mismas dificultades a la hora de conservar una casa museo. La colección del Museo Mannerheim es una colección estancada en el sentido de que los objetos del museo han estado en su lugar durante casi 100 años, con poca o ninguna perturbación en casi 70 años. Pero, lamentablemente, el estancamiento no significa seguridad. Las casas museo comparten un riesgo común, ya que las casas que albergan las colecciones no fueron construidas originalmente para funcionar como museos. El edificio del Museo Mannerheim es una Antigua villa de madera del año 1873 cuyas esquinas sufren de corrientes fuertes de aire. El Museo Gallen-Kallela es un edificio que fue el taller del artista, un edificio de piedra fría con

13. A lo largo de su vida, Akseli Gallen-Kallela vivió en varios lugares, en Finlandia y en el extranjero. Su otro taller en Ruovesi sigue existiendo, pero es una casa privada y no un museo. Gustaf Mannerheim también tuvo varias casas durante su vida. El Museo Mannerheim, sin embargo, es el único que ha sido “musealizado”.

grandes ventanas diseñadas para que entrara la luz. Ambas casas reaccionan a los cambios de clima y de estación. Las posibilidades de crear condiciones museológicas ideales para los edificios y las colecciones son limitadas. Los profesionales de las casas museo no siempre pueden darse el lujo de almacenar los objetos de las colecciones en espacios perfectamente vigilados, donde se pueda controlar el calor y la humedad, ni cambiar los objetos expuestos cuando sea necesario.

Además de la conservación preventiva y de las medidas concretas de mantenimiento de la casa, las casas museo deben gestionar el espíritu del lugar. Se trata de un atributo intangible y, en muchos casos, la razón y la garantía de la existencia de una casa museo. No es una tarea fácil encontrar el equilibrio entre mantener las colecciones seguras y estabilizadas y, al mismo tiempo, tratar de responder a las necesidades del público.

Sobre la autenticidad en los hogares museo

La autenticidad -el nivel, la interpretación y la creación de la misma- son problemas que se discuten con frecuencia en el contexto de la casa museo. La autenticidad es uno de los conceptos básicos de la museología y el término auténtico suele relacionarse con lo original y genuino. Tradicionalmente, la autenticidad en los museos se ha considerado como un atributo de un objeto o conjunto de objetos y se asocia con un sentido de intemporalidad (Hohenstein & Moussouri 2017, p. 138). Es un concepto difícil, porque implica que una cosa es más genuina en comparación con otra. Pero algunas veces puede ser difícil definir lo que en realidad es la otra cosa (Bohman 2010, p. 186).

Además, la autenticidad es un concepto relativo, y cambia dependiendo de quién lo decodifique. No existe una única definición de autenticidad, pero las interpretaciones y el modo en que los museos utilizan la autenticidad para evaluar sus colecciones ofrecen una base útil sobre la que se puede crear un punto de vista propio sobre la autenticidad. En una deconstrucción museológica del concepto, la autenticidad se forma a partir de tres relaciones principales: la relación entre el objeto y el fabricante, la relación entre el original y la copia y la relación entre la identidad factual y la real (van Mensch 1992, capítulo 16, Savage 1976, p. 42). Esta forma de interpretar el concepto parece ajustarse al debate sobre la autenticidad en las casas museo. La autenticidad en una casa museo también podría evaluarse desde diferentes ángulos, tales como la autenticidad vinculada al origen, a la forma, a la procedencia y al estado de conservación, así como a la función y el uso del lugar (Saule 2014, pp. 104–106).

Todo objeto material acaba por degradarse. El desgaste es un síntoma y un signo de la edad y de las condiciones a las que ha estado sometido un objeto de museo. Aunque nos gusta hablar de los hogares (o las casas) museo como ventanas inmutables al pasado, lo cierto es que el pasado tenía un aspecto diferente al que se presenta el día de hoy. Los textiles de los sofás y las cortinas eran más vivos, la superficie del escritorio de madera más brillante y los suelos estaban menos desgastados. Dado que el cambio visual es eventual, toda casa museo se enfrenta en algún momento a la cuestión de la autenticidad en relación con la conservación y la restauración.

Las decisiones que se tomen deben ser siempre justificables y estar basadas en la investigación. Las decisiones relativas a los procedimientos de conservación y restauración se toman individualmente, caso por caso, y según las especificaciones del museo. Un nivel de restauración elegido puede ser adecuado para un museo, pero demasiado invasivo para otro y, de hecho, podría ir en contra de la ilusión de la autenticidad. La conservación preventiva es de suma importancia cuando se trata de casas históricas; disminuye la necesidad de procedimientos extremos.

¿Se altera el nivel de autenticidad si el papel tapiz de una casa museo es una reproducción en lugar del original o si los muebles han sido restaurados para que parezcan nuevos? ¿Y qué es más importante, la autenticidad en el sentido de originalidad o la autenticidad en el sentido de la experiencia? En el caso de las casas museo, la definición de autenticidad la crean no solo los profesionales del museo, sino también el público. Dado que la autenticidad como concepto es subjetivo y ambiguo, la sensación y el sentido de lo real y lo auténtico tienen una gran influencia en la autenticidad percibida de un museo. En el caso de las casas museo, y en especial de los hogares museo, estos factores son especialmente los más importantes.

El visitante del museo se sumerge en la historia gracias a un entorno auténtico. Pero la autenticidad no debe confundirse con una máquina del tiempo que nos ofrezca una impresión exclusiva del pasado. En cambio, es un principio rector para lograr la sensación de que la apariencia de una habitación está en equilibrio, evoca una imagen del pasado y ofrece una impresión de historicidad (Horn & Wittwer 2014, p. 122). Lo que importa es menos una norma absoluta de autenticidad y más una comprensión de las expectativas que traen los visitantes a cada sitio (Young 2014, p. 131).¹⁴ Siguiendo estos argumentos, un interior en su estado original no es necesariamente más auténtico que un interior restaurado, si la percepción de autenticidad se consigue también en este último. Un interior fresco y redecorado de la casa puede ser la autenticidad del tipo decadente, pero cuando se hace bien y se basa en la investigación, puede encajar mejor con el objetivo que un interior muy desgastado, pero original. La pregunta de la época elegida también es inherente al debate sobre la autenticidad. Si se restaura un hogar museo en una época determinada, es importante advertir por qué se hizo o se hace esta elección. Hay que evaluar qué información puede perderse en el proceso y qué asuntos se enfatizan a su vez.

A las casas museo se les exige un cierto nivel de autenticidad, un nivel a veces imposible de alcanzar. Muchos de los mismos argumentos sobre la autenticidad aplicados a las casas museo, aplican también a los hogares museo. Sin embargo, probablemente se espera que los hogares museo ofrezcan el mayor tipo de autenticidad, singularidad y un pasado congelado en el tiempo. El espíritu del lugar es una parte esencial del debate también en cuestiones de autenticidad. En un hogar museo, la percepción de autenticidad se crea desde tres ángulos diferentes: la persona histórica (su relación con la colección y el lugar), la colección (su relación con la persona y el lugar) y el lugar (su relación con la persona y la colección). Un hogar museo está en su nivel más auténtico y tiene una riqueza cualitativa cuando estos componentes corresponden entre sí. El nivel de autenticidad de un hogar museo se ve afectada por varias piezas del rompecabezas:

14. Para más información sobre la autenticidad y la percepción de los visitantes, véase, por ejemplo, Hohenstein & Moussouri 2017, pp. 136-169; Morris Hargreaves McIntyre 2015; Peirce et al. 2014.

Hasta qué punto se conjugan la persona, la colección y el lugar.

Hasta qué punto se sigue la intención original del personaje histórico.

Hasta qué punto se define el perfil de la colección.

Lo bien que se conserva el lugar.

Cuánto se ha reconstruido del lugar y cuán fieles son las reconstrucciones al original.

Qué tan preciso y objetivo es el museo en su presentación.

La intención original de la persona histórica también es algo que hay que contemplar en relación con la autenticidad. Volvamos a ver los casos de estudio. Gustaf Mannerheim no hubiera querido que su casa tuviera un aspecto desgastado o desordenado. Habría cambiado las cortinas gastadas y mantenido la plata pulida. Pero le gustaba el estilo antiguo de su hogar. ¿Debería el museo seguir este ejemplo o es más valiosa la tapicería del mobiliario cuando se trata del textil real, sobre el que se sentó el propio Mannerheim? El Museo Gallen-Kallela funciona hoy principalmente como espacio expositivo y las actuales salas de exhibición son antiguos talleres o galerías del artista. Gallen-Kallela diseñó su taller para que estuviera inundado de la luz que entra por los grandes ventanales, pero los requisitos museológicos actuales de iluminación en los museos restringen la cantidad de luz permitida en un espacio de exhibición. La visión original, y a su manera auténtica, debe ser reemplazada en beneficio del museo. ¿Estaría Gallen-Kallela de acuerdo con este cambio? No podemos saberlo.

Al final, el nivel de autenticidad de cada casa museo es el producto de varios factores. La definición y el nivel se crean desde el punto de partida hasta el cuidado, uso, opiniones y expectativas del público. El nivel de autenticidad deseado no siempre es posible para un museo, y hay que conformarse con lo que esté disponible. Cada casa u hogar museo se ocupa de asuntos compartidos, pero al mismo tiempo muy distintos, y las decisiones sobre la conservación y la redecoración son tan únicas como cada casa y el personaje histórico en cuestión.

Conclusiones

En este contexto, resulta problemático e innecesario hablar de los hogares museos en términos geográficos o nacionales. Los hogares museo finlandeses no se diferencian de los hogares museo europeos. Todos los museos son, por supuesto, únicos: una casa museo española puede parecerse más a una casa museo finlandesa de lo que podría parecerse a otra finlandesa, si las vidas significativas que vivieron en ellas tenían características políticas, profesionales, económicas o de otro tipo comunes. La casa de un artista puede plantear cuestiones similares, tanto si está en el tranquilo campo como en una vibrante metrópolis. La división radica fundamentalmente en el grado de profesionalidad del museo, el tipo de identidad que tiene y si está dirigido por un visionario académico o por un personal que se limita a cuidar la casa. También hemos argumentado que la actitud que adopta el personal del museo con respecto a su figura principal es esencial.

Sin embargo, con algunas excepciones, el ámbito museístico finlandés no se concentra con tanto ahínco en los grandes hombres como tales, sino que trata de extenderse y

ampliar el foco de atención de la persona a temas más amplios como la literatura, el debate social o la contemporaneidad histórica. Esto puede ser un problema si el museo se desvía demasiado de su misión principal y pretende recrear artificialmente una nueva identidad que no sirva sus propias lógicas, sino las exigencias del mundo exterior. Los hogares museo europeos parecen tener una identidad un poco menos problemática cuando se trata de la razón de ser (*raison d'être*) del hogar “musealizado” de una persona notable, y lo utiliza como vehículo de transmisión del patrimonio cultural.

Los estudios de los museos son -o deberían ser- sobre la filosofía de la historia. Si los museos solían ser colecciones positivistas de ciertas cosas, hoy su papel es tan pedagógico como las escuelas, las universidades y los programas de formación. A pesar de esta creencia común, los hogares museo no son santuarios de verdades objetivas, sino que siguen siendo siempre interpretaciones y construcciones del pasado. Los hogares museo son subjetivos al menos en dos aspectos. Consisten en la colección de una persona histórica concreta y del hogar que creó (o en la que vivió), pero también consiste en múltiples elecciones realizadas tras la muerte de la persona, que suceden durante el proceso de “musealización”.

Una tercera capa subjetiva serían las decisiones que deben tomarse día a día en el trabajo de los museos: ¿reparar, conservar o reconstruir? La gran demanda de autenticidad es difícil de llenar y la autenticidad total es imposible. Incluso un hogar museo es un hogar cambiante; ni las casas ni los museos son estáticos.

Los hogares museo (profesionales) tienen una doble ventaja: la calidad y la cantidad impresionantes de colecciones auténticas, y una autoconciencia sobre los numerosos problemas relacionados con el estatus de una persona ilustre. Además, y tal vez sea el factor más importante, visten con su *genius loci* la totalidad de una vivienda privada puesta al alcance del visitante. Las casas museo históricas aportan a la explicación de la historia ciertas ideas que no pueden encontrarse en los estudios académicos por sí solos. Presentan y representan tanto el conocimiento como una fuerte experiencia emocional del pasado. De hecho, el proceso de conocer a una figura históricamente importante debería comenzar, pero no terminar, con el conocimiento de su hogar.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Home Museums – Biographical collections of significant lives*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Alliaudi, E, Barnes, J, Delmar, C, Rémy, J, Rondot, B, Savaş, A & Scheid, A (eds.) 2014 *Authenticity in the Conservation of historic houses and Palace-Museums*. International Conference ICOM DEMHIST–ARRE. Palais de Compiègne, 7–11 octubre 2014.

Artist Studio Museum. Disponible en <http://www.artiststudiomuseum.org/> [Visitado por última vez el 27 de octubre de 2019]

- Bohman, S** 2010 *Att sätta ansikte på samhällen: Om kanon och personmuseer*. Stockholm: Carlsson.
- Booth, A** 2012 *Houses and things: Literary House Museums as Collective Biography*. In Hill, K (ed.) *Museums and biographies. Stories, Objects, Identities*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Bryant, J & Behrens, H** 2007 *The DEMHIST categorisation project for historic house museums*. ICOM DEMHIST. Disponible en <https://icom-demhist.org> [Visitado por última vez el 27 de octubre de 2019]
- Buisman, J** 2014 The experience of a 25-year change of views on authenticity. In Alliaudi, E, Barnes, J, Delmar, C, Rémy, J, Rondot, B, Savaş, A & Scheid, A (eds.) *Authenticity in the Conservation of historic houses and Palace-Museums*. International Conference ICOM DEMHIST–ARRE. Palais de Compiègne, 7–11 octobre 2014.
- Butcher-Youngans, S** 1993 *Historic house museums: A practical handbook for their care, preservation, and management*. New York: Oxford University Press.
- Casa Ceausescu. Disponible en https://casaceausescu.ro/?page_id=3412&lang=en [Visitado por última vez el 1 de noviembre de 2019]
- Donnelly, J F** 2002 *Interpreting historic house museums*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Dudley, S H** 2012 *Museum objects: Experiencing the properties of things*. New York: Routledge.
- Fersen, V (von)** 2007 *Mannerheim-stiftelsens historia, 1945–1951–2001, Mannerheim-säätiön historia*. Ekenäs: Ekenäs Tryckeri Ab.
- Forgan, S** 2012 ‘Keepers of the flame’: Biography, Science and Personality in the Museum. In Hill, K (ed.) *Museums and biographies. Stories, Objects, Identities*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Gallen-Kallela, K** 1956 *Muistelmia isästäni*. Teoksessa Kalevalaseuran vuosikirja 36. Kalevalaseura. Helsinki: WSOY.
- Gallen-Kallela, K** 1992 *Isäni Akseli Gallen-Kallela*. Porvoo: WSOY.
- Hancock, N** 2009 Virginia Woolf’s glasses. Material encounters in the literary/artistic house museum. In Dudley, S (ed.) *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*. London: Routledge.
- Hill, K** 2012 *Museums and biographies. Stories, Objects, Identities*. Woodbridge: The Boydell Press.

Horn, G & Wittwer, S 2014 The 'seventh sense': Authenticity – or what are the consequences for the 'Gesamtkunstwerkneuespalais' in Potsdam? In Alliaudi, E, Barnes, J, Delmar, C, Rémy, J, Rondot, B, Savaş, A & Scheid, A (eds.) *Authenticity in the Conservation of historic houses and Palace-Museums*. International Conference ICOM DEMHIST– ARRE. Palais de Compiègne, 7–11 octobre 2014.

Hohenstein, J & Theano, M 2017 *Museum Learning: Theory and Research as Tools for Enhancing Practice*. London: Routledge.

Häyhä, H, Jantunen, S & Paaskoski, L 2015 *Merkitysanalyysimenetelmä*. Helsinki: Suomen museoliitto.

ICOM. Disponible en <https://icom.museum/en/> [Visitado por última vez el 3 de noviembre de 2019]

ICOM. Demhist. Disponible en <https://icom-demhist.org/> [Visitado por última vez el 3 de noviembre de 2019]

ICOMOS. *Québec Declaration on the Preservation of the Spirit of Place*. 16th General Assembly of ICOMOS. Quebec, Canada, 29 September – 5 October 2008.

Iconic Houses. Disponible en <https://www.iconichouses.org/> (27.10.2019) [Visitado por última vez el 27 de octubre de 2019]

Klinge, M 2014 *Upsalasta Pariisiin: tiedettä ja politiikkaa 1960–1972*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala.

Konttinen, R 2019 *Aino Sibelius*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala.

Laajalahden museot. Seaside Museums. Disponible en <https://laajalahdenmuseot.com/english/> [Visitado por última vez el 27 de octubre de 2019]

Mensch, P (van) 1992 *Towards a methodology of museology*. Zagreb: University of Zagreb.

Ministère de la Culture. Label Maisons des illustres. Disponible en <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Label-Maisons-des-illustres#label> [Visitado por última vez el 27 de octubre de 2019]

Morris Hargreaves McIntyre 2015 *Authenticity at Historic Royal Palaces. A case study exploring visitor perceptions of authenticity in a heritage context*. Museoviraston blogi. Disponible en <http://blogi.nba.fi/2016/maararaha-leikkaukset-murentavat-kulttuuriperintoa> [Visitado por última vez el 27 de octubre de 2019]

Nationaltrust. Who was Clementine Churchill? Disponible en <https://www.nationaltrust.org.uk/features/who-was-clementine-churchill> [Visitado por última vez el 27 de octubre de 2019]

- Nemec, B** 2012 Autobiographical museums. In Hill, K (ed.). *Museums and biographies. Stories, Objects, Identities*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Oikari, L** 2017 *Akselin antilooppi ja muita kertomuksia – Kokoelmatutkimuksellisia tulkintoja Gallen-Kallelan Museon kulttuurihistoriallisesta kokoelmasta*. Helsinki: University of Helsinki.
- Ojala, I** 2001 From a home to a museum in the hands of the first curator. In Norrback, M (ed.) *A Gentleman's home. The museum of Gustaf Mannerheim, Marshal of Finland*. Helsinki: Otava.
- Pavoni, R** (2000) 2001 Order out of Chaos: The Historic House Museums Categorization Project. In Pavoni, R (ed.) *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History*, Acts of Annual Conference International Committee DEMHIST, Genova 1–4 novembre 2000, Bergamo 2001 pp.63–70.
- Pavoni, R** 2001 Towards a Definition and Typology of Historic House Museums. *Museum International* No. 210 (Vol. 53, No. 2). Unesco: Paris.
- Pavoni, R** 2002 New Forms of Management for Historic House Museums? *Acts of the Second Annual DEMHIST Conference*, Barcelona, July 2001, Milano: DEMHIST.
- Pavoni, R** 2010 *House museums in Italy. New cultural itineraries: poetry, history, art, architecture, music, arts & crafts, tastes and traditions*. Rome: Gangemi Editore.
- Pearce, S** 1992 *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester: Leicester University Press.
- Pearce, S** 1994 *Interpreting Objects and Collections*. Pearce, S. (ed) Leicester Readers in Museum Studies. London: Routledge.
- Peirce, A & Jackson, D** 2014 'They trod these stones': visitor perceptions of authenticity at Hampton Court Palace. In Alliaudi, E, Barnes, J, Delmar, C, Rémy, J, Rondot, B, Savaş, A & Scheid, A (eds.) *Authenticity in the Conservation of historic houses and Palace- Museums*. International Conference ICOM DEMHIST–ARRE. Palais de Compiègne, 7–11 octobre 2014.
- Porvoo. Fredrika Charlotta Tengström. Disponible en <https://www.porvoo.fi/fredrika-charlotta-tengstrom> [Visitado por última vez el 27 de octubre de 2019]
- Raivio, K** 2008 Albergasta Tarvaspääksi. In Wahlroos, T, Karvonen-Kannas, K (eds.) *Tarvaspää. Akseli Gallen-Kallelan ateljeelinna*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1188, Tieto. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Russell, R & Winkworth, K** 2009 *Significance 2.0: A guide to assessing the significance of collections*. 2nd ed. Adelaide: Collections Council of Australia Ltd.
- Saule, B** 2014 Authenticity in palace museums: Versailles, between the ideal and the possible. In Alliaudi, E, Barnes, J, Delmar, C, Rémy, J, Rondot, B, Savaş, A & Scheid, A (eds.) *Authenticity in the Conservation of historic houses and Palace-Museums*. International Conference ICOM DEMHIST–ARRE. Palais de Compiègne, 7–11 octobre 2014.
- Savage, G** 1976 *Forgeries, fakes, and reproductions. A handbook for collectors*. London: White Lion Publishers Ltd.
- Staniforth, S** 2014 Spirit of place: A golden thread that runs through the management of historic places. In Alliaudi, E, Barnes, J, Delmar, C, Rémy, J, Rondot, B, Savaş, A & Scheid, A (eds.) *Authenticity in the Conservation of historic houses and Palace-Museums*. International Conference ICOM DEMHIST–ARRE. Palais de Compiègne, 7–11 octobre 2014.
- Starcky, E** 2014 Compiègne, Restitution and Its Nuances. In Alliaudi, E, Barnes, J, Delmar, C, Rémy, J, Rondot, B, Savaş, A & Scheid, A (eds.) *Authenticity in the Conservation of historic houses and Palace-Museums*. International Conference ICOM DEMHIST–ARRE. Palais de Compiègne, 7–11 octobre 2014.
- TAKO. Disponible en <http://tako.nba.fi/index> [Visitado por última vez el 27 de octubre de 2019]
- The Case Museo in Italia Network. Disponible en <http://casemuseoitalia.it/en/default.asp> [Visitado por última vez el 27 de octubre de 2019]
- Young, L** 2007 *Is there a Museum in the House? Historic Houses as a Species of Museum*. Museum Management and Curatorship Vol. 22, No. 1, 5977, March 2007.
- Young, L** 2014 Science or faith? Doubtful truths in house museums. In Alliaudi, E, Barnes, J, Delmar, C, Rémy, J, Rondot, B, Savaş, A & Scheid, A (eds.) *Authenticity in the Conservation of historic houses and Palace-Museums*. International Conference ICOM DEMHIST–ARRE. Palais de Compiègne, 7–11 octobre 2014.
- Visit lake Tuusula. Culture and Museums. Disponible en <https://www.visittuusulanjarvi.fi/en/see-and-do/culture-and-museums> [Visitado por última vez el 27 de octubre de 2019]
- Wahlroos, T** 2008 Tarvaspään suunnitelmat ja toteutus 1906–1931. In Wahlroos, T, Karvonen-Kannas, K (eds.) *Tarvaspää. Akseli Gallen- Kallelan ateljeel-inna*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1188, Tieto. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

La Red TAKO – Desarrollando colecciones en conjunto

Teemu Ahola

Resumen

Este capítulo intenta explicar algunos de los principales retos a los que se enfrentan los museos de Finlandia y de otros países en relación con el desarrollo y la gestión de sus colecciones. La pregunta más importante desde hace tiempo es cómo los museos son capaces de gestionar la gran cantidad de potenciales objetos museísticos que han acumulado. Los museos deben encontrar soluciones sostenibles a este asunto para mantener colecciones de alta calidad y procesos eficientes. En la actualidad, los museos se enfrentan más o menos a perfiles de colección poco claros y a un solapamiento del coleccionismo con otros museos. Esto conduce a una gestión ineficiente de las colecciones, con menor calidad. Los museos no pueden enfrentar estos grandes retos por sí solos. La cooperación nacional en la gestión de las colecciones es el asunto clave para mejorar los procesos de colección. En este trabajo, la red nacional de cooperación para la gestión de las colecciones y documentación contemporánea, TAKO, ha desempeñado un papel fundamental. Creada en 2009, la TAKO es una red abierta para todos los museos profesionales de Finlandia. La información sobre la red y su funcionamiento está disponible en <http://tako.nba.fi> y es pública. Este capítulo examina los procesos y el desarrollo de la gestión de las colecciones en los museos finlandeses por medio de la Red TAKO y su funcionamiento. El capítulo se centra en los dos principales modos de funcionamiento de la Red TAKO: la documentación contemporánea y la división de las tareas de colección a nivel nacional. Este último, en particular, está diseñado para mejorar la calidad de las colecciones y su gestión por medio de la cooperación.

Palabras clave: gestión de las colecciones, documentación contemporánea, tareas de colección, trabajo en redes

Los principales retos de la gestión de las colecciones

Muchos de los principales retos en materia de gestión de las colecciones están relacionados con los procesos de adquisición. El primer problema es el enorme volumen de objetos museísticos potenciales que nuestra moderna sociedad de producción en serie ha producido durante décadas. Hace mucho tiempo que los objetos artesanales de producción regional eran únicos y escasos.

Los objetos de los museos contemporáneos son, en la mayoría de los casos, piezas producidas en serie que no tienen características únicas basadas en la región, el fabricante independiente, etc. Este exceso de objetos diversos dificulta el proceso de adquisición planificado y de alta calidad. Por lo tanto, es evidente la necesidad de contar con políticas de adquisición claras.

Desde una perspectiva histórica, muchos museos de Finlandia han tenido unos principios bastante vagos en cuanto a la obtención de material para sus colecciones. En muchos casos, no ha habido directrices de adquisición específicas y predefinidas. Con el tiempo, esto ha llevado a que el almacenamiento físico de los objetos sea muy limitado, un problema común tanto en los museos finlandeses como a nivel mundial. El espacio de almacenamiento de alta calidad es caro de mantener y, por lo tanto, existen limitaciones económicas bastante estrictas a la hora de adquirir más almacenamiento para las colecciones en constante crecimiento. La tendencia histórica de las adquisiciones sin control, combinada con el enorme número de potenciales objetos museísticos contemporáneos, supone un gran reto para la gestión y el desarrollo de las colecciones de los museos. Este problema ya había sido reconocido a principios de los años 2000 por la profesora Janne Vilkkuna (2000, p.92).

Las actividades de adquisición sin planificación han dejado a los museos en una situación en la que no tienen conocimiento pleno del contenido de sus colecciones sin catalogar. Muchos museos se esfuerzan por controlar los objetos sin identificar ni procesar de sus colecciones. La cantidad de recursos de trabajo que hay que destinar a la gestión de colecciones antiguas, tales como las tareas de inventario, catalogación y eliminación, es importante. Estos recursos restan, inevitablemente, a la gestión de nuevas adquisiciones y a otras tareas de gestión de la colección.

La falta de información sobre el contenido de las colecciones sin catalogar dificulta mucho la realización de adquisiciones planificadas. El otro problema por destacar es el nivel del conocimiento de las colecciones entre los demás museos. Tradicionalmente, los museos no han sido muy aplicados en intercambiar información sobre las colecciones y sus contenidos. La razón principal ha sido la falta de herramientas para intercambiar información, no el hecho de que los museos protejan u oculten información. El intercambio de información normalmente ha estado vinculado únicamente a las exposiciones y los acuerdos de préstamo. Para desarrollar políticas de adquisición de alta calidad, los museos deben estar altamente interesados en lo que otros museos conservan en sus colecciones. Esta es una de las características clave para aumentar la calidad de las colecciones a nivel de los museos individuales, así como a nivel nacional. Los museos necesitan poder visualizar la imagen global de las colecciones y las actividades relacionadas con ellas. Esto tiene un efecto en casi todo lo relacionado con la gestión de las colecciones: decisiones de adquisición, bajas y eliminación, reubicación de las colecciones y reorganización del espacio de almacenamiento, por mencionar algunas. Como afirmó Susan Pearce, las políticas de las colecciones y su funcionamiento desempeñan un papel fundamental en el proceso de construcción de los significados en los museos. Las políticas de colección no son herramientas pasivas o neutrales que se deciden en otro lugar. Esos son los elementos más cruciales para los museos activos y en desarrollo (Pearce 1992, p.136).

En este proceso, un mayor nivel de conocimiento compartido es clave a la hora de llevar la gestión de las colecciones de los museos al siguiente nivel en Finlandia (véase también Sarantola-Weiss, este volumen).

Desarrollar la gestión de la colección y deshacerse de las políticas poco claras y rigurosas está claramente vinculado a la sostenibilidad y a una economía sostenible. Por su parte, los museos tienen que buscar activamente soluciones para un futuro sostenible. Los museos tienen un gran potencial para ser actores más significativos en la sociedad. Como escribe Nina Robbins en este volumen: “La tarea consiste en hacer que el sector del patrimonio sea importante en una sociedad en la que se acelera la rotación de temas y la circulación de eventos”.

La lucha por un futuro sostenible es un punto crítico para los museos en cuanto a ser actores importantes en la sociedad y contribuir a ella. Este es también un tema crítico para que la gestión de las colecciones tenga éxito en el futuro. Yo sostengo que los museos no tendrán éxito en este tema sin la cooperación.

Trabajo en red para la colección nacional de Finlandia

El debate sobre el desarrollo de la gestión de las colecciones ha aumentado en Finlandia desde el comienzo del milenio. El programa de políticas museísticas publicado en 1999 destacaba la necesidad de políticas de colección (Komite-anmietintö 1999, pp. 52–53). Esto impulsó la primera ronda de nuevas políticas de colección. Estas políticas de colección dieron a los museos la oportunidad de explorar y examinar los procesos de gestión de colecciones en otros museos. Estas políticas ofrecieron la primera oportunidad para que los museos crearan un punto de referencia a nivel nacional, aprendieran de las mejores prácticas que otros museos estaban llevando a cabo y los conocieran mejor.

Las políticas de colección publicadas también generaron diálogos y nuevas aperturas en lo que respecta a la dada de baja y las eliminaciones de piezas. Estos asuntos han sido muy problemáticos en el ámbito de los museos, sobre todo por la falta de debate general y de directrices escritas. Las directrices escritas y las soluciones de buenas prácticas fueron muy importantes para los museos a la hora de desarrollar la gestión de sus colecciones, sobre todo en lo que respecta a la dada de baja y eliminaciones. Los diversos retos que plantean los procedimientos de dar de baja y de eliminación fueron el centro de los temas actuales de la gestión de la colección (Kostet 2009, pp. 157–160).

Una vez que la gestión de las colecciones había aparecido en el ámbito público del campo museístico, la siguiente fase del proceso fue la cuestión de la cooperación entre museos. Los museos creaban políticas de colección y desarrollaban sus procedimientos activamente, pero en su mayoría de forma aislada. No había herramientas ni foros reales para desarrollar la gestión de colecciones de forma conjunta o compartiendo pensamientos y prácticas. La necesidad de la colaboración era obvia.

El nacimiento de la Red TAKO

El Consejo Nacional de Antigüedades, ahora conocido como la Agencia Finlandesa del Patrimonio, reconoció la necesidad de un foro de cooperación, y en 2009 estableció una red nacional que se ocuparía de las cuestiones de gestión de colecciones y de la cooperación (Hakomäki & Metsänkylä 2009, p. 9). Esta red se llamó TAKO: *Tallennus- ja kokoelmayhteistyöverkosto* (Red nacional de cooperación para la gestión de las colecciones y documentación contemporánea).

La red está dirigida por un grupo directivo formado por un presidente y siete miembros del consejo. Estos siete miembros actúan como presidentes de los grupos de documentación contemporánea dividida en categorías, además, hay dos secretarios en el grupo directivo. El presidente y el resto del grupo directivo proceden de diferentes museos, donde tienen sus puestos a tiempo completo. Esto también se aplica a los secretarios que provienen de la Agencia Finlandesa del Patrimonio. La red se gestiona de forma voluntaria; nadie recibe un salario de la red. Manejar una red nacional de esta manera es un claro indicio de la importancia que los profesionales de los museos y sus organizaciones atribuyen a esta labor. Los museos perciben claramente los beneficios acumulativos de la TAKO cuando ceden sus propios recursos de trabajo a la red. Los propios profesionales de los museos están muy motivados, y esa es la razón principal por la que dedican su limitado tiempo a este trabajo en red y su desarrollo. El resultado se nota en las operaciones activas y flexibles que llevan a cabo.

No hay mandatos fijos para el presidente o los miembros del grupo directivo. Esto permite la flexibilidad necesaria para la red de voluntarios. A lo largo de los años, esta situación ha sido bastante ideal ya que la formación del grupo directivo se ha llevado a cabo de forma controlada. Se puede decir que es importante que la red obtenga nuevas ideas y visiones para seguir desarrollándose. Pero al mismo tiempo, la red necesita a sus miembros veteranos, con sus experiencias y perspectivas. El grupo directivo ha cambiado de miembros a lo largo de los años, pero siempre se ha mantenido a miembros veteranos. Los presidentes también han rotado. Johanna Jakomaa, actual presidenta del Museo Satakunta, es la tercera presidenta de la Red TAKO. La precedieron Minna Sarantola-Weiss, del Museo de la Ciudad de Helsinki, y Teemu Ahola, de los Museos de Tampere.

El objetivo fundamental de la red es desarrollar la gestión de las colecciones y reunir a sus profesionales. TAKO es un centro para nuevas aperturas en relación con todo tipo de actividades de colección. La red tiene dos modos principales de funcionamiento para el trabajo de desarrollo: las actividades de documentación contemporánea y la división nacional de las tareas de colección.

Documentación contemporánea

El grupo directivo fue elegido por los miembros del ámbito museístico en una reunión constitutiva en 2009. Tras su organización, el grupo directivo comenzó a trabajar para establecer la estructura y el funcionamiento de la red. A la hora

de establecer una nueva red, es muy importante despertar el entusiasmo de la comunidad museística. El grupo directivo tenía muchas opciones sobre cómo iniciar la cooperación. Se comprendió que el primer *modus operandi* debía ser algo que los museos consideraran importante, pero también divertido y natural. Por ello, se decidió que la primera acción sería la creación de un concepto de documentación contemporánea (Informe Anual de TAKO 2009, pp. 1-2).

Con la documentación contemporánea, los museos registrarían conjuntamente los temas de la actualidad y los conservarían en sus colecciones. La documentación puede hacerse de varias maneras como fotografiando, grabando en vídeo, entrevistando a las personas (figura 1), realizando observaciones de los temas documentados, haciendo dibujos y coleccionando objetos. La idea fundamental es captar temas y fenómenos contemporáneos importantes e interesantes para las colecciones.



Figura 1. Ejecución de la documentación contemporánea. Foto: Saana Säilynoja.

Al crear el sistema, Suecia fue un modelo a seguir. En Suecia, los museos habían colaborado en el ámbito de las actividades de documentación contemporánea desde la década de 1970. Examinamos su sistema, llamado SAMDOK (el nombre SAMDOK deriva de las palabras suecas *samtid* (tiempo presente) y *dokumentation* (documentación) y decidimos que, con algunos pequeños ajustes, también sería apropiado para los museos finlandeses.

SAMDOK tenía una estructura en la que los temas sociales y culturales se dividían temáticamente en varias categorías. En estas categorías, los museos colaboraron documentando determinados temas en proyectos conjuntos (Fägerborg 2008, pp. 14-15).

Por tanto, la estructura de las categorías se adoptó del modelo sueco y se perfeccionó. La versión finlandesa incluía siete categorías. La estructura de las categorías se introdujo y explicó al personal de los museos y se le invitó a participar en las categorías que eligiera. La idea del trabajo de red, la documentación contemporánea y el sistema de categorías recibieron una respuesta muy positiva y entusiasta por parte de los profesionales del ámbito museístico (Hakomäki 2008). La red empezó a crecer rápidamente y las categorías comenzaron a funcionar.

El sistema de categorías

Los museos son libres de unirse a cualquier categoría que deseen. Pueden formar parte de una o varias categorías y son libres de cambiar de categoría cuando lo deseen. Por lo tanto, es posible que un museo participe en un proyecto de documentación individual, sea miembro a largo plazo de una categoría o adopte una posición intermedia. De este modo, unirse a una categoría se ha hecho lo más fácil y atractivo posible.

Las categorías son:

- Categoría 1: Humanidad y naturaleza
- Categoría 2: Individuos, comunidad y el sector público
- Categoría 3: Vida cotidiana
- Categoría 4: Producción, servicios y vida de trabajo
- Categoría 5: Comunicaciones, tráfico y turismo
- Categoría 6: Arte, educación y la experiencia personal
- Categoría 7: Tendencias, figuras destacadas y puntos nacionales de inflexión

Al igual que el modelo SAMDOK, las categorías en la TAKO intentan representar los temas más esenciales de la sociedad, la cultura y la vida humana. Aunque las categorías están lejos de incluirlo todo, han cumplido bien su función.

Cada categoría tiene un presidente que también es miembro del grupo directivo. De este modo, la información dentro de la red, entre los grupos directivos y el campo se coordina de la manera más eficaz posible. La categoría decide de forma independiente qué temas quiere documentar y cómo se llevará a cabo la documentación. Una categoría también es libre de unirse a otros proyectos que no sean solo de documentación contemporánea. Ha habido proyectos muy versátiles en cuanto a la gestión y el desarrollo de las colecciones. Las categorías han creado, por ejemplo, directrices para la baja y eliminación de piezas, y han creado directrices para las empresas y corporaciones sobre cómo pueden preservar sus historias (Página web de TAKO <http://tako.nba.fi/verkkonayttelyt/hankkeiden-raportteja>). Las categorías solicitan el financiamiento de los proyectos de forma independiente, a partir de diferentes fuentes.

La Red TAKO no financia ningún proyecto, sino que cuenta con un presupuesto anual para los gastos de viaje y la organización de dos seminarios al año. Esto significa que los miembros de las categorías pueden viajar a las reuniones de su agrupación sin

costo alguno (figura 2). Esto ha hecho posible, especialmente para los miembros de los museos pequeños y los que están en lugares remotos, viajar y reunirse con colegas de todo el país.



Figura 2. Coleccionando recuerdos relacionados con la comida de los años 70 en la categoría 7. Foto: Reetta Lepistö.

Creación de un modelo para la división de las tareas de colección a nivel nacional

Las actividades de documentación contemporánea fueron un éxito y dieron un buen comienzo a la cooperación. El personal de los museos se reunió y llegó a conocerse rápidamente. Esto dio lugar a una interacción ágil, con curvas de aprendizaje bastante pronunciadas y un intercambio de conocimiento sobre buenas prácticas. Se crearon vínculos y confianza mutua, que son esenciales para el éxito del trabajo en red (Informe Anual de TAKO 2010-2011, pp. 1-2).

Después de tres años de cooperación activa, en 2012, la red estaba preparada para dar el siguiente paso en su desarrollo. Desde el principio, existió un ambicioso objetivo de crear un sistema que dividiera las responsabilidades de colección y profundizara en la colaboración dentro del campo. Se comenzó con el trabajo de establecer un modelo de división de las tareas de colección a nivel nacional (Informe Anual de TAKO 2010-2011, pp. 1-2).

¿Cuál es el objetivo y las características principales de este modelo? En primer lugar, el modelo trata de crear una imagen global del ámbito de las actividades de colección en Finlandia. El modelo influye en los temas centrales que los museos conservan en sus colecciones. Esto es esencial cuando se trata de comprender la estructura de las colecciones de los museos a escala nacional. Con el modelo, es posible captar el panorama general de los temas de las colecciones.

En segundo lugar, con el modelo es posible determinar las áreas en que las colecciones se solapan. El solapamiento significa que, en relación con las colecciones, existen

exactamente los mismos temas en dos o más museos. La identificación y reducción de estas áreas es muy importante para ahorrar recursos de trabajo y espacio de almacenamiento para las colecciones. Además, con este tipo de optimización, la calidad de las colecciones acabará aumentando.

La tercera característica es identificar los temas que ningún museo conserva sistemáticamente en sus colecciones. En el modelo, estos temas que faltan son llamados los agujeros negros (*musta aukko*) de la colección. Con el modelo, es posible señalar estos agujeros negros y hacer que los museos se ocupen de ellos. Al eliminar las áreas que se solapan y llenar los agujeros negros, el campo de las colecciones se vuelve más equilibrado e inclusivo. Como ejemplo de agujero negro, el sector de la salud es un área enorme y muy importante que actualmente no se conserva de forma sistemática. Los museos que trabajan en este ámbito han aunado esfuerzos para garantizar la preservación de este campo. Se están elaborando planes sobre cómo preservar el sector sanitario en cooperación con museos especializados (Sinisalo 2017, pp. 6–7). Las listas de los diferentes agujeros negros pueden encontrarse en la intranet compartida de los museos en la red TAKO. Allí, los museos pueden añadir las nuevas áreas de colección que hayan encontrado o elegir un tema de la lista para ocuparse de él.

El cuarto objetivo principal del modelo es realizar un cambio general en la mentalidad del personal de los museos y animarlos a ser más abiertos. Tradicionalmente, la distribución de la información relativa a la propia colección del museo ha sido bastante limitada y restringida. Es muy importante que los miembros del personal del museo sean lo más abiertos posible hacia sus colegas en lo que respecta a la información sobre las colecciones. Esta es la clave a la hora de aumentar la calidad de las colecciones y su gestión en todo el país.

Este modelo ha estado en desarrollo desde 2012. Se trata de un proceso en curso que nunca se completará del todo, ya que los museos seguirán afinando su contenido.

Sin embargo, no es la primera vez que se construye un modelo de este tipo. La Agencia Finlandesa del Patrimonio nombró un grupo de trabajo para crear un modelo similar en los años 80. El diseño del resultado final era muy bonito y equilibrado, pero por alguna razón los museos no adoptaron el modelo. Finalmente, el modelo se debilitó y desapareció lentamente. Algunos de los museos seguían reconociendo el sistema años después, por lo que no desapareció del todo, pero a escala nacional ya no estaba activo (Museovirasto 1987, pp. 1–8).

El enfoque del nuevo modelo es bastante diferente al anterior. En los años 80, el grupo de trabajo definió la estructura y el contenido del modelo de forma descendente. En 2012, fueron los museos los que hicieron el trabajo de definición, junto con el coordinador del proyecto. La idea fundamental era avanzar desde la base hacia arriba. Se garantizó que los museos tuvieran voz en el proceso. Además, las responsabilidades que se otorgaron a los museos fueron lo más concretas y realistas posibles en relación con sus propias actividades de colección. Este fue, probablemente, el mayor obstáculo por el que el modelo de los años 80 no tuvo éxito. No tenía una voz adecuada en el ámbito museístico y, por consiguiente, los museos no adoptaron el concepto.

El grupo objetivo del modelo TAKO comprendía todos los museos profesionales, histórico-culturales de Finlandia, 114 museos en total. Teemu Ahola, jefe de las colecciones de los Museos del Trabajo de Finlandia Werstas y miembro del grupo directivo de la TAKO, fue nombrado coordinador del proyecto. Se puso en contacto personalmente con todos los museos presentando la idea del concepto, discutiendo el papel del museo particular en el modelo. El planteamiento fue tan largo que otros tipos de museos fueron dejados de lado como grupos objetivo en ese momento. Así, los museos de arte, los de historia natural y los no profesionales no participaron en la creación del modelo. Se consideró que era más fácil comenzar con los museos histórico-culturales y posteriormente ampliar la actividad a otros tipos de museos (Ahola 2012).

El producto final no fue tan equilibrado como su predecesor, pero se hizo en colaboración con los museos. Dejar que los museos fueran parte integral de la creación del modelo fue esencial. Se necesitaron muchas horas de trabajo para discutir y diseñar el concepto, pero al hacerlo, los museos estuvieron dispuestos a adoptar el modelo. Fue diseñado por los museos, para los museos.

Características del modelo

La idea fundamental del modelo de división de las tareas de colección a nivel nacional es la misma que la de las categorías de documentación contemporánea, es decir, crea un esquema que incluye las principales áreas o características de nuestra sociedad y de la vida humana de la forma más completa posible. El modelo es una entidad jerárquica dividida en siete categorías principales. Dentro de cada categoría hay dos o tres subcategorías jerarquizadas, bajo las cuales se encuentran las tareas de colección.

Los temas de las categorías son casi idénticos a las categorías de la documentación contemporánea. Las categorías son:

- Categoría 1: Humanidad y naturaleza
- Categoría 2: Individuos, comunidad y el sector público
- Categoría 3: Vida cotidiana
- Categoría 4: Producción, servicios y vida de trabajo
- Categoría 5: Comunicaciones, tráfico y turismo
- Categoría 6: Educación, arte, cultura y ejercicio/deporte
- Categoría 7: Tendencias, figuras destacadas y puntos nacionales de inflexión

La única modificación se encuentra en la categoría 6, en la que se incluye el deporte y el ejercicio en el tema y se quita la experiencia personal. El tema del ejercicio/deporte se consideró como un tema amplio e importante, por lo tanto, tendría que mencionarse en la categoría. Al mismo tiempo, se vio que la experiencia personal se incluía en los temas sin necesidad de expresarla en el nivel de la categoría.

El centro del modelo consiste en las tareas individuales de colección. Son las tareas específicas para las que cada museo ha decidido asumir la responsabilidad a nivel nacional. Cuando un museo se apunta a una determinada tarea, otros museos

pueden dejar ese tema fuera de sus propias actividades de colección. Esto reduce el solapamiento del proceso de colección y libera recursos para otros usos.

Cuando se discutieron las tareas de colección con los museos, el coordinador hizo énfasis en dos problemas. En primer lugar, las tareas que eligen los diferentes museos deben ser de los temas centrales del perfil de la colección del museo. Esto significa que las tareas que elijan los museos deben proceder de los temas centrales de las actividades de colección del museo y de la identidad de la colección. De lo contrario, el resultado final sería inoperante y superficial. En segundo lugar, el número de tareas de colección por museo no es relevante ni importante, según el modelo. Lo que importa es el número realista de tareas que cada museo está dispuesto a asumir. Al asumir la responsabilidad de un tema a nivel nacional, un museo debe estar seguro de que la puede llevar a cabo, a fin de que otros museos puedan estar seguros de que ese tema o esos temas serán atendidos. Por lo tanto, el mensaje subyacente que se dio a los museos fue el de la calidad sobre la cantidad.

Una característica central de las tareas de colección es el carácter nacional de las mismas. Existen diferentes tipos de museos; algunos de ellos operan a nivel nacional, pero la mayoría de ellos tienen límites físicos regionales donde desarrollan sus actividades de colección. El hecho de formar parte del modelo no cambia esta configuración básica. Los museos que operan a nivel regional continúan haciéndolo, siguiendo el modelo. La suposición básica es que los objetos contemporáneos no están ligados regionalmente, si se piensa en su composición física o apariencia. Por ejemplo, un teléfono móvil o un iPad es lo mismo, independientemente del lugar donde se colecciona. En el modelo, los objetos recogidos regionalmente son ejemplos de fenómenos culturales de ámbito nacional a los que se vinculan determinados objetos.

Una noción importante es que, con el modelo, los museos no tienen prohibición de coleccionar lo que quieran. Los museos son libres de realizar sus actividades de colección como deseen. Naturalmente, los museos coleccionan muchos temas que no están incluidos en el modelo. La colección que los museos hacen fuera del modelo es una decisión privada, y no se muestra como parte de esta actividad nacional. Por ejemplo, hay ciertos temas locales que los museos regionales quieren conservar fuera del modelo, sin incluirlos en sus respuestas nacionales. Esto es bastante natural para los museos regionales y, por tanto, muy aceptable.

También cabe destacar que no es obligatorio cumplir con todos los deberes de colección cada año. También se les permite no coleccionar objeto alguno, con respecto a sus tareas. Es natural que haya años en los que ciertos temas no sean relevantes.

En la presente versión del modelo hay un total de 402 tareas individuales de colección. En el momento de redactar este documento, el número total de museos comprometidos con el modelo se acerca a 100. También hay ciertas tareas que se dividen entre dos o más museos. En estos casos, los museos han discutido juntos el asunto y han acordado sobre cómo se dividen las responsabilidades dentro de esa

tarea particular. Este tipo de tareas suele ser a gran escala, por ejemplo, diferentes ramas de la fabricación y la industria. En estos casos, es bueno que haya más de un actor coleccionando temas y compartiendo responsabilidades. Un ejemplo de una gran rama industrial sería que hubiera varios museos que se ocuparan de la industria textil, con diferentes tipos de producción, líneas de productos, materias primas, etc. Sería imposible que un solo museo cubriera todas estas amplias áreas. Por lo tanto, es mejor, por ejemplo, que algunos museos se ocupen de la industria del lino y otros del algodón. Algunos museos se concentran en documentar los procesos industriales y la fabricación, mientras que otros se ocupan de la investigación y el diseño.

Presentación del modelo

Hay diferentes opciones para explorar este modelo bastante amplio y complejo. La primera opción es explorar las categorías principales y su contenido. Todas las tareas de la colección se enumeran jerárquicamente con categorías y subcategorías vinculadas a las tareas. Dentro de cada tarea se enumeran también los museos responsables.

La segunda opción está basado el punto de vista de los museos. Todos los museos responsables están listados alfabéticamente, y con la información sobre cuáles son las tareas de colección de las que se ha responsabilizado.

Además, existe una herramienta visual que combina estas dos opciones y ofrece diversos filtros para ordenar los datos y la información. Todo el material es gratis y se encuentra disponible en el sitio web de la red: <http://tako.nba.fi/tallennustyonjako>.

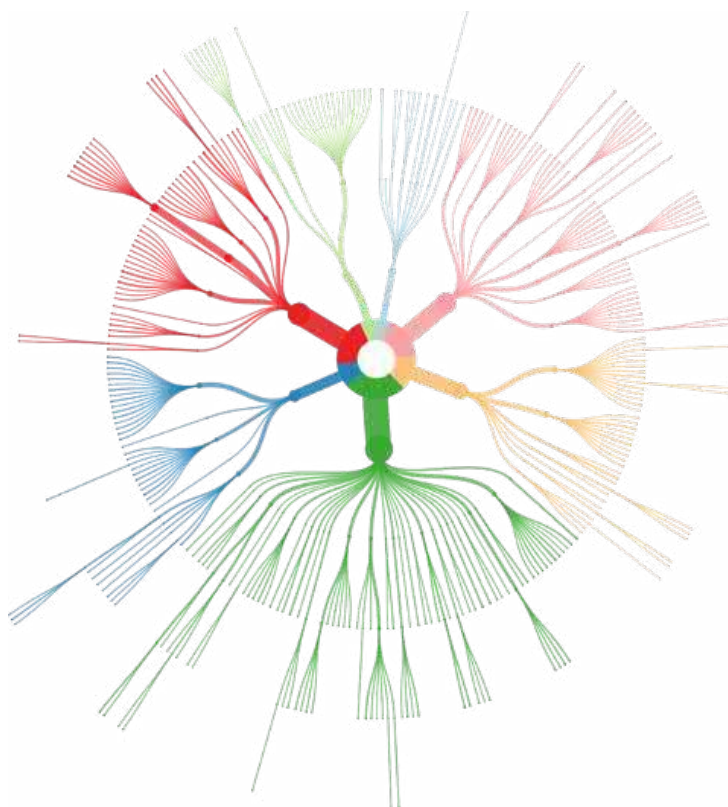


Figura 3. Visualización del modelo. Imagen Roope Tahvanainen.

Usando el modelo

Cuando se puso en marcha la división nacional de las tareas de colección, todos los museos participantes firmaron un contrato con la Agencia Finlandesa del Patrimonio. En el contrato, los museos declararon que se harían cargo de las tareas especificadas en el modelo. De este modo, el modelo recibió un estatus oficial entre los museos y sus actividades. La idea con el contrato oficial era también apoyar a los museos. Los pequeños museos regionales, en particular, se encuentran con frecuencia en una situación en la que tienen que justificar su existencia. Al formar parte de la división nacional de las tareas de colección, pueden demostrar que tienen responsabilidades nacionales en el ámbito de los museos (Informe Anual de TAKO 2014, p. 1).

Es esencial mencionar que el modelo es una entidad en constante desarrollo. Los museos y sus actividades de colección no son estáticos y el mundo que nos rodea también está en constante cambio. El modelo debe ser capaz de afrontar este cambio continuo. Por lo tanto, nunca estará completo ni acabado. El coordinador del desarrollo del modelo TAKO actúa como administrador de las tareas de colección, teniendo también la responsabilidad de presentar informes.

Aunque el modelo está en constante desarrollo, todas las nuevas modificaciones al mismo se llevan a cabo por medio de la planificación y la coordinación. Se espera que los museos modifiquen sus tareas de colección lo menos posible a fin de que el modelo siga siendo consistente, especialmente a largo plazo. Hay un período cada año, de septiembre a diciembre, en el que el modelo se abre a las modificaciones. Durante este período, los museos pueden ajustar sus tareas de colección añadiendo nuevas y modificando o eliminando las existentes. Todas las modificaciones se ejecutan discutiendo primero los probables cambios con el administrador del modelo. Tras su aprobación, las modificaciones se publican en la siguiente actualización del modelo. La actualización anual se publica en enero en un registro de cambios, donde todos pueden ver las nuevas modificaciones. El registro de cambios está abierto al público en el sitio web de la red <http://tako.nba.fi/tallennustyonjako/muutosloki>.

La publicación de la nueva actualización abre también el período en el que se presentan los informes sobre las actividades de colección del año anterior. Todos los museos que participan en el modelo deben informar de sus actividades. El período de presentación de informes va de enero a mayo/junio. Los informes se realizan por medio de una herramienta de encuesta en línea creada especialmente para el modelo. Los museos informan de los contenidos de las tareas de colección de ese año en particular. Los informes deben ser concisos y hacer énfasis en lo cualitativo más que en lo cuantitativo. También hay espacio para la información numérica relativa a los contenidos. La herramienta de encuesta en línea envía todo el material al administrador, que recopila los datos. Los resultados se presentan en el seminario de la red cada octubre. Después de que se publican los resultados en el seminario, todos los datos están abiertos al público. El material está publicado en la página web de la red: <http://tako.nba.fi/tallennustyonjako/raportit>.

Los informes se presentan en hojas de Excel y también con visualizaciones. Las hojas de Excel ofrecen una forma compacta de revisar el material, pero también un enfoque bastante restringido. Este es el caso, sobre todo, si se quiere ver el contenido desde un punto de vista más amplio, por ejemplo, echando un vistazo a toda una categoría con subcategorías. Para ello existe una herramienta de visualización creada especialmente para el modelo. Esta herramienta presenta el modelo como una entidad con forma de árbol. Con esta herramienta es relativamente fácil tener una visión global del modelo y su contenido. Hay varios filtros para dar forma a los datos, oportunidades para hacer diferentes tipos de consultas y otros métodos para procesar los datos. Existe la posibilidad de examinar los datos de un año o hasta cuatro años seguidos. De este modo, se pueden observar diferentes tipos de tendencias dentro de las actividades de colección. Para el administrador, la herramienta de visualización también ofrece información sobre las mismas tendencias en cuanto a su grado de actividad o fortaleza. Si ciertas tareas de colección dan resultados nulos durante varios años seguidos, es una señal de que esas actividades deben ser supervisadas y discutidas con los museos responsables. La herramienta de visualización puede encontrarse en <http://bit.ly/2KgFxVV>(en finlandés).

Experiencias del modelo

El modelo de división de las tareas de colección a nivel nacional se introdujo en el ámbito museístico finlandés a principios de 2013. Hasta ahora han pasado varios años de ajustes y se han realizado cuatro ciclos de informes. El modelo ha demostrado ser útil y, en general, necesario. Al introducir el modelo en el ámbito museístico, el mayor temor era que los museos no adoptaran el modelo y el *modus operandi* y que, por lo tanto, desapareciera. Afortunadamente, los museos adoptaron el modelo y desde el principio se comprometieron muy activamente con él.

El otro temor era que el modelo resultara no ser funcional o que tuviera algún fallo importante en la mecánica o el diseño. Este temor también fue en vano, por suerte. El modelo sigue presentando algunos retos ya que carece de cierta integridad y proporciones. Algunas de sus tareas de colección son muy estrechas y realmente específicas, mientras que otras pueden ser muy amplias y complejas. Un resultado como este era de esperar desde el principio, ya que el modelo se creó en conjunto con varios museos. Con una orientación estricta desde las jerarquías superiores el resultado habría sido más equilibrado, pero también más superficial. No obstante, se trata de un defecto pequeño que posiblemente se pueda subsanar, al menos en parte, conforme el modelo desarrolle.

Los museos han desempeñado un papel muy activo en ampliar el concepto. Han explorado la estructura y han empezado a buscar socios que conserven temas similares. Esto ha dado lugar a un intenso diálogo entre los museos, y también ha permitido afinar el modelo.

Especialmente con sus grandes y complejas tareas de colección, los museos están haciendo ajustes y llevando sus tareas compartidas más allá de sus responsabilidades. Las reuniones de los grupos que conforman las categorías han proporcionado un

foro muy importante en el que los museos discuten las funciones y responsabilidades dentro del modelo. Un resultado muy visible ha sido la revelación de diferentes áreas de colección que se solapan. Los museos han tomado medidas para reducir estas áreas reordenando sus perfiles de colección y utilizando los recursos existentes. La reubicación de las colecciones entre los museos ha sido otro resultado muy visible. Por ejemplo, los Museos de Tampere donaron su colección del pueblo Sámi al Museo y Centro de la Naturaleza Sámi de Siida. Anni Guttorm examina este caso particular de reubicación en este volumen. La reubicación de los objetos Sámi también fue advertida por los medios de comunicación en su momento (Haapanen 2015). El caso fue también una buena forma de presentar al público algunas actividades de los procesos de gestión de las colecciones del museo.

Una de las actividades más importantes del modelo es la identificación y resolución de las áreas que faltan o los agujeros negros. Hay que destacar que, por medio de los agujeros negros, los museos son capaces de ver cualquier punto ciego y las debilidades de sus actividades de colección a escala nacional. Por lo tanto, es extremadamente importante ver no solo lo que coleccionamos, sino lo que no se toma en cuenta en absoluto.

El asunto fundamental de la división de las tareas de colección a nivel nacional, así como de las actividades de documentación contemporáneas, ha sido el aumento del nivel de conciencia compartida. Los museos se están familiarizando con los perfiles e intereses de las colecciones de los demás. Este es el punto de partida a la hora de desarrollar la gestión de las colecciones a nivel nacional. Esto debe hacerse en cooperación y el nivel de conocimiento de las diferentes colecciones debe ser el adecuado.

Una vez que el modelo se puso en marcha, los museos se dirigieron al grupo directivo de la Red TAKO con la idea de seguir desarrollándolo. Además del modelo existente, los museos deseaban una plataforma en la que pudieran presentar y compartir información sobre los resúmenes de las colecciones específicas o entidades temáticas dentro de sus colecciones principales. Se trataría de las colecciones que no están incluidas en la división nacional de las tareas de colección, sino de las colecciones o subcolecciones que un museo desea presentar. Los museos consideraron que compartir este tipo de información llevaría la cooperación al siguiente nivel y aumentaría el conocimiento compartido de las colecciones en todo el país (Informe Anual de TAKO 2014).

La plataforma se creó de forma similar a un sitio Wiki. Los museos tenían sus propias páginas en las que podrían publicar los resúmenes de sus colecciones y otra información relativa a las mismas. La información que pondrían en el sitio incluiría la historia y la formación de la colección concreta, una breve descripción de esta, los tipos y el número de objetos, y si la colección estaba digitalizada y accesible en línea. La plataforma también incluiría un enlace con Finna, el portal nacional de las

colecciones. Al crear un enlace entre la plataforma TAKO y Finna (un servicio de búsqueda de acceso abierto para encontrar material de archivos, bibliotecas y museos en <https://museot.finna.fi/>), podían enlazar la información a nivel de colección y a nivel del objeto relacionado con esas colecciones.

La idea fundamental de compartir este tipo de información sobre las colecciones era excelente y claramente necesaria; los museos la acogieron con entusiasmo. Sin embargo, al final fue un pequeño fracaso por cuestiones técnicas. El formato de la plataforma era demasiado complejo de utilizar, incluso con instrucciones escritas. Los museos tuvieron problemas para completar la información y, por ello, la herramienta de la plataforma de colección no se utilizó mucho.

En 2018, el grupo directivo de la TAKO nombró un nuevo grupo de trabajo que tenía la misión de crear una nueva plataforma digital para compartir la información sobre las colecciones. La idea era crear una plataforma con contenidos similares a la anterior. Esta vez, sin embargo, el resultado debía ser más visual, con opciones avanzadas para buscar y filtrar la información. La nueva plataforma es muy fácil y rápida en cuanto a la introducción de información. Hay una página web sencilla en la que los museos pueden introducir la información de sus colecciones. También se incluye la posibilidad de vincular las colecciones con los objetos ubicados en Finna. La nueva plataforma tiene el título provisional de Gráfica de las Colecciones, y está en sus primeras fases en el momento de escribir este capítulo.

El modelo de división de las tareas de colección a nivel nacional afecta en gran medida a las actividades para dar de baja y para la eliminación de objetos. Con el modelo, los museos obtienen nuevas herramientas para organizar estas actividades. Cuando los museos pueden conocer los perfiles de las colecciones de sus colegas, surgen nuevas posibilidades, por ejemplo, para la reubicación de las colecciones.

El modelo también ha tenido un gran impacto en los procesos de adquisición. Hoy en día, los museos pueden coordinar mejor las adquisiciones. Cuando un donante ofrece un objeto a un museo que no es responsable de la colección de ese tipo de objetos, los museos tienen el conocimiento para remitirlos al museo correcto. Últimamente, el nivel de actividad entre los museos en este campo ha ido en franco aumento. Esto aclara las cosas para los museos y es una práctica de buen servicio al cliente desde el punto de vista de los donantes.

Se podría decir que el modelo ha aumentado el nivel de cooperación fuera de los temas de la división de las tareas de colección. A medida en que los museos se han ido conociendo y han tenido la oportunidad de discutir diferentes asuntos, han empezado a llevar a cabo en conjunto todo tipo de proyectos de gestión de las colecciones. Han creado manuales sobre cómo redactar las políticas de colección, han realizado encuestas y han dado instrucciones sobre cómo darlas de baja y eliminarlas, y han realizado proyectos sobre diversos problemas relacionadas con los datos abiertos y su uso en entornos museísticos. Han creado y probado el concepto de catalogación comunitaria de objetos. Este intercambio de información se dirige a aquellas situaciones en las que objetos similares se encuentran en diferentes museos, por

ejemplo, aquellos objetos producidos en serie que están catalogados y son propiedad de varios museos, pero que tienen historias de contexto únicas. La catalogación comunitaria reúne estas historias de contexto, enriqueciendo así el valor museístico de un elemento individual de la colección (Hakkarainen & Salonen 2014).

Futuros aspectos de la red TAKO

La Red TAKO celebró su décimo aniversario en octubre de 2019. La red ha hecho mucho por el desarrollo de la gestión de las colecciones de los museos en Finlandia. Ha reunido a los museos como nunca, y los museos siguen muy entusiasmados por trabajar juntos. La división nacional de las tareas de colección es un modelo único que se ha presentado a los colegas de varios países europeos. En Finlandia, los museos se han dado cuenta de que la única manera de afrontar los retos contemporáneos de la gestión de las colecciones y las actividades de colección es mediante la cooperación.

La Red ha alcanzado muchos de los objetivos fijados inicialmente en 2009. Sin embargo, aún queda mucho por hacer. El mundo cambia constantemente y los museos deben estar preparados para responder a los cambios y ajustar sus operaciones. Naturalmente, esto también se aplica a la Red TAKO. Un acontecimiento crítico en relación con la planificación futura de la red fue la creación de la primera Estrategia de la Red TAKO en 2017, que presenta las líneas estratégicas y los puntos clave de la red. La estrategia actual se creó para los años 2018-2021 y se evaluará oportunamente (estrategia TAKO 2018).

Uno de los principales problemas de desarrollo es ampliar la Red TAKO a los museos de arte. Hay algunos museos de arte que operan en actividades de documentación contemporánea, pero no en la división nacional de tareas de colección. Sería esencial desarrollar el modelo a fin de acoger a los museos de arte para que participen en el concepto. Sin embargo, esto requiere que se discuta con los museos de arte sobre cómo ejecutarlo de la mejor manera posible. Esto fue parte del debate sobre la División nacional de las tareas de colección versión 2.0, lanzada en la primavera de 2020. El modelo nos había servido bien desde 2013, pero había que someterlo a una evaluación crítica. Sin duda, hay temas y áreas que podrían desarrollarse más y ejecutarse mejor dentro del modelo. Lo mismo ocurre con la documentación contemporánea y las actividades generales de la red. La red recibió su primera evaluación externa en 2019 y las recomendaciones basadas en esa evaluación se ejecutaron de 2020 en adelante.

Es una gran alegría ver que el futuro de la red parece muy prometedor. Después de diez años, la red sigue siendo proactiva, ambiciosa y se adapta constantemente para alcanzar el siguiente nivel de profesionalismo. Esto no sería posible sin los profesionales de los museos de toda Finlandia que son muy apasionados y abiertos en cuanto a la cooperación y la gestión de las colecciones.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *The TAKO Network – Developing collections together*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Fuentes no publicadas

Hakomäki, R & Metsänkylä, A 2009 Museoiden kokoelmayhteistyö – kokous 23.1.2009 Suomen kansallismuseo, kokousmuistio.

Museovirasto 1987 Museoiden dokumentointi- ja tutkimustyöryhmän muistio.

TAKO Annual Report 2009.

TAKO Annual Report 2010–2011.

TAKO Annual Report 2012.

TAKO Annual Report 2014.

Fuentes publicadas

Ahola, T 2012 *Valtakunnallinen tallennustyönjakomalli*. Disponible en <http://tako.nba.fi/File/2164/tallennustyonjaon-taustaa.pdf> [Visitado por última vez el 27 de enero de 2020]

Fägerborg, E 2008 The Swedish Samdok network. In Fägerborg, E & Unge E (von) (eds.) *Connecting Collecting*. Stockholm: Nordiska Museet.

Hakkarainen, M & Salonen, M 2014 TAKO Pooli 4: *Tallennustyönjaon jalkauttaminen –hanke – näkökulmapohjainen yhteistallennus*, raportti 24.11.2014. Disponible en <http://tako.nba.fi/File/2454/nakokulmapohjainen-yhteistallennus.pdf> [Visitado por última vez 27 de enero de 2020]

Hakomäki, R 2008 *Valtakunnallinen tallennusvastuu: tallennuksen aihepiirit ja koordinointi*, 15 April 2008. Disponible en http://www.museoliitto.fi/doc/Kansallismuseo_tallennus.pdf [Visitado por última vez el 27 de enero de 2020]

Komiteanmietintö 31 1999 *Museo 2000 – museopoliittinen ohjelma*. Helsinki: Yliopistopaino.

Kostet, J 2009 Kokoelmien muodostuminen. In Kinanen, P (ed.) *Museologia tänään*. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.

Pearce, S 1992 *Museum Objects and Collections: A Cultural Study*.

Leicester: Leicester University Press.

Sinisalo, H 2016 *Suomen sosiaali- ja terveydenhuoltoalan museot ja*

-kokoelmat 2016. Helsinki: Helsingin yliopistomuseo.

TAKO strategia 2018–2021 2017 Disponible en <http://tako.nba.fi/File/3397/tako-strategia-2018-2021.pdf> [Visitado por última vez el 27 de enero de 2020]

Vilkuna, J (ed.) 2000 *Näkökulmia museoihin ja museologiaan*. Saarijärvi:

Gummerus kirjapaino Oy.

Haapanen, L 2015 *Saamelaismuseo Siidalle merkittävä kokoelmalahjoitus*.

Disponible en <https://yle.fi/uutiset/3-7948593> [Visitado por última vez el 27 de enero de 2020]

Imágenes 3D en los museos

Visa Immonen and Ismo Malinen

Resumen

En este capítulo no solo presentaremos una perspectiva general de los temas tecnológicos relacionados con el modelado en 3D en los museos, sino también discutiremos el amplio impacto que la digitalización tiene en las colecciones, la investigación y la interacción del público. A pesar de que la tecnología para la digitalización en 3D de los sitios y objetos patrimoniales ha estado disponible desde la década de 1990, es a partir de la década de 2010 que su uso ha incrementado. Este desarrollo ha recibido apoyo institucional de la Comisión Europea y del Ministerio de Educación y Cultura de Finlandia, entre otros. Por medio del modelado en 3D para los objetos de los museos la configuración institucional del patrimonio cultural, principalmente pública, se integra en plataformas internacionales tanto comerciales como aquellas sin ánimo de lucro. En los museos, el modelado en 3D se utiliza normalmente para crear una documentación precisa y generalizada de los objetos patrimoniales, llevando a cabo una investigación académica novedosa y potenciando la interacción del público. Gran parte de los trabajos publicados sobre el modelado en 3D del patrimonio se centran en la descripción y el desarrollo de un marco tecnológico. Sin embargo, desde el punto de vista del trabajo con el patrimonio, los problemas más importantes están relacionados con la selección de los objetos del museo para su digitalización y el uso de los modelos en las instituciones patrimoniales.

Palabras clave: Digitalización en 3D, flujo de trabajo digital, sitios patrimoniales, metadatos, colecciones de los museos

Cuestiones técnicas y debates sobre el patrimonio

Durante la década de los 90 inició la documentación de sitios arqueológicos y patrimoniales con el modelado en 3D, y los primeros modelos digitales de objetos museísticos se crearon en los últimos años de la década. Uno de los primeros y más conocidos proyectos fue el *Proyecto Digital Michelangelo* (*Digital Michelangelo Project*) en 1998-1999 (Levoy et al. 2000). El objetivo del proyecto era escanear diez esculturas hechas por el maestro del renacimiento y se produjeron modelos tan precisos que en sus superficies las marcas de las herramientas eran visibles. Sin embargo, a pesar de la tecnología que estaba disponible, el modelado en 3D se usó abiertamente en los museos hasta que la tecnología se afianzó en otros ámbitos de la vida moderna y fue más asequible, lo que sucedió en los últimos años de la década de 2010. En Finlandia, este desarrollo culminó en 2018 cuando el Ministerio de Educación y Cultura comenzó a otorgar subsidios especiales para la digitalización en 3D de las colecciones de los museos. La Comisión Europea expresó un interés similar que hizo oficial al emitir la *Declaración para la Cooperación de la Digitalización*

del Patrimonio (Declaration of Cooperation on Heritage Digitisation) firmado en la primavera de 2019. La declaración enfatizaba la importancia de la digitalización en 3D y lanzó una iniciativa paneuropea para la digitalización en 3D de los artículos, monumentos y sitios patrimoniales (Comisión europea 2019). La Unión Europea también está invirtiendo en varios proyectos que desarrollan el modelado en 3D del patrimonio o que se basan en la aplicación de la tecnología.

Aunque la creación y el uso del marco tecnológico del modelado en 3D sigue siendo una preocupación importante para los museos, en la actualidad se hace cada vez más hincapié en cuestiones específicas de los museos y el patrimonio, como qué elementos del museo se eligen para la digitalización, de qué manera se ponen los resultados a disposición de los distintos públicos y cómo afectan los modelos 3D a la experiencia de los objetos museísticos y el patrimonio en general. Diane Zorich (2018, p. 75) sostiene que los museos tienden a digitalizar de “manera que se refleje el pasado”, aunque el desafío actual es digitalizar de manera que sea orientado hacia el futuro. En este capítulo no solo presentaremos una perspectiva general de los temas tecnológicos que se relacionan con el modelado en 3D en los museos, sino también discutiremos el amplio impacto que la digitalización tiene en las colecciones, la investigación y la interacción del público.

La tecnología del modelado en 3D no se creó específicamente para las instituciones patrimoniales, su avance se produce en gran medida fuera de los museos. Los gigantes mundiales como Apple, Google y Nokia, así como la industria de los videojuegos, invierten enormes sumas en el desarrollo de tecnología digital a medida en que su uso gana más y más importancia en las industrias de la construcción, diseño, entretenimiento y salud, así como de las artes visuales (Ahlavuo et al. 2016). Subsecuentemente, la tecnología se ha integrado comercialmente, desde las herramientas básicas de la digitalización hasta hacer que los resultados estén disponibles y accesibles en línea. Aunque Nanna Bonde Thylstrup (2018, pp. 5-6) escribe sobre la digitalización masiva del patrimonio cultural como, por ejemplo, el escaneo de libros, su observación de que por medio de la digitalización la configuración institucional principalmente pública del patrimonio cultural se integra a las plataformas comerciales internacionales también es aplicable al modelado en 3D de objetos de museo. Esta tecnología trae consigo una diversidad de intereses incluyendo el proceso de estandarización y globalización, lo que anteriormente no estaba necesariamente bien reconocido en las instituciones de patrimonio cultural. Estos procesos se deben enfrentar y negociar dentro de las configuraciones de los museos y el patrimonio.

Actividades previas al inicio del modelado en 3D

En el sector museístico y de patrimonio, el modelado en 3D es visto como una solución clave para la documentación y el análisis, así como para la presentación del patrimonio cultural. El término se refiere al uso de herramientas basadas en computadoras para capturar y representar objetos físicos en un espacio virtual, permitiendo la libre manipulación y representación del modelo (Dey 2018, p. 5). El modelado en 3D constituye una forma de documentación que, cuando se hace

de manera correcta, no causa ningún daño a los artículos digitalizados. Aquí, nos concentramos mayormente en el modelado en 3D de objetos de los museos y otras colecciones patrimoniales. Sin embargo, además de los objetos, los monumentos y sitios como edificios, restos arqueológicos y otro tipo de patrimonio inmueble tangible son usualmente las prioridades clave para la digitalización en 3D. Por ejemplo, de acuerdo con los principios básicos para la digitalización en 3D de la Unión Europea (2020), “es una necesidad para el patrimonio cultural inmueble tangible para propósitos de su preservación y restauración; la misma puede proporcionar un acceso virtual al patrimonio cultural al que es difícil tener acceso o es inaccesible, por ejemplo, el patrimonio subacuático”.

Convertir las colecciones en objetos virtuales ofrece mucho más que solo copias digitales en 3D de los artículos originales. El modelo 3D que se produce es algo más que el objeto físico, es una representación, o más bien, un sustituto digital del artefacto del museo (Häyrinen, 2012, pp. 19 a 21 y 24). No solo se ha transformado el aspecto físico del objeto en datos digitales, sino que algunas partes del modelo siempre son creadas por *software* y, dependiendo del artefacto o sitio original y de su nivel de complejidad, el conjunto de datos nunca cubre todos los aspectos del objeto original. Por otro lado, como entidad del ámbito virtual, un modelo 3D no está sujeto a las limitaciones físicas y temporales de su homólogo material, como la de existir en una sola ubicación del mundo físico.

En los museos, los propósitos de modelado usualmente recaen en tres grandes categorías: En primer lugar, como medios de documentación precisos y generalizados, los modelos 3D ayudan a la preservación y conservación de los artefactos físicos (Fay Leino, 2016). En segundo lugar, permiten nuevas maneras de conducir la investigación académica de las colecciones y los sitios. Y, en tercer lugar, los modelos en 3D ofrecen nuevas oportunidades para que el público interactúe en las exhibiciones, ya sea en locaciones patrimoniales como en línea.

A pesar de los avances de las tecnologías digitales, el modelado en 3D sigue siendo una tarea que requiere mucho tiempo y trabajo. Cuando se compara con la fotografía tradicional, requiere muchos más recursos en términos de espacios, tiempo, trabajo, habilidades y tecnología, así como experiencia para realizarlo de forma correcta y sostenible. Mientras que los fotógrafos profesionales pueden crear y procesar imágenes 2D de unos 30-40 objetos en un día, dependiendo de los artefactos, en el mismo tiempo solo pueden producir de uno a tres modelos en 3D. Por consiguiente, antes de iniciar la digitalización en 3D, los museos deben estar seguros de que el esfuerzo realmente vale la inversión que se requiere (Malinen, 2019).

Si un museo quiere producir por su cuenta modelos en 3D, necesita invertir en el equipo y *software* adecuados. Como en varias tecnologías digitales, el modelado en 3D evoluciona constantemente, y probablemente sea más barato y más eficiente en el futuro. Sin embargo, la intensidad de recursos del modelado en 3D se vuelve más problemática por el rápido desarrollo de las herramientas digitales. En particular, el equipo de alta calidad necesario para el escaneo láser evoluciona rápidamente, lo que también significa que se vuelve obsoleto y requiere nuevas inversiones en infraestructura. Producir grandes cantidades de modelos en 3D de los objetos

museísticos puede ser, por tanto, una pérdida de recursos, a menos que exista un plan sostenible para utilizar los modelos u otras razones relevantes para la construcción de modelos.

Una alternativa a la adquisición de costosos equipos de escaneo 3D es utilizar servicios comerciales. Esta es una opción particularmente atractiva cuando se requiere el modelado en 3D únicamente de forma temporal y para un número limitado de objetos. Sin embargo, la subcontratación de la actividad de escaneo también tiene sus desventajas ya que el museo siempre pierde parte del control sobre el proceso y los resultados del escaneo. Los objetos de los museos pueden terminar manejándose y transportándose por personas no capacitadas para la tarea.

Además, es posible que los museos sin experiencia no tengan en cuenta todas las consideraciones relacionadas con las normas de escaneo y los formatos de archivo, los metadatos que acarrearán los modelos y los derechos de propiedad intelectual, que abarcan tanto los datos primarios como los productos finales (*Riksantikvarieämbetet 2019*).

Cuando un museo carece de experiencia previa en cuanto al modelado en 3D, usualmente es mejor comenzar con pequeños proyectos. Aun cuando se seleccione un número muy limitado de objetos para ser digitalizados, el museo tiene que abordar cuestiones fundamentales tanto de naturaleza técnica como patrimonial. No es fatal tomar decisiones equivocadas con objetos de muestra de tamaño pequeño, y los procesos de producción pueden alterarse con relativamente pocas consecuencias. Sin embargo, la planeación siempre es crucial. El Consejo de Patrimonio Nacional de Suecia ha compilado una lista de cotejo muy útil que los museos pueden usar cuando planeen sus actividades del modelado en 3D (*Riksantikvarieämbetet 2019*).

- ¿Cuál es el objetivo principal al crear y publicar modelos en 3D (por ejemplo, conservación, documentación, incremento de la disponibilidad, reemplazo o complemento de objetos físicos, impresión de copias, exhibición digital, material didáctico, etc.)?
- ¿Tiene el museo la visión con la que se puede vincular la producción y la publicación de modelos en 3D?
- ¿Qué clase de recursos, experiencia del personal, equipo técnico y financiamiento tiene el museo para crear modelos en 3D?
- ¿Cuáles son los principales grupos objetivo y cuáles son sus necesidades?
- ¿Tiene el museo una política de publicación que incluya, por ejemplo, el uso libre y para quién y por qué se publican los modelos en 3D?
- ¿Qué canales utilizará el museo cuando publique los modelos en 3D?
- ¿Tiene el museo un plan y las instalaciones para el mantenimiento y la actualización a largo plazo de los datos en 3D?

Al comenzar su empeño de producir modelos en 3D, el museo debe ser capaz de responder a esta serie de preguntas, por lo menos de manera provisional. En el año 2020, la Comisión Europea publicó un documento titulado *Principios básicos y consejos para la digitalización en 3D del patrimonio cultural tangible* (*Basic principles and tips for 3D digitisation of tangible cultural heritage*) que se compiló con la ayuda de expertos en el modelado en 3D. El documento contiene diez principios, junto con sus instrucciones para ayudar a las instituciones patrimoniales, museos, autoridades y profesionales a incrementar el uso de la digitalización en 3D (Comisión Europea 2020). Asimismo, el documento contiene diversos aspectos similares a la lista del Consejo del Patrimonio Nacional de Suecia, y debe ser consultada cuando se planifique cualquier forma de digitalización en 3D para los objetos patrimoniales.

Dado que la digitalización supone una gran carga sobre los recursos, el museo debería ser capaz de articular qué valor agregado real aportaría el modelado en 3D a los diferentes usuarios finales en lugar de, por ejemplo, publicar fotografías digitales de los mismos objetos en línea. Una razón justificable podría ser que por medio de los modelos en 3D, el público pueda visualmente tener acceso a los objetos de los museos desde diferentes ángulos y observar detalles que no podrían ser vistos en fotografías o al observar al objeto real en una exhibición a través de un vidrio protector.

Selección de objetos para el modelado en 3D

Gran parte de los trabajos publicados sobre el modelado en 3D del patrimonio se centran en la descripción y el desarrollo de un marco tecnológico. Sin embargo, desde el punto de vista del trabajo patrimonial, la mayor parte de los temas más importantes se relacionan con la selección de objetos museísticos para digitalización y el uso de modelos en las instituciones patrimoniales. De hecho, la selección de objetos y sitios para el modelado en 3D debe ser un pilar de cualquier proceso de digitalización patrimonial, y es ampliamente determinado por la audiencia meta y los tipos de modelos en 3D que le sean relevantes.

Hasta cierto punto, la selección de objetos para el modelado en 3D es condicionada por el marco tecnológico ya que diferentes técnicas de digitalización plantean diferentes tipos de limitaciones. Para casi todas las técnicas disponibles hay algunos materiales y formas que son extremadamente difíciles o casi imposibles de modelar. La captura de datos presenta dificultades con superficies reflectivas como metales brillantes, vidrio y mármol, con sus estructuras translúcidas y heterogéneas (Frischer 2016) y, por el contrario, con superficies muy oscuras. También pueden ser problemáticos los objetos delgados o pequeños, así como los artefactos con piezas complejas y móviles. Existen algunos procedimientos para evitar estas situaciones. Por ejemplo, para obtener mejores resultados en el escaneo se puede rociar una superficie brillante con pigmento a fin de crear una capa mate, pero dicha técnica no es adecuada para los objetos de los museos.

Como es típico de la introducción de las nuevas tecnologías en los museos, los objetos que se eligen para digitalización suelen ser artículos simbólicos, muy conocidos, que las instituciones usan para propósitos de publicidad. A veces, una selección

basada puramente en la popularidad de ciertos objetos del museo se justifica por la reducida manipulación de estos. Sin embargo, como señala Jacob L. Dahl (2018), el desarrollo continuo de tecnologías de documentación nuevas y más precisas, así como el inevitable cambio físico de todos los objetos de los museos, significa que los mismos objetos están en realidad documentados y digitalizados una y otra vez, y, por consiguiente, su manejo es necesariamente reducido. Aun así, el modelado en 3D puede ser fundamental para minimizar la necesidad de mover y tocar objetos muy frágiles después de haberlos digitalizado. La fragilidad de los objetos y sitios como criterio de selección puede coincidir con la difícil accesibilidad de los artefactos y lugares para los visitantes. Por ejemplo, los naufragios y otros sitios submarinos siguen siendo inalcanzables para la mayoría.

Además de los criterios de popularidad, fragilidad y accesibilidad, la investigación académica también puede ser un principio en la selección de objetos para el modelado en 3D. La digitalización puede poner al alcance de una comunidad más amplia de estudiosos estos objetos que de otro modo serían inaccesibles, o permitirles examinar al mismo tiempo objetos alojados en diferentes museos. Por la misma razón, se pueden reunir fragmentos de un mismo objeto dispersos en diferentes colecciones, y reconstruir objetos parcialmente destruidos mediante la combinación digital de documentación de diferentes períodos (Dey 2018, pp. 28-30). En algunos casos, los modelos en 3D también se pueden utilizar para la medición precisa de objetos.

Sin embargo, cada vez más, las aplicaciones más interesantes de los modelos en 3D en la investigación académica utilizan medios digitales como la *Imagen de Transformación de la Reflectancia* (*Reflectance Transformation Imaging*, RTI por sus siglas en inglés) para mejorar, manipular y analizar virtualmente los objetos y sus propiedades (Jones et al. 2015; Tolksdorf, Elburg & Reuter 2017).

La selección de objetos para su modelado en 3D en las instituciones patrimoniales se ha basado en gran medida en criterios definidos y medidos por los profesionales del patrimonio, incluso cuando la interacción del público es la principal motivación (Jones & Rapley 2018, p. 82). Esto parece ser problemático ya que el empoderamiento de las comunidades como parte de los esfuerzos y la gestión del patrimonio tiene un impacto creciente en el papel de los museos y en cómo ven su misión. Sin embargo, muchos museos todavía están probando y aprendiendo a modelar en 3D y, probablemente con más experiencia, el proceso de selección será más inclusivo (Jeffrey et al. 2020). Freya Roe (2014, pp. 42) sugiere que la apertura de los procesos de selección y la participación de las comunidades en cada paso podrían convertir a los visitantes de una ocasión en usuarios a largo plazo. En el futuro, las comunidades locales quizás también tengan un mejor acceso a la infraestructura de modelado en 3D (Lowe 2018, p. 56) y puedan utilizar sus propios dispositivos, como los teléfonos inteligentes, para digitalizar objetos y sitios patrimoniales en campañas de colaboración colectiva (*crowdsourcing*).

Técnicas de modelado en 3D

La creación de modelos en 3D puede lograrse utilizando diversas técnicas, pero en el trabajo patrimonial existen tres técnicas principales: la fotogrametría, el escaneo láser y el escaneo de luz estructurada. Todas ellas tienen diferentes beneficios y carencias, y la calidad de los modelos en 3D dependen del equipo técnico y software, así como de las habilidades y experiencia del operador. El mejor resultado técnico se consigue cuando la geometría de los modelos, sus texturas y las propiedades del material óptico son de la mayor calidad posible. Apostar por la máxima resolución puede sonar tentador, pero como señala Diane Zorich (2018, p. 75), esto crea enormes demandas de procesamiento y almacenamiento que pueden ser imposibles de cumplir. Por tanto, la resolución debe decidirse en función del uso real del modelo. Por ejemplo, ¿el modelo en 3D formará parte de la documentación académica del objeto, en la que la resolución debe ser alta, o se utilizará para la interacción con el público, en la que las resoluciones bajas son más adecuadas para la tarea?

La primera de las tres técnicas, la fotogrametría 3D, es una técnica relativamente antigua que se basa en la conversión de datos bidimensionales obtenidos a partir de fotografías digitales en medidas tridimensionales y en el producto final. En este método, conocido como *Estructura a Partir del Movimiento* (*Structure from Movement*, SfM por sus siglas en inglés), se toman decenas o centenares de fotografías superpuestas del objeto desde diferentes ángulos, y luego se comparan y compilan en un modelo digital. Las fotografías pueden tomarse con cámaras digitales normales, pero se necesita un software especial para procesar los datos de la imagen y generar una nube densa de puntos, que es un conjunto de coordenadas espaciales muestreadas de las superficies externas del objeto físico.



Figura 1. Creación de un modelo en 3D de una pieza prehistórica de cerámica con la técnica de fotogrametría. El artículo a ser digitalizado se coloca en una plataforma giratoria mientras que la cámara toma fotografías digitales de la pieza desde diferentes ángulos. Fotografía: Annukka Debenjak-Ijäs.

La fotogrametría se ha convertido rápidamente en algo más fácil, rápido y barato que otras formas de obtención de imágenes digitales, especialmente a medida que han ido evolucionando las diferentes herramientas de software necesarias para crear los productos finales. Actualmente, es la mejor manera y la menos costosa de empezar a crear modelos en 3D, aunque sigue siendo necesaria una persona capacitada, preferiblemente un fotógrafo profesional con interés en la informática. Se recomienda utilizar productos avanzados de shareware o comerciales, de los que suelen existir versiones gratuitas de prueba (Agisoft 2019; CaptureReality 2019; Historic England 2017).

Hoy en día ya no es tan difícil hacer una fotogrametría 3D básica utilizando teléfonos inteligentes normales con una aplicación de modelado. La mayoría de estas aplicaciones se basan en la fotogrametría, y muchas son gratuitas. La calidad de los modelos y la facilidad de uso de las aplicaciones varía, pero los teléfonos inteligentes ofrecen una manera útil de aprender cosas básicas sobre el escaneado en 3D y pueden crear modelos para un uso temporal (Obudho 2019). También pueden utilizarse fácilmente en campañas de colaboración colectiva (*crowdsourcing*).

Un paso más allá de los teléfonos inteligentes es el uso de una cámara digital con lentes e iluminación adecuados (Etienne 2018; Historic England 2017). Cuando se fotografían artefactos, un trípode y un equipo externo de iluminación son imprescindibles y para los objetos más pequeños una tienda de luz puede ser especialmente útil. Adicionalmente, una plataforma giratoria reduce la necesidad de mover el objeto o la cámara cuando se toma el número necesario de imágenes. Para las imágenes fotogramétricas terrestres se necesita un trípode o mástil fijo o extensible, mientras que la fotogrametría aérea requiere un dron con cámara u otra aeronave controlada a distancia.

La segunda técnica, el escaneo láser, también muestra una gran variación en sus principios de operación, precisión, exactitud y precio (Artec3D 2019). Esta tecnología se basa en la recolección activa de datos en la que se emite y recibe un rayo láser para determinar la distancia a una superficie. Además de un trípode fijo, la recolección de datos se puede llevar a cabo desde un vehículo o desde el aire, incluso existen sistemas de mano y de mochila que permiten la recolección de datos mientras se camina alrededor de un sitio o un objeto. Muchos museos han adquirido escáneres láser de sistemas de mano, ya que los precios se han vuelto más asequibles y su uso es fácil de aprender, aunque algunos de los dispositivos no puedan ser de la más alta calidad o puedan tener otras limitaciones.

Como la fotogrametría, el escaneo láser tiene diversas aplicaciones. Se utiliza rutinariamente en la documentación arqueológica y arquitectónica (Debenjak 2015; Savolainen 2019), así como en la creación de modelos en 3D o en ilustraciones en 2D de artefactos portátiles y en la recolección de datos para la impresión en 3D. No obstante, la técnica tiene sus limitaciones y el resultado deseado usualmente requiere un equipo costoso para lograr la más alta calidad, así como una cantidad significativa de tiempo para el escaneo y el procesamiento de datos.

Lo más importante, a diferencia de la fotogrametría, es que el escaneo láser no puede registrar los datos de color o textura de la superficie, lo cual debe agregarse por otros

medios. Una solución es integrar los datos de escaneo láser con nubes de puntos creados por medios de la fotogrametría en 3D. Esta clase de propuesta híbrida para producir modelos en 3D de alta calidad da los mejores resultados en términos de resolución y textura, especialmente si los sitios y objetos son difíciles de digitalizar únicamente con un escáner láser de 3D (Historic England 2017).

Así como el escaneo láser, la tercera técnica, el escaneo de luz estructurada requiere equipo especializado (Dey 2018, p. 24; Historic England 2018). Dicho dispositivo proyecta un patrón de luz estructurado de rayas y cuadrículas a una superficie, que luego se registra por medio de una cámara de luz infrarroja. Al medir cómo se transforma el patrón en la superficie, el dispositivo calcula las variaciones de profundidad. El dispositivo de medición frecuentemente va acompañado por una cámara digital que registra los datos de color de la superficie escaneada. El método de escaneo de luz estructurada es seguro y rápido pues los modelos frecuentemente se generan en tiempo real en la pantalla de la computadora. Las desventajas incluyen la necesidad de un entorno controlado ya que la luz ambiental puede afectar la calidad del escaneado y produce una baja calidad de resolución y detalle de la superficie en comparación con los otros dos métodos.

Independientemente del método elegido, se necesita una computadora de alto rendimiento como una con videojuegos de última generación, a fin de ejecutar el *software* y procesar los datos en bruto. Usualmente, la computadora debe tener tanta memoria (RAM) como sea posible y un CPU multinúcleo de alta velocidad para el procesamiento de datos. Específicamente, es esencial una tarjeta especializada de gráficos en 3D o una unidad de procesamiento de gráficos (GPU). Por último, se necesitan amplias cantidades de espacio de almacenamiento de datos para ayudar al procesamiento y almacenamiento de grandes conjuntos de datos (Agisoft 2019; CaptureReality 2019; Historic England 2018).

Adicionalmente al *hardware y software* de registros básicos, muchos fabricantes ofrecen el equipo necesario para automatizar todo el proceso de digitalización en 3D (Cultlab3D 2019; Santos 2017). Los procesos automatizados y semi automatizados pueden integrar diversos componentes. Por ejemplo, CultArc3D viene con un sistema de cinta transportadora automática, discos portadores de vidrio y una estación de escaneo, mientras que otros productos utilizan brazos robóticos. Algunas de estas soluciones se diseñaron originalmente para cubrir las necesidades del comercio electrónico y posteriormente se ofrecieron a los museos, mientras que otros se diseñaron y evaluaron desde el principio para adecuarse a los requerimientos de las instituciones patrimoniales.

Archivo y distribución de modelos y datos en 3D

Después del procesamiento y finalización del modelo en 3D, surge otro conjunto de temas relacionados con la distribución, uso y archivo de los resultados. De hecho, para las instituciones patrimoniales, estos son asuntos cruciales que deben resolverse antes de iniciar la digitalización. En primer lugar, hay que decidir qué cantidad de la materia prima y conjuntos de datos relacionados serán conservados

junto con el modelo real. El modelo 3D final comprende solo una pequeña parte de los datos recolectados durante el proceso de digitalización, y lo ideal es que también se almacene una porción del resto del material. Los datos preliminares incluyen una serie de imágenes digitales u otro tipo de información digital. Dado que la tecnología de digitalización evoluciona rápidamente, parte de estos datos preliminares deben preservarse para utilizarse nuevamente en el futuro, cuando los mismos conjuntos de datos puedan utilizarse para hacer modelos en 3D de mejor calidad y precisión. Además, la conservación de los conjuntos de datos permite examinar el proceso posteriormente y aumenta su transparencia y apertura. Sin embargo, entre más conjuntos de datos se conserven en los archivos digitales, más capacidad de almacenaje debe haber.

En segundo lugar, se requiere que la transparencia y uso de los modelos en 3D en las instituciones patrimoniales estén acompañados de los metadatos adecuados. El término metadatos se refiere a los datos que se adjuntan al contenido real a fin de proporcionar información sobre el modelo, incluyendo el marco técnico del proceso de producción, pero también el contexto patrimonial y el contenido del modelo. Cada género digital suele contar con normas específicas que definen la información que debe acompañar a los datos, pero como el modelado en 3D es un desarrollo relativamente reciente en las instituciones patrimoniales, no existe un marco de trabajo ampliamente reconocido para sus metadatos. Sin embargo, algunos museos y organizaciones ya han desarrollado modelos de metadatos y los ofrecen para su uso abierto (*DPO 2018; Europeana Network Association Members Council 2020*).

En tercer lugar, aunque algunos de los modelos en 3D están destinados a ser utilizados únicamente en los museos, cada vez son más los que se ponen en línea para su visualización y uso público, a menudo bajo una licencia de *Creative Commons*. Existen diversos sitios web que ofrecen servicios gratuitos para publicar, compartir y visualizar los modelos en 3D. Dentro de los más populares se encuentran *Sketchfab* y *Thingiverse*. Además, se están desarrollando plataformas públicas para el patrimonio cultural digital, como *Europeana*, de la Unión Europea, y *Finna*, de Finlandia, cuyo propósito es gestionar y compartir los contenidos de los modelos en 3D.

En cuarto lugar, archivar y distribuir datos de 3D requiere mucho espacio de almacenamiento y lidiar con varias interfaces y elementos de *software*. Sin embargo, es problemático que las supercomputadoras y el almacenamiento de datos en la nube consuman mucha energía, lo que va en contra del principio de desarrollo sostenible. Por lo tanto, cuando se planifica la digitalización en 3D, hay que tener en cuenta la sostenibilidad y la reducción de las emisiones de CO₂. Un buen punto de partida para esto es el documento *Objetivos de desarrollo sostenible (ODS) (Sustainable Development Goals, SDG)* publicado por las Naciones Unidas para el período 2015 - 2030 (Naciones Unidas 2015).

Usos de los modelos en 3D en instituciones patrimoniales

Desde que la digitalización de las colecciones se ha vuelto popular en las instituciones patrimoniales, numerosos proyectos de modelado en 3D están llevándose a cabo en diversas partes del mundo. Aquí presentamos tres proyectos nórdicos, cada uno con sus características distintivas. El primero es un ejemplo de cómo un hallazgo arqueológico puede digitalizarse para propósitos de conservación e interacción del público. El segundo es un proyecto que se dirige al establecimiento de mejores prácticas para el modelado en 3D, y el tercero muestra la exitosa digitalización de todos los interiores de un museo.

En primer lugar, en 2019 la Agencia para el Patrimonio de Finlandia lanzó un proyecto piloto para desarrollar procesos en la digitalización en 3D de sus colecciones. Aunque no era la primera vez que la Agencia para el Patrimonio de Finlandia usaba métodos y creaba modelos en 3D, el proyecto reveló que la integración del modelado en 3D en la gestión de las colecciones lleva mucho tiempo y aún requiere muchos ejercicios de prueba y error para que tenga éxito.

A diferencia de muchos otros proyectos de modelado en 3D, los artefactos que se eligen para la digitalización varían substancialmente en tamaño, antigüedad, material y significancia. Un ejemplo representativo de los artefactos elegidos fue una parte de un naufragio de 1684 conocido como el *Hahtiperä wreck*, que fue encontrado en 2019 en tierra firme en el centro de Oulu, al noreste de Finlandia. El hallazgo fue modelado en 3D con fotogrametría antes de que iniciara su conservación, el cual incluía desarmar los restos (Museovirasto 2019). El modelo en 3D podría utilizarse para visualizar la construcción del barco, pero más importante, para volver a montar el naufragio después de su conservación. Este y otros proyectos en 3D similares en Finlandia y a nivel internacional han aportado experiencias y datos que se están convirtiendo en directrices de buenas prácticas.

El segundo proyecto está basado en el Departamento de Arqueología de la Universidad de Turku, y fue uno de los beneficiarios de las subvenciones especiales del Ministerio de Educación y Cultura para la digitalización en 3D de las colecciones de los museos en 2018. En colaboración con el Museo Aboa Vetus Ars Nova en Turku y con el Centro Museístico de Turku, el proyecto se dirigió a la digitalización de hallazgos arqueológicos de las colecciones de las tres instituciones (Immonen & Ratilainen 2019; *Turku Museum Centre* 2020). Además de probar y comparar una gama de técnicas, equipo y prácticas de modelaje en 3D, el proyecto también ha diseñado y desarrollado un curso universitario sobre modelaje en 3D con conferencias y talleres y, finalmente ha recopilado y puesto en marcha todos los conocimientos más recientes en una guía de acceso abierto sobre las mejores prácticas para el modelado en 3D de hallazgos arqueológicos (Debenjak-Ijäs 2020). Es habitual que los comentaristas del modelado en 3D del patrimonio afirmen que los objetivos y el público de la digitalización deben definirse claramente antes de iniciar la actividad real, pero una de las observaciones del proyecto de Turku fue que muchas ideas sobre formas inventivas de utilizar los modelos 3D surgen solo durante y después de la

digitalización real. Tal vez los proyectos de modelado en 3D deberían tener cierto espacio para la experimentación y la realización de ajustes a lo largo del proceso con el fin de alcanzar mejores resultados novedosos y originales.



Figura 2. Un modelo en 3D hecho de una pieza prehistórica de cerámica. El artículo es parte de la colección del Departamento de Arqueología en la Universidad de Turku. Fotografía: Annukka Debenjak-Ijäs.

En tercer lugar, la creación de modelos en 3D del patrimonio puede aportar ventajas tanto a los museos como al público en general, algunas de las cuales las instituciones patrimoniales ni siquiera habrían imaginado. Dado que los modelos en 3D tienen el potencial de permitir un mejor acceso al patrimonio, independientemente de la ubicación y los antecedentes del potencial usuario, pueden llegar a públicos totalmente nuevos. Un ejemplo es el Museo Hallwyl, situado en la histórica Casa Hallwyl, en el centro de Estocolmo. La casa, construida de 1893 a 1898, perteneció a los condes von Hallwyl, pero fue donada al estado de Suecia en 1920 y abrió como museo en 1938. Los suntuosos interiores de la casa exhiben una extensa colección de arte. Recientemente, el museo ha producido varios modelos en 3D de alta calidad de los interiores del museo y los ha publicado en línea bajo las licencias de Creative Commons, lo que permite su libre reutilización también con fines comerciales. La exhibición virtual en 3D incluye no solo la documentación del espacio del museo y sus obras de arte, sino también información textual sobre cada uno de los artículos expuestos y enlaces de internet a otros sitios web.

Con la ayuda del modelado en 3D, el Museo Hallwyl se puso a disposición de todo el mundo con acceso a Internet, lo que aumentó el conocimiento general del museo, pero no redujo el número de visitantes presenciales. En 2018, el Museo Hallwyl tuvo un total de 309,434 visitas físicas al museo, mientras que solo los modelos en 3D de los interiores del museo en Sketchfab se accedieron más de 117,000 (Museo Hallwyl 2020; Lernestål 2020). Además, los modelos en 3D del Museo Hallwyl en Sketchfab se utilizaron en muchos proyectos de realidad virtual y otros. Por medio de estas aplicaciones secundarias los usuarios y jugadores de realidad virtual alrededor del

mundo entraron en contacto con el patrimonio cultural del Museo Hallwyl (Lernestál 2020).

Los Modelos en 3D como fenómeno patrimonial

La introducción de los modelos en 3D conlleva muchos problemas técnicos y prácticos, además de que impone exigencias infraestructurales. Lo más importante es que la digitalización de objetos y sitios patrimoniales también plantea cuestiones de carácter más conceptual y cultural. Estas cuestiones requieren una mayor investigación y análisis, y aún deberán ser abordadas en su totalidad por futuros académicos. Sin embargo, en esta sección final de nuestro artículo, hemos identificado tres áreas de particular interés que deben ser tomadas en cuenta cuando los museos se dedican al modelado en 3D de sus colecciones. La primera es la relación entre los objetos de los museos y sus sustitutos digitales, la segunda es la experiencia del usuario y la interacción con los modelos en 3D y la tercera es el papel de los museos como instituciones digitalizadas.

Desde un punto de vista técnico, la relación entre los objetos de los museos y sus sustitutos digitales es ampliamente definida por la precisión y exactitud de los modelos en 3D que representan del objeto original. Sin embargo, la situación es más complicada si se considera que esta relación también afecta nuestra relación cultural y socialmente condicionada con los objetos. Al igual que los artefactos de las exposiciones de los museos, los modelos en 3D se encuentran y se ven en un marco históricamente condicionado, mezclando nuestros encuentros reales y virtuales con los artefactos. De hecho, los modelos en 3D reúnen a un tipo de público muy diferente para que experimente los objetos del museo en un espacio digital, que es muy distinto al entorno del museo. Por ejemplo, a diferencia de los objetos físicos que se ven afectados por un cambio continuo, aunque no necesariamente rápido, los modelos en 3D son imágenes congeladas del recorrido material de sus homólogos reales (Jones & Rapley 2018, p. 83). Esto contrasta fuertemente con la forma en que la conservación y preservación moderna de los objetos del patrimonio abarca el continuo cambio físico de los artefactos y sitios.

El hecho de que los objetos elegidos para la digitalización sean casi siempre productos acabados y, por lo general, de un alto valor material y no productos a medio terminar, herramientas de fabricación o artículos de menor valor nos revela mucho sobre nuestra relación históricamente condicionada con los artefactos de los museos. Tiia Suorsa (2017) sostiene, por el contrario, que el modelado en 3D debería tener más en cuenta la producción real y usar los procesos que han formado parte de los objetos patrimoniales. Los modelos digitales deberían permitir que los elementos del patrimonio se vean como algo inacabado y en perpetuo cambio. No obstante, aunque el modelado en 3D podría abrir nuevas vías de reflexión sobre nuestra relación con los objetos de los museos, y algunos académicos han reclamado una reconsideración radical del patrimonio digital, actualmente las aplicaciones de la tecnología digital en 3D tienden a reiterar concepciones osificadas de los objetos del patrimonio y su valoración.

Dentro de las aplicaciones de modelado en 3D, hay una reproducción físicamente precisa de los artefactos originales con la impresión en 3D. Se trata de un proceso en el que una materia prima se une o solidifica bajo control informático para crear un objeto físico en 3D. La impresión en 3D hace posible fabricar copias de objetos patrimoniales para el mercado comercial, pero también hay aplicaciones más ingeniosas, como la creación de réplicas táctiles que los visitantes del museo pueden tocar y manipular. La impresión de copias físicas de objetos puede incluso ayudar a las instituciones patrimoniales a abordar cuestiones de repatriación y descolonización de las colecciones (Samaroudi & Rodríguez Echavarría 2019). Además, en lugar de copias exactas, la impresión 3D se ha utilizado para crear rompecabezas físicos u objetos tipo rompecabezas para atraer al público a las exposiciones de los museos (Rodríguez Echavarría y Samaroudi 2018; Samaroudi et al. 2017).

Además del enfoque centrado en el objeto, la segunda área de interés en el modelado en 3D tiene que ver con los usuarios de los sustitutos digitales. Sin embargo, resulta un poco engañoso integrar los términos usuario y experiencia de usuario en un contexto comercial al análisis de modelos en 3D en un entorno patrimonial. Los términos arrojan, problemáticamente, la variedad de encuentros con los modelos en 3D en una noción abstracta de un usuario uniforme y sus experiencias estereotipadas. Independientemente de los términos que se elijan, hay cuestiones fundamentales del modelado en 3D que deben estudiarse en los museos (Li et al. 2018). Por un lado, las preguntas son relativamente poco complicadas, ya que abordan, por ejemplo, el perfil del usuario. ¿Cuenta el público al que va dirigido el modelo 3D con experiencia en las instituciones patrimoniales? Es decir, ¿son visitantes habituales de los museos, o son miembros del público que rara vez van a los museos? Por otro lado, el modelado en 3D plantea cuestiones bastante complejas con relación a las implicaciones culturales de la tecnología. ¿Cómo cambia nuestro entendimiento del pasado y de los artefactos antiguos los modelos en 3D? ¿Cómo cambian nuestras experiencias sobre el patrimonio? Tradicionalmente, los museos han controlado el comportamiento de los visitantes de una manera bastante asertiva, por ello se crean experiencias homogéneas que se integran en los espacios patrimoniales. Sin embargo, la digitalización, incluido el modelado en 3D, potencialmente desafía la idea de un organismo pasivo y obediente en el entorno del museo, ofreciendo nuevos medios para “mapear y remediar el patrimonio tangible e intangible que abarca la experiencia integral que vive el visitante” (Kenderdine 2016, p. 23) ¿Cómo esos ambientes virtuales creados digitalmente alteran la interpretación integrada del patrimonio? Los efectos de la digitalización del patrimonio son múltiples y abarcan diversas esferas de la vida real, emocional, institucional e individual. A pesar de la importancia de las cuestiones concernientes al impacto de la digitalización del patrimonio, la investigación sobre diversos encuentros entre los modelos en 3D y las personas son aún más limitados que los estudios sobre los aspectos técnicos en el modelado en 3D.

En tercer lugar, el modelado en 3D junto con otras formas de tecnología digital necesariamente altera a los museos y a otras instituciones patrimoniales. La digitalización crea nuevas demandas para la infraestructura de los museos en términos tanto de equipo y presencia en línea, como para el personal con conocimiento práctico

sobre el uso de las nuevas tecnologías (Roe 2014). Algunos de estos desafíos técnicos pueden ser mitigados con el establecimiento de nuevas formas de colaboración entre los museos individuales, así como entre los museos y otros actores en el sector patrimonial. Por ejemplo, los museos podrían compartir su equipo y experiencias en el modelado en 3D entre sí. Sin embargo, existen desafíos institucionales aún más extensos. Por ejemplo, como Suorsa (2018) señala, el patrimonio digital pone en duda la distinción establecida entre las instituciones patrimoniales y el público, ejemplificada por la caja de vidrio que separa el objeto patrimonial de quien lo observa. En contraste, los modelos en 3D están potencialmente disponibles para todos y permiten un acceso igualitario al patrimonio, no importando si es a un profesional, un aficionado o aún si solo se tiene un interés pasajero por algún artículo patrimonial.

Como fenómeno digital y cultural, los modelos en 3D son objetos altamente flexibles y multifacéticos, y liberar su potencial requiere no solo de conocimiento tecnológico sino también de un enfoque sensitivo hacia la historia (Fay Leino 2016, p. 15). Si estos dos aspectos del modelado en 3D se combinan exitosamente, se podrían abrir nuevos caminos en el campo de las instituciones patrimoniales. En el mejor de los casos, los modelos en 3D podrían ayudar a convertir a los visitantes que visitan el museo una sola vez en personas con un interés duradero por el patrimonio y la cultura.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *3D Imaging in Museums*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Agisoft 2019 *Metashape – Photogrammetric Processing of Digital Images and 3D Spatial Data Generation*. Disponible en: <https://www.agisoft.com/> [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]

Ahlavuo, M, Hyypä, H, Virtanen, J-P, Vaaja, M T, Kurkela, M, Julin, A, Kauhanen, H, Kukko, A, Siirala, H, Kaartinen, H & Hyypä, J 2016 3D-mittaustekniikoita ja niiden käyttömahdollisuuksia. In Ahlavuo, A, Hyypä, H, Ylikoski, E (eds.) *Digitaalista tulevaisuutta – Huippuosaamisella vaikuttavuutta ja vuorovaikutusta*. Helsinki: Humanistinen ammattikorkeakoulu. pp. 72–84. Disponible en <https://www.humak.fi/julkaisut/digitaalista-tulevaisuutta-huippuosaamisella-vaikuttavuutta-vuorovaikutusta/> [Visitado por última vez 7 de agosto de 2019]

Artec3D 2019 *Artec 3D Scanning Applications in Art and Design*. Disponible en <https://www.artec3d.com/cases/design> [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]

Bonde Thylstrup, N 2018 *The Politics of Mass Digitization*. Cambridge, MA and London: The MIT Press.

- Capturing Reality 2019 *Capturing Reality*. Disponible en <https://www.capturingreality.com/> [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]
- Cultlab3D 2019 *Culture*. Disponible en <https://www.cultlab3d.de/index.php/culture/> [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]
- Dahl, J L** 2018 Foreword. In Kelley, K & Wood, K (eds.) *Digital Imagining of Artefacts: Developments in Methods and Aims*. Oxford: Archaeopress. pp. i–ii.
- Debenjak, A** 2015 3D-mallintaminen osana arkeologista arkea? Digitaalisen fotogrammetrian käyttö arkeologisessa dokumentoinnissa ja tutkimuksessa. *Muinaistutkija*, Vol 1/2015. pp. 24–34.
- Debenjak-Ijäs, A** 2020 *Arkeologisten kokoelmien digitointi*. Karhunhammas 20. Turku: Arkeologia, Turun yliopisto. Disponible en <https://www.utupub.fi/handle/10024/151308> [Visitado por última vez el 12 de abril del 2021]
- Dey, S** 2018 Potential and Limitations of 3D Digital Methods Applied to Ancient Cultural Heritage: Insights from a Professional 3D Practitioner. In Kelley, K & Wood, K (eds.) *Digital Imagining of Artefacts: Developments in Methods and Aims*. Oxford: Archaeopress. pp. 5–35.
- DPO 2018 Smithsonian 3D Metadata Model. *SI Digi Blog*, 11 January 2018. Disponible en <https://dpo.si.edu/blog/smithsonian-3d-metadata-model> [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]
- European Commission 2019 *EU Member States Sign up to Cooperate on Digitising Cultural Heritage*. Disponible en <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/news/eu-member-states-sign-cooperate-digitising-cultural-heritage> [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]
- European Commission 2020 *Basic principles and tips for 3D digitisation of cultural heritage*. Disponible en <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/basic-principles-and-tips-3d-digitisation-cultural-heritage> [Visitado por última vez el 10 de noviembre de 2020]
- Europeana Network Association Members Council 2020 *3D content in Europeana task force*. Den Haag: Europeana Network Association Members Council. Disponible en <https://pro.europeana.eu/project/3d-content-in-europeana> [Visitado por última vez el 28 de enero de 2020]

- Fay-Leino, R** 2016 *3D Imaging in Cultural Heritage: A Conservators Point of View*. Bachelor's Thesis. Helsinki: Metropolia University of Applied Sciences, Object Conservation. Disponible en <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2016060211509> [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]
- Frischer, B** 2016 3D Data Capture, Restoration and Online Publication of Sculpture. In Remondino, F & Campana, S (eds.) *3D Recording and Modelling in Archaeology and Cultural Heritage*. BAR International Series 2598. Oxford: BAR Publishing. pp. 137–144.
- Hallwyl Museum 2020 *The Picture Gallery in 3D*. Stockholm: Hallwyl Museum. Disponible en <https://hallwylskamuseet.se/en/picture-gallery-3d> [Visitado por última vez el 28 de enero de 2020]
- Häyrinen, A** 2012 *Open Sourcing Digital heritage: Digital Surrogates, Museums and Knowledge Management in the Age of Open Networks*. Jyväskylä: University of Jyväskylä. Disponible en <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/40157> [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]
- Historic England 2017 *Photogrammetric Applications for Cultural Heritage: Guidance for Good Practice*. Swindon: Historic England. Disponible en <https://historicengland.org.uk/images-books/publications/photogrammetric-applications-for-cultural-heritage/> [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]
- Historic England 2018 *3D Laser Scanning for Heritage: Advice and Guidance on the Use of Laser Scanning in Archaeology and Architecture*. Swindon: Historic England. Disponible en <https://historicengland.org.uk/images-books/publications/3d-laser-scanning-heritage/> [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]
- Immonen, V & Ratilainen, T** 2019 Teknologiaa, yhteistyötä ja tunteita: Arkeologisten löytöjen 3D-digitointi Turussa. *Varsinais-Suomen kulttuuriperintöblogi*, 26 August 2019. Disponible en <http://kulperi.blogspot.com/2019/08/teknologiaa-yhteistyota-ja-tunteita.html> [Visitado por última vez el 26 de agosto de 2019]
- Jeffrey, S, Siân, J, Mhairi, M, Alex, H & Jones, C** 2020 3D visualisation, communities and the production of significance. *International Journal of Heritage Studies*, 26(9). pp. 885–900.
- Johnson, J, Miller, D & Palmer K** 2018 *Advancing 3D Digitization for Libraries, Museums, and Archives*. Indianapolis, IN: IUPUI University Library. Disponible en <http://hdl.handle.net/1805/17624> [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]

- Jones, A M, Cochrane, A, Carter, C, Dawson, I, Díaz-Guardamino, M, Kotoula, E & Minkin, L** 2015 Digital Imaging and Prehistoric Imagery: A New Analysis of the Folkton Drums. *Antiquity*, 89(347), pp. 1083–1095. DOI: 10.15184/aqy.2015.127.
- Jones, L & Rapley, V** 2018 Connecting Cultures: An Interview with Laura Jones and Vernon Rapley. In Cormier, B, (ed.) *Copy Culture: Sharing in the Age of Digital Reproduction*. London: V&A Publishing. pp. 79–85.
- Kenderdine, S** 2016 Embodiment, Entanglement and Immersion in Digital Cultural Heritage. In Schreibman, S, Siemens, R & Unsworth, U (eds.) *A New Companion to Digital Humanities*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons. pp. 22–41.
- Lachambre, S, Lagarde, S & Jover, C** 2017 *Unity Photogrammetry Workflow*. San Francisco, CA: Unity. Disponible en https://unity3d.com/files/solutions/photogrammetry/Unity-Photogrammetry-Workflow_2017-07_v2.pdf [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]
- Lernestål, E** 2019 When the community gives back. Presentation at the *2D and 3D Photography – Practice and Prophecies* conference at the Rijksmuseum, Amsterdam, 8–10 May 2019.
- Levoy, M, Pulli, K, Curless, B, Rusinkiewicz, S, Koller, D, Pereira, L, Ginzton, M, Anderson, S, Davis, J, Ginsberg, J, Shade, J & Fulk, D** 2000 The Digital Michelangelo Project: 3D Scanning of Large Statues. *SIGGRAPH '00: Proceedings of the 27th annual conference on Computer graphics and interactive techniques*. New York: ACM Press/Addison-Wesley. pp. 131–144. DOI:<https://doi.org/10.1145/344779.344849>
- J & Fulk, D** 2000 The Digital Michelangelo Project: 3D Scanning of Large Statues. *SIGGRAPH '00: Proceedings of the 27th annual conference on Computer graphics and interactive techniques*. New York: ACM Press/Addison-Wesley. pp. 131–144. DOI:<https://doi.org/10.1145/344779.344849>
- Li, Y, Ch'ng, E, Cai, S & See, S** 2018 Multiuser Interaction with Hybrid VR and AR for Cultural Heritage Objects. *Digital Heritage 2018, 3rd International Congress & Expo, 26-30 October 2018, San Francisco, USA*. Disponible en <http://eprints.nottingham.ac.uk/56156/> [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]
- Lowe, A** 2018 Changing Attitudes to Preservation and Non-Contact Recording. In Cormier, B (ed.) *Copy Culture: Sharing in the Age of Digital Reproduction*. London: V&A Publishing. pp. 51–65.

- Malinen, I** 2019 3D ja kuvallinen dokumentointi. *Presentation at the Kuvaarkistopäivät 2019 seminar*. Disponible en <https://www.museovirasto.fi/fi/ajan-kohtaista/kuva-arkistopaivat2019> [Visitado por última vez el 28 de enero de 2020]
- Museovirasto 2019 *Hahtiperä – 3D Model by Museovirasto*. Sketchfab. Disponible en <https://sketchfab.com/3d-models/hahtipera-5ac7a95863804bf69b1a1b-2d811315ac> [Visitado por última vez el 1 de febrero de 2020]
- Obudho, B** 2019 Best 3D Scanner Apps for Android & iPhone. *All3DP*, 7 April 2019. Disponible en <https://all3dp.com/2/5-best-3d-scanner-apps-for-your-smartphone/> [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]
- Riksantikvarieämbetet 2019 *Guide for Publishing 3D Models*. Disponible en <https://www.raa.se/in-english/outreach-and-exhibitions/guide-for-publishing-3d-models/> [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]
- Rodriguez Echavarria, K & Samaroudi M** 2018 Digital Workflow for Creating 3D Puzzles to Engage Audiences in the Interpretation of Archaeological Artefacts. *16th Eurographics Workshop on Graphics and Cultural Heritage*. Geneve: Eurographics Association. DOI:<https://doi.org/10.2312/gch.20181343>
- Roe, F** 2014 *Modernizing Millennia: 3D Models as Ethical Progress in Museum Practice*. Master's Thesis in Archaeology. Lund: Department of Archaeology and Ancient History, Lund University. Disponible en <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/4451700> [Visitado por última vez el 7 de agosto 2019]
- Samaroudi, M & Rodriguez Echavarria, K** 2019 3D printing is helping museums in repatriation and decolonisation efforts. *The Conversation*, 3 December 2019. Disponible en <https://theconversation.com/3d-printing-is-helping-museums-in-repatriation-and-decolonisation-efforts-126449> [Visitado por última el 1 de febrero de 2020]
- Samaroudi, M, Rodriguez Echavarria, K, Song, R & Evans, R** 2017 The-Fabricated Diorama: Tactile Relief and Context-Aware Technology for Visually Impaired Audiences. *15th Eurographics Workshop on Graphics and Cultural Heritage*. Geneve: Eurographics Association. DOI:<https://doi.org/10.2312/gch.20171315>
- Santos, P, Ritz, M, Fuhrmann, C, Monroy, R, Schmedt, H, Tausch, R, Domajnko, M, Knuuth, M & Fellner, D** 2017 Acceleration of 3D Mass Digitization Processes: Recent Advances and Challenges. In Ioannides, M, Magnenat-Thalmann, N & Papagiannakis, G (eds.) *Mixed Reality and Gamification for Cultural Heritage*. Cham: Springer. pp. 99–128.

- Savolainen, J** 2019 *Vähimmäiskuvavaatimus: Esimerkkinä arkeologisten hautakaivausten digitaalinen dokumentointi ja 3D-mallinnus*. Master of Art Thesis. Helsinki: University of Helsinki. Disponible en [https:// helda.helsinki.fi/handle/10138/299649](https://helda.helsinki.fi/handle/10138/299649) [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]
- Stanco, F, Battiato, S & Gallo, G** (eds.) 2011 *Digital Imaging for Cultural Heritage Preservation: Analysis, Restoration, and Reconstruction of Ancient Artworks*. Boca Raton, FL: CRC Press.
- Suorsa, T** 2017 *Digitoitu maito ei valu – Digitaalisten ja aineellisten museo-esineiden materiaalisuus, aika ja suhde museokävijään*. Master of Art Thesis. Turku: University of Turku. Diponible en [http://urn.fi/ URN:NBN:-fi-fe2017121455857](http://urn.fi/URN:NBN:-fi-fe2017121455857) [Visitado por última el 7 de agosto de 2019]
- Tellier, E** 2018 Recording Heritage at Risk: A Technological Race. *Fourth Meeting of the European Commission's Expert Group on Digital Cultural Heritage and Europeana (DCHE)*. Disponible en [https:// ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/fourth-meeting-european-commissions-expert-group-digital-cultural-heritage-and-europeana-dche](https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/fourth-meeting-european-commissions-expert-group-digital-cultural-heritage-and-europeana-dche) [Visitado por última vez el 7 de agosto de 2019]
- Tolksdorf, J F, Elburg, R & Reuter, T** 2017 Can 3D Scanning of Countermarks on Roman Coins Help to Reconstruct the Movement of Varus and His Legions. *Journal of Archaeological Science: Reports*, 11. pp. 400–410. DOI: 10.1016/j.jasrep.2016.12.005.
- Turku Museum Centre 2020 *Arkeologisten löytöjen 3D-digitointihanke*. Sketchfab. Disponible en [https://sketchfab.com/turunmuseokeskus/ collections/arkeologisten-loytojen-3d-digitointihanke](https://sketchfab.com/turunmuseokeskus/collections/arkeologisten-loytojen-3d-digitointihanke) [Visitado por última vez el 12 abril de 2021]
- United Nations 2015 *The United Nation's Sustainable Development Goals (SDG) 2015–2030*. Disponible en <https://sdgs.un.org/goals> [Visitado por última vez 10 de noviembre de 2020]
- Zorich, D** 2018 Scanning on an Industrial Scale: An interview with Diane Zorich. In Cormier, B (ed.) *Copy Culture: Sharing in the Age of Digital Reproduction*. London: V&A Publishing. pp. 67–77.

Entre lo privado y lo público - El coleccionismo corporativo de arte y la colaboración con los museos de arte en Finlandia

Teija Luukkanen-Hirvikoski

Resumen

En este capítulo hablo de las colecciones corporativas de arte como parte del patrimonio cultural nacional y de las colecciones semipúblicas. El arte corporativo se ve a través del lente del coleccionismo, diversas profesiones y por la responsabilidad social empresarial (RSE). Resalto los motivos y el significado que el arte visual conlleva en el contexto de los negocios y las prácticas del desarrollo de las colecciones, con sus similitudes y diferencias, a los museos y la profesión museística. La esencia del coleccionismo corporativo de arte se relaciona con los objetivos del negocio y, por consiguiente, difiere en diversas formas de los objetivos de las colecciones y ética de los museos. Los motivos principales para el coleccionismo corporativo son la estética, el bienestar, la RSE, la imagen y el *branding* corporativo.

La profesionalización del arte corporativo de Finlandia se llevó a cabo durante la década de los 2000, pero no es tan amplio como en las grandes empresas de Norteamérica y Europa Central. La profesionalización en el campo del arte indica, en general, una mayor atención a la clarificación de las políticas de coleccionismo, a las cuestiones relativas a la exposición del arte y a la participación del público. Algunas veces las colecciones semipúblicas se vuelven públicas. También se discute la colaboración entre las empresas que generan ingresos y los museos. En Finlandia, el sector público sigue siendo el principal promotor de las artes, y el coleccionismo de arte por parte de las empresas y los acuerdos de colaboración con los museos son medios complementarios de financiamiento a la cultura. El capítulo cubre principalmente el arte contemporáneo.

Palabras clave: coleccionismo corporativo de arte, responsabilidad social empresarial, patrocinio privado, profesionalización, colecciones semipúblicas

Introducción al coleccionismo corporativo de arte

En Finlandia, el arte corporativo ha sido tema de discusión por parte de académicos, incluso ha sido objeto de investigación durante las últimas tres décadas. Académicos,

principalmente del occidente¹, han investigado los diferentes aspectos del arte corporativo, como lo son las razones para el coleccionismo, la naturaleza de las colecciones, profesionalización del arte corporativo y la posibilidad de la difusión de las artes plásticas en los negocios. A pesar del aumento de la literatura y la publicidad de las colecciones y coleccionistas, aún es difícil imaginar un entendimiento incluyente de arte corporativo debido al desarrollo diverso de las colecciones y las empresas a las que pertenecen. La investigación suele ser específica para cada caso y el acceso a materiales privados puede ser limitado o los documentos pueden estar incompletos. No existen catálogos nacionales de empresas que mantienen colecciones de arte. La información sobre las colecciones finlandesas también es escasa en el *Directorio Internacional de Colecciones Corporativas de Arte (International Directory of Corporate Art Collections)*, que es la principal publicación sobre el tema.²

Este capítulo se basa en mi tesis doctoral, *Colecciones corporativas de arte en Finlandia -políticas de colección, prácticas de exhibición de arte y significado del arte en el mundo corporativo (Corporate Art Collections in Finland – Collecting policies, practices of displaying art, and meanings of art in business)* (Luukkanen-Hirvikoski 2015) en donde de forma selectiva se actualizan casos de estudio en relación con la eliminación de colecciones y la colaboración de las empresas con los museos. Los casos de estudio en mi tesis doctoral fueron 25 colecciones corporativas de arte en Finlandia y cuatro en Europa. Las empresas representaban diversas ramas de negocios, desde la manufactura hasta los servicios y el tamaño de las colecciones variaba desde 200 hasta 7,500 obras de arte. Estas empresas finlandesas poseen en total unas 29,000 obras de arte. La investigación fue multidisciplinaria, con tres diferentes marcos teóricos: las teorías del coleccionismo, diversas profesiones y la responsabilidad social empresarial (RSE). El trabajo de campo se realizó durante los años 2006 y 2007 y las actualizaciones siguieron hasta el año 2014. Los datos se obtuvieron por medio de entrevistas temáticas, observaciones presenciales y un cuestionario corto. Los informantes eran responsables de las compras de arte y de la gestión de las colecciones (Luukkanen-Hirvikoski 2015). En este capítulo, las bellas artes y la economía no se consideran dinámicas opuestas.

Al mencionar la investigación previa sobre arte corporativo (Martorella 1990, p. 4; Witte 2009a, p. 34) y al aplicar la definición de colección de Susan Pearce (2005 p. 15, p. 159), se puede concluir que la colección de arte corporativo consiste en todas

1. Por ejemplo, ver Barendregt et al. 2009; Becker 1994; Behnke 2007; Hoeken and Ruikes 2005; Jacobson 1993; Kottasz et al. 2007 and 2008; Landensperger 2002; Leber 2008; Lindenberg and Oosterlink 2011; Luukkanen-Hirvikoski 2015; Martorella 1990; Ullrich 2004; Wu 2003. También se han hecho tesis de maestría sobre arte corporativo en muchos países, dos de ellas en Finlandia, y una tercera de próxima aparición.

2. A pesar de la información fragmentada, el Directorio Internacional de Colecciones Corporativas de Arte (International Directory of Corporate Art Collections) se ha publicado desde 1983 por la Alianza Internacional de Arte (The International Art Alliance) y es la mayor fuente de información sobre las empresas que han coleccionado arte. Hoy en día, el catálogo menciona casi 800 empresas alrededor del mundo y se actualiza regularmente. La editorial tiene versiones físicas y en línea.

las obras de arte de una colección fundada por una empresa o fundación corporativa. Como señala Arnold Witte, no existe una comprensión universal de las colecciones corporativas de arte, ya que el concepto de arte varía, y a veces se incluyen en una colección los productos de la empresa u otros objetos que no son obras de arte (Witte 2009a, p. 34). A la definición de arte corporativo se tendría que agregar el elemento de la exhibición, ya que una colección está en exhibición en las instalaciones de la empresa (Luukkanen-Hirvikoski 2015, pp. 58–59), como se observa en la figura 1.

En la actualidad, una corporación finlandesa con una colección de arte usualmente cuenta con unas 400-800 obras de arte creadas por artistas finlandeses y regionales reconocidos. La colección corporativa de arte más grande de Finlandia actualmente cuenta con alrededor de 3,000 obras. El enfoque en muchas empresas es mantener y exhibir las colecciones en lugar de adquirir nuevas obras. Esto quiere decir que el apoyo corporativo en forma de adquisiciones de las últimas tendencias de arte visual finlandés es en realidad modesto.



Figura 1. Obras de arte en la colección de la Fundación Fortum Art en Espoo, 2017. Fotografía del autor.

Diferencias entre las colecciones de los museos

Existen algunas pocas diferencias esenciales cuando se compara el coleccionismo corporativo con las colecciones de los museos y sus prácticas de gestión de las colecciones. Las actividades corporativas y los objetivos de rentabilidad influyen en el interés de las empresas por lanzar y mantener programas de arte. Las colecciones corporativas son altamente cambiantes. Esta es la mayor diferencia con las colecciones públicas, especialmente en relación con su baja y eliminación. La permanencia es esencial para la gestión de un museo (ver también a Levä en este volumen). Las empresas no tienen ninguna responsabilidad pública relacionada con la colección o conservación del patrimonio cultural material e inmaterial. Ese es el papel de un museo público. Las empresas incluso pueden hacer caso omiso del Código de Ética para los Museos

del ICOM pero, por supuesto, respetan la legislación nacional e internacional sobre bienes culturales (véase también Eero Ehamäki, en este volumen). Sin la obligación de registrarse por el código de ética de los museos, la eliminación de las colecciones puede hacerse de forma rápida y la toma de decisiones puede basarse en la visión de una persona o en un cambio repentino en la política de la colección. Sin embargo, así como Nina Robbins muestra en su investigación sobre la eliminación de colecciones en los museos de arte de Finlandia, las eliminaciones son cuestiones multidimensionales y temas candentes también en el ámbito de los museos (Robbins 2016).

Otro ejemplo de ética y las diferencias con las colecciones de los museos se relaciona con la gestión de la colección y la experiencia que involucra. Aparte de las fundaciones corporativas, las personas responsables de la gestión de las colecciones en las empresas de Finlandia rara vez poseen grados académicos o tienen experiencia de trabajo en las artes y la cultura. Su experiencia es usualmente en campos como economía, comunicación, recursos humanos o administración de empresas. Hay algunos curadores y asesores artísticos externos que ayudan a las juntas directivas y a los comités artísticos de las empresas, pero la profesionalización en el ámbito del arte empresarial no es tan extensa en Finlandia. En 2015, cerca de un tercio de 25 colecciones de arte corporativo en Finlandia eran profesionales, es decir, que las empresas habían contratado a un curador o habían creado una fundación no lucrativa (Luukkanen-Hirvikoski 2015). Cuando una empresa o fundación recluta a un especialista en arte y cultura, las prácticas éticas y museísticas se aplican al trabajo diario. Existen diferencias específicas en la profesionalización del arte corporativo, pero en general, la profesionalización del coleccionismo corporativo comenzó en Norteamérica y Europa central entre los años 80 y 90 del siglo XX (Behnke 2007, p. 228; Jacobson 1993, p. 9; Leber 2008, p. 284; Martorella 1990, p. 140–141; Witte 2009a, p. 38, p. 46–48; Wu 2003, p. 212–213). En Finlandia, el mismo desarrollo inició un poco más tarde. Los profesionales externos del mercado del arte y los diseñadores de interiores participan a veces en la toma de decisiones, por ejemplo, cuando se consideran importantes las cuestiones de valores financieros o de autenticidad al encargar obras de arte monumentales para nuevas instalaciones.

La situación económica general afecta el coleccionismo corporativo de arte (Barendregt et al. 2009; Martorella 1990; Wu 2003). Cuando la economía se encuentra en pleno auge, se desarrollan los programas de arte corporativo y durante una recesión, el coleccionismo decae. Cuando suceden cambios esenciales en el entorno empresarial, como fusiones o cambios en la posición del mercado, estos usualmente se reflejan en la política y las prácticas de coleccionismo. Según Christophe Behnke (2007, p. 231), las colecciones de los museos tienen una existencia más segura que las del arte corporativo. Algunas empresas han creado fundaciones de arte o culturales para cuidar de sus colecciones y brindarles un ambiente más estable. Hoy, diversas fundaciones de arte corporativo en Finlandia cooperan y han establecido la Asociación de Fundaciones de Artes Plásticas de Finlandia (*Association of Finnish Fine Arts Foundations*) (*Suomalaisten taidesäätiöiden yhdistys, STSY*), que es una red similar a la Asociación Holandesa de Colecciones Corporativas de Arte (*Netherlands Association of Corporate Art Collections*), (*Vereniging Bedrijfscollecties Nederland*,

VBCN).³ A diferencia de las empresas que tienen como objetivo la maximización de las ganancias, las fundaciones corporativas de organizaciones son no lucrativas que tienen como objetivo el bien público. Las fundaciones corporativas operan de forma muy cercana con su casa matriz en cuanto al financiamiento y a la composición de los miembros de su junta directiva (Minciullo 2016). Algunas veces, existe una división entre la colección corporativa y la colección gestionada por una fundación corporativa, a pesar de que ambas colecciones se exhiban en las mismas instalaciones y el mismo personal sea responsable de la gestión de las colecciones. En tales casos, las empresas gestionan el arte de bajo valor económico y el arte de valor histórico, y la fundación se encarga del arte más valioso. Las jerarquías internas dentro de una colección se refieren a la apreciación del arte y algunas veces la parte más valiosa de la colección se define como de calidad museística. Estas obras de arte se prestan a exhibiciones públicas y son lo más destacado de la colección (Luukkanen-Hirvikoski 2015).

Generalmente, la colección completa o por lo menos su mayor parte, se exhibe en las instalaciones de una empresa. Esta es una de las diferencias de las colecciones corporativas con las colecciones de los museos. Existen pequeñas áreas de almacenaje para las obras de arte dañadas o para el arte que será reubicado o que se eliminará de una colección. De 25 colecciones en Finlandia, únicamente dos fueron colocadas en almacenes permanentes, una porque adquirió nuevas instalaciones y la otra, porque hubo cambios en la arquitectura del edificio. Las cuestiones de lo público frente a lo privado, especialmente desde el punto de vista del espacio y el patrocinio, afectan al coleccionismo corporativo. Los orígenes de las dimensiones públicas y privadas son de naturaleza política (Ruohonen 2013; Wu 2003), pero en el coleccionismo corporativo del arte, estas se encuentran prácticamente vinculadas a la accesibilidad y al financiamiento. Hablo de las colecciones corporativas de arte como colecciones semipúblicas. Desde la perspectiva de espacio y financiamiento, son colecciones que pueden verse como algo público y privado. Por un lado, los lugares de trabajo normalmente son lugares con derecho de acceso limitado. Por otro lado, el arte corporativo involucra diferentes clases de audiencias, tales como el personal, los dueños y la clientela, o aun audiencias más extensas, en los casos cuando las colecciones se exhiben en la Internet o en una exhibición pública (Luukkanen-Hirvikoski 2015, pp. 104–105). Cabe señalar que las empresas no tienen la obligación de exhibir sus colecciones al público o de apoyar el arte, pero muchas empresas tienen interés en hacerlo y han donado o dedicado un espacio específico para el arte público.

Tanto la documentación como la información contextual separa las colecciones de los museos de otras colecciones (Robbins 2016, p. 69). De 25 colecciones en Finlandia, todas excepto una, están inventariadas y encontré varias diferencias en la calidad de información en los inventarios. Cuentan con información básica, como el nombre del artista, título de la obra, años en que se terminó y adquirió, tamaño, materiales y ubicación. Generalmente se incluyen los valores financieros o los precios de compra.

3. Más información sobre STSY disponible en <http://stsy.fi/en/home/> and VBCN: <https://vbcn.nl/EN/> [Visitado por última vez el 28 de junio de 2019].

Las colecciones fueron fotografiadas, pero en muchos casos, los datos del inventario y las fotografías se mantuvieron en bases de datos separadas.

Únicamente las fundaciones corporativas y unas pocas empresas tenían bases de datos similares a las creadas para el uso de los museos, basadas en redes. En algunos casos había información adicional como su historia de exhibición y detalles de conservación. Salvo en el caso de las colecciones corporativas profesionalizadas, es habitual que el inventario sea realizado por secretarías o asistentes y actualizado por estudiantes de historia del arte. Cuando es necesario conocer o actualizar los valores contratan a consultores o corredores de arte externos para que hagan la evaluación. Cuando se comparan estas valuaciones con bases de datos del mercado de arte, se nota que algunas veces, los valores financieros de las colecciones corporativas están sobrevaloradas o subvaloradas (Luukkanen-Hirvikoski 2015). Eso se debe a que algunas obras de arte carecen de un valor de reventa. El otro problema es que la actualización de los valores económicos usualmente se hace a largo plazo, ignorando los cambios a corto plazo que suceden en el mercado del arte.

De la decoración de los muros a los programas de responsabilidad social empresarial

La mayoría de las colecciones de arte de Finlandia se establecieron y desarrollaron durante el siglo XX. Pocas empresas financieras, de seguros y de procesamiento de madera hicieron sus primeras adquisiciones de arte a finales del siglo XIX. Sin embargo, poco tiempo después el coleccionismo se volvió más sistemático. Las raíces del arte corporativo se encuentran en las pinturas, por encargo, de paisajes finlandeses y de retratos de altos directivos. Algunas empresas incluso ejercieron como patrocinadores de artistas individuales, y sus obras de arte fueron el origen del coleccionismo corporativo. Después de la independencia de Finlandia en 1917, el arte corporativo, así como las artes plásticas, generalmente tenían dimensiones nacionalistas. Por muchas décadas, el nacionalismo tuvo un gran impacto en el arte (Pettersson 2012; Robbins 2016). Los temas centrales del arte corporativo en sus primeros años fueron los paisajes finlandeses, principalmente rurales y a veces representados por fincas de producción y trabajos agrícolas, así como figuras y escenas de la mitología del Kalevala, además de héroes nacionales y empresariales. El coleccionismo corporativo de arte se incrementó rápidamente durante el auge económico de la década de 1980 y después de los años de recesión local a principios de la década de 1990. En la década de los 2000, el coleccionismo disminuyó y muchas empresas están reevaluando la gestión de sus colecciones, así como sus políticas de coleccionismo. Algunas empresas mostraron más interés en exhibir sus colecciones y ganar otro tipo de publicidad para sus programas de arte, en lugar de expandir el número de obras de arte en sus colecciones (Luukkanen-Hirvikoski 2015, pp. 300–302).

¿Cuáles son los motivos del coleccionismo corporativo? Como muestra la tabla 1, existen varios motivos que se superponen dentro de las empresas finlandesas. Las razones para el coleccionismo son similares a las que se encontraron en anteriores investigaciones internacionales sobre el arte corporativo (Barendregt et al 2009;

Becker 1994; Jacobson 1993; Kottasz et al. 2008; Leber 2008; Martorella 1990; Wu 2003) sin embargo, hay diferencias dentro de las que se enfatizan diversos motivos. En resumen, el arte corporativo está principalmente vinculado a la gestión del recurso humano, a la responsabilidad social empresarial, a la comunicación y al *branding*. Estos motivos indican que existen razones prácticas para el coleccionismo corporativo de arte, destacando los valores extrínsecos del arte por sí mismo.



Tabla 1. Razones para el coleccionismo corporativo en Finlandia 2006–07. ©Teija Luukkanen-Hirvikoski.

Según los encuestados finlandeses, el motivo más importante para el coleccionismo corporativo es crear un entorno de trabajo inspirador y agradable. Esta ha sido la razón principal del coleccionismo corporativo durante décadas, y está vinculado con el bienestar del personal y la imagen corporativa. Pero, ¿el arte corporativo mejora el rendimiento de las personas, el bienestar o la ventaja competitiva? Se da por sentado, especialmente dentro de los académicos del aprendizaje basado en el arte, que el arte tiene un impacto positivo en las personas y el rendimiento empresarial. Es difícil evaluar el impacto del arte sobre el bienestar y el rendimiento empresarial, ya que es implícito y solamente se podrá medir en el futuro.⁴ Con relación al personal, se necesita una investigación más profunda sobre el impacto del arte en los lugares de trabajo.

En el futuro, los aspectos estéticos y de bienestar del arte corporativo podrían tener diferentes niveles de impacto, al menos en algunas ramas de negocios, debido al

4. Vea también la investigación de Denise Sumpf (2005) sobre el programa de arte de largo plazo de Siemens Kulturzeiten.

diseño de oficinas con planta abierta, la digitalización y el *branding*. Algunas empresas que operan nacionalmente o, incluso, mundialmente tienden a diseñar todas sus instalaciones de manera similar con el propósito de que la experiencia y la marca sean familiares para los clientes de diferentes ciudades. Este desarrollo está sucediendo en Finlandia, por ejemplo, en algunas instalaciones de servicio al cliente en donde solían haber colecciones corporativas en exhibición. Cuando se trata de similitudes visuales en los diseños de oficinas, las obras de arte originales ya no encajan con los objetivos de la marca. Sin embargo, esto solo se trata del caso de Finlandia. Por ejemplo, las oficinas de recepción de muchas empresas de financiamiento europeas tienen un aspecto diferente y extravagante, ya que los elementos más destacados de la colección se encuentran en los espacios donde entran los clientes. Estos espacios y el arte que los decora son herramientas para construir y comunicar una imagen corporativa. Refiriéndose a tabla 1, los encuestados finlandeses respondieron que otros aspectos de bienestar relacionados con el personal se brindaban fuera de la colección, en forma de clubes de arte dentro de la empresa y apoyo corporativo para los pasatiempos relacionados con el arte, tal como la compensación por costos de entradas a eventos artísticos.

Aproximadamente 17 de 25 encuestados indicaron que ellos querían apoyar a los artistas jóvenes o locales y a las galerías locales al comprar y exhibir sus obras de arte. También indicaron que este aspecto del coleccionismo es parte de sus actividades de RSE. La RSE, la imagen corporativa y la representación de la historia de una empresa o marca de negocio puede ser tema de discusión en conjunto ya que todos tienen una relación con la reputación de la empresa, lo que representa su capital intangible. Los orígenes de la RSE se encuentran en la idea del desarrollo sostenible y de la filantropía corporativa. Antes de que el estado del bienestar se fortaleciera en la década de 1960 en Finlandia, la filantropía empresarial estaba relacionada con la asistencia sanitaria y las guarderías, así como con el tiempo de ocio de los trabajadores.

Existen muchas definiciones de la RSE, así como argumentos a favor y en contra de ella. En resumen, la RSE generalmente se entiende como ética empresarial y actividades de voluntariado dirigidas hacia la sociedad y al medioambiente y que van más allá de lo que la legislación requiere. Es una actividad autorregulatoria con dimensiones económicas, medioambientales y sociales. El apoyo corporativo para las artes, los proyectos de protección climática y la ayuda humanitaria son algunos ejemplos de la RSE. Cabe señalar que, a pesar de los términos de filantropía y responsabilidad, los programas corporativos de arte no son una obra de caridad. Como han señalado muchos investigadores de la RSE, la comprensión de la responsabilidad depende específicamente del momento, de la cultura y del caso. Los críticos de la RSE la ven meramente como una herramienta de mercadeo (Buchholtz & Carroll 2009; Carroll 1999; Dahlsrud 2006; Fleming & Jones 2013; Garriga & Melé 2004).

En Finlandia es poco frecuente ver exposiciones permanentes y temporales de colecciones corporativas en Internet con acceso abierto. Las principales razones son las tarifas de los derechos de autor y la lenta profesionalización del arte corporativo. Muchas empresas europeas de mayor tamaño presentan sus políticas de colección

y arte en sus páginas de Internet y en redes sociales. En Finlandia, las fundaciones de arte corporativo, en su mayoría, tienen información sobre las colecciones y sus fundaciones en sus páginas de Internet, y los curadores normalmente se comunican por medio de las redes sociales. Es importante para cualquier negocio ganar atención positiva y publicidad en los medios. El coleccionismo corporativo y las exhibiciones de las colecciones son formas de mostrar que una empresa se interesa por su entorno apoyando el mundo del arte local y nacional, y que cuida el bienestar de su personal. Las colecciones de arte también comunican valores tales como la creatividad, la toma de riesgos, la prosperidad, la diversidad, la humanidad, la nacionalidad o la internacionalidad (Luukkanen-Hirvikoski 2015). Existen muchas diferencias en las prácticas relacionadas con cómo las empresas aplican el arte corporativo en su marca, pero ya que el enfoque de este artículo es sobre las colecciones corporativas en Finlandia, no es posible discutir con mayor profundidad los temas de imagen y marca corporativa.

Como lo muestra la tabla 1, el valor de inversión, el aprendizaje y el interés en coleccionar arte fueron motivaciones mínimas para los coleccionistas corporativos en Finlandia. Sorprendentemente, el arte no se consideraba una inversión financiera, aunque existen algunas colecciones valiosas de arte corporativo finlandés y el arte monumental por encargo requiere mucho financiamiento. Algunos encuestados finlandeses se mostraron reacios al hablar del valor económico de sus colecciones. Este aspecto también salió a luz en la investigación de Rosanne Martorella referente al arte corporativo en Norteamérica. De acuerdo con Martorella, las empresas evitan discutir el valor económico del arte porque deben asegurar a sus accionistas y al público que todas las decisiones se han tomado sobre bases sólidas y, por consiguiente, es más cómodo mencionar el bienestar o el apoyo a artistas locales que hablar del arte que tiene un bajo valor económico (Martorella 1990, pp. 43–44). En las colecciones finlandesas, también hay obras de arte con poco valor económico o de reventa, por ejemplo, los retratos de altos directivos y obras de arte de aficionados. La mayoría de los retratos de altos directivos son encargados a artistas reconocidos y, según el material de archivo, los precios pagados a estos artistas son a veces más altos que, por ejemplo, otras obras de arte de ellos mismos. El valor de los retratos usualmente está vinculado con la imagen y la historia de la corporación, y a veces a la historia nacional o local que tiene otros valores agregados al meramente económico.

Como otros han señalado, las deducciones fiscales a veces motivan a las empresas a coleccionar y ejecutar programas de arte (Jacobson 1993, pp. 13-17; Higgs y Salzmänn 2012, pp. 111-115; Kottasz et al. pp. 111–115; Kottasz et al. 2008, pp. 239–240; Martorella 1990, pp. 25–26; Wu 2003, pp. 23–24, pp. 218–219). La ventaja económica puede ser considerable ya que los precios de las artes plásticas en el mercado internacional del arte son mucho más altos que en Finlandia, y las grandes empresas invierten en programas de patrocinios de seis a ocho cifras en euros o en dólares americanos. La legislación fiscal de Finlandia es diferente cuando se compara, por ejemplo, con la legislación fiscal de Francia, Inglaterra o de Estados Unidos. Hasta el momento, no hay deducción de impuestos para los negocios o personas por concepto de adquisición de arte o por donar fondos a colecciones públicas.⁵

Los valores estéticos y la autonomía del arte también fueron aspectos importantes para los encuestados que representaban empresas familiares y empresas cooperativas. Inclusive, durante la recesión, estas empresas siguieron adquiriendo nuevo arte. Esto sugiere que estos tipos de empresas son más abiertas a usar el arte como parte de sus programas de RSE. Dos directores generales que representan empresas familiares indicaron que sus adquisiciones de arte se basaron principalmente en razones estéticas. No obstante, pocos encuestados que trabajan en empresas cooperativas se refirieron a la calidad del arte y a la posición del artista en el mundo del arte como el criterio más importante cuando se consideran nuevas adquisiciones de obras de arte, siendo este el caso en una quinta parte de las 25 empresas finlandesas.

Afuera del cubo blanco y de las obligaciones públicas

En las siguientes secciones hago una breve introducción de qué clase de arte coleccionan las empresas finlandesas y cómo se maneja la gestión de las colecciones, incluyendo su baja y eliminación. Esta información surge de las entrevistas y del material de archivo de mi doctorado. A veces, el gusto personal y las ideas sobre el buen arte finlandés fueron puntos de partida para el coleccionismo. El concepto del buen arte finlandés fue mencionado por los encuestados y este concepto se refería a arte reconocido y temas que representan los paisajes y la cultura finlandesa, así como las técnicas tradicionales de arte tales como pinturas al óleo y fundiciones en bronce, junto con esculturas de piedra y madera.

Hoy, la mayoría de las empresas y todas las fundaciones corporativas de Finlandia tienen políticas y reglas escritas sobre las colecciones, las que generalmente se basan en los valores y visión de la casa matriz. Se supone que el arte comunica estos valores y que al mismo tiempo ayuda a que la empresa destaque entre otras (Kottazs et al, 2007; Martorella 1990; Wu 2003). Por ejemplo, las empresas financieras y de seguros destacan la solidez financiera y la modernidad, por lo que tradicionalmente estas empresas han coleccionado obras de arte con alto valor económico y artístico. En Finlandia, esto significa arte reconocido, por ejemplo, de Helene Schjerfbeck, Akseli Gallén-Kallela, Pekka Halonen, Eero Järnefelt y otros artistas que representan la llamada Época Dorada del arte finlandés de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Las empresas financieras y de seguros son buenos ejemplos de los cambios en la imagen corporativa y en las actividades empresariales. Después de las décadas de 1960 y 1970, el arte no figurativo obtuvo importancia en las empresas financieras finlandesas por sus connotaciones a la modernidad, sin enfatizar la nacionalidad. Hoy, los valores de muchas empresas son la diversidad, la creatividad y la internacionalidad. En muchos países europeos esto significa que el arte contemporáneo internacional es el centro de las colecciones, pero en el arte corporativo finlandés, es principalmente arte moderno y contemporáneo de Finlandia porque las empresas no adquieren tanto arte como lo hacían hace dos o tres décadas.

5. La legislación fiscal de Finlandia permite las deducciones por patrocinio o filantropía para las artes y ciencias, pero no para las adquisiciones hechas por empresas privadas.

Pocas empresas finlandesas han adoptado el ejemplo que IBM desarrolló de 1937 a 1940 para coleccionar arte de todos los países con los que tenían negocios.⁶ Estas colecciones poseen obras de arte de artistas internacionales, pero el enfoque de la parte internacional de las colecciones se centra principalmente en el arte escandinavo, báltico o ruso, y las colecciones usualmente se exhiben en las oficinas centrales en Finlandia. Por ejemplo, hay dos colecciones corporativas que representan a la industria del procesamiento de madera y que constituyen una parte sustancial del arte contemporáneo internacional. La primera es el resultado de una fusión con una empresa alemana y la colección desarrollada por un director general alemán, mientras que la segunda se refiere al año de aniversario de la empresa que fue adquirida por esta. La última colección se encuentra exhibida en las oficinas centrales de la empresa en Finlandia, y la colección alemana está ubicada en la sucursal de Alemania. El arte como embajador cultural, es decir, que el arte del país de origen de la empresa se exhiba en sus oficinas en el extranjero, junto con obras de artistas de ese país (Wu 2003), no es muy bien visto por las empresas finlandesas. El arte corporativo navega por una compleja combinación de legislación nacional, diferentes culturas y religiones (Horowitz 2011; Rectanus 2002). Especialmente, las empresas transnacionales han tenido en cuenta esta normativa en sus políticas de colección ya que, por ejemplo, la exhibición de desnudos está prohibida en muchos países árabes. Además de la cultura, hay cuestiones de seguridad, como la seguridad contra incendios relacionada con las escaleras, que no permite el uso de ciertos materiales y montajes.

He agrupado las 25 colecciones finlandesas en dos categorías principales en función de sus contenidos, que es una forma de clasificar las colecciones. La primera categoría es ecléctica y la mayoría de las colecciones de arte corporativo finlandés caen en esta categoría debido a la diversidad del desarrollo de la colección y a la evolución de las políticas de colección. La segunda categoría es temática. Suelen basarse en el arte regional o emergente o en temas vinculados con la actividad de la empresa o con determinados movimientos artísticos, como el arte naif.

Una diferencia interesante dentro de la cultura del coleccionismo de arte contemporáneo se relaciona con la fotografía y arte mediático. A pesar de su reconocida condición de coleccionable (Horowitz 2011) y del éxito internacional de gran parte de la fotografía finlandesa en el mundo del arte, la mayoría de las empresas finlandesas evitan coleccionar fotografía y arte mediático. Según las entrevistas con los curadores finlandeses de arte corporativo, este rechazo a la fotografía se basa en el concepto tradicional de arte que favorece las pinturas al óleo, las esculturas de piedra, metal y madera y las obras sobre papel, como los dibujos y los grabados. El videoarte se consideraba difícil por las imágenes en movimiento y las voces fuertes. Aun así, hay pantallas en los vestíbulos y salas de espera de las grandes empresas donde se realizan sus presentaciones o pasan noticias. Aparte del concepto tradicional de arte, puede interpretarse que aquellos encuestados sin experiencia en el campo del arte no conocen todas las posibilidades de exhibir arte mediático y su conocimiento sobre

6. Vea más información sobre los programas de arte de IBM en Jacobson 1993, pp. 10-13.

este tipo de arte es limitado. El hecho de que el coleccionismo corporativo finlandés evite la fotografía y el arte mediático es deliberado y, por lo tanto, constituye una diferencia cuando se comparan las colecciones corporativas con las de los museos. En el coleccionismo corporativo se evita el arte hecho con materiales muy frágiles y que vayan a desaparecer, por razones de seguridad y por el contexto del coleccionismo.

A veces, el arte regional incipiente e incluso obras creadas por artistas aficionados se consideran coleccionables. El arte incipiente es el preferido de las empresas que se concentran en los artistas jóvenes y emergentes o en el arte regional. Actualmente, existen dos concursos de arte corporativo en Finlandia. Ambas empresas adquieren la obra de arte ganadora para su colección corporativa. Cada año, los concursos se vinculan con un tema específico como la innovación, las redes o los medios artísticos como la escultura. En ambos casos, la colección se relaciona con los programas de responsabilidad social empresarial y con la participación del público. En estos casos, la participación significa que tanto el personal o clientela exclusiva puede votar por su obra de arte favorita, pero es el jurado quien toma la decisión final con respecto al ganador. Ambas empresas cooperan con profesionales externos en el campo del arte para la organización de estos concursos. Una empresa designa el premio para artistas visuales jóvenes menores de 30 años, y el otro para todos los artistas plásticos.

Al hacer negocios fuera del mundo del arte, el lugar de trabajo provee un contexto diferente al de los museos y galerías para las experiencias artísticas (Rectanus 2002, p. 49). Además de la seguridad, hay cuestiones de gusto individual y percepción visual. Usualmente, las personas visitan los museos y las exhibiciones de arte público de forma voluntaria y no pasan años o décadas viendo la misma obra de arte mientras trabajan. Tampoco todos los empleados comparten el mismo concepto de arte que los curadores corporativos. Dentro del personal y la administración hay personas que disfrutan del arte, lo odian o simplemente lo ignoran. Como se hizo notar anteriormente, hay muy poca investigación con relación al material empírico sobre cómo el personal experimenta el arte corporativo (Becker 1994; Martorella 1990; Witte 2009b; Wu 2003). Esto se aplica también al contexto finlandés.

A veces, las colecciones de arte corporativo se caracterizan como conservadoras. Debido al contexto del coleccionismo y el arte en exhibición, ciertos temas se evitan de manera deliberada en el coleccionismo corporativo (Martorella 1990; Wu 2003). Se considera que algunos temas son difíciles de exhibir en los museos también (ver también en este volumen a Thomas). En las empresas, las obras de arte abiertamente sexuales, políticas y religiosas no suelen tenerse en cuenta porque las empresas evitan crear polémica entre sus principales accionistas. Esta política puede estar cambiando con la creciente profesionalización del arte corporativo y en casos en que el arte es una parte esencial de la imagen de la empresa, así como una plataforma de entretenimiento. Ya hay ejemplos de esto dentro de las grandes empresas transnacionales europeas que organizan giras mundiales para la exhibición de sus colecciones. En sus proyectos, toman en cuenta a varios clientes o coleccionan arte que tiene relación con los problemas sociales o identidades de género. Es difícil comunicar la diversidad y mostrar un serio interés en el arte contemporáneo si se rechazan algunos temas o técnicas. Solo hay una colección corporativa finlandesa que

incluye, por ejemplo, una sola obra de arte de Robert Mapplethorpe. Sin embargo, se consideran aceptables los dibujos lineales y arte naíf con temas sexuales o políticos. La cultura finlandesa del sauna (baño de vapor) que representa desnudos en sus casas de verano o en la playa se considera decente para exhibirla en los lugares de trabajo. Cuerpos desnudos tomando baños suelen estar relacionados con temas de naturaleza o jardines, y suelen considerarse aceptables.

La mayoría de las 25 empresas finlandesas adquirieron nuevas obras de arte, ya sea en galerías, en otras exposiciones o directamente en el estudio del artista, lo que difiere de las conclusiones de Behnke, según las cuales las ferias de arte se consideraban una importante fuente de arte para los curadores de las empresas (Behnke 2007). Únicamente algunos curadores corporativos visitaron las ferias de arte y solamente cinco de 25 empresas finlandesas adquirieron arte de las casas de subastas. A pesar de las explícitas políticas del coleccionismo, temas como fusiones, donaciones, intercambios y coincidencias caracterizan la configuración de muchas colecciones de arte de empresas finlandesas. Publicaciones extensas de obras sobre papel, pequeñas esculturas, objetos de diseño y los productos de artesanía han sido regalos corporativos muy populares. Estos usualmente se incluyen en las colecciones de arte corporativo y generalmente son los primeros artículos en ser considerados cuando se discute la eliminación.

La fase de eliminaciones a gran escala

De acuerdo con Susan Pearce (2005), el proceso de selección es fundamental en el coleccionismo. Y tiene un papel aún más fundamental cuando las eliminaciones se llevan a cabo. Como sostiene Nina Robbins, la eliminación de las colecciones ha sido un tema delicado y debatido en los museos de Finlandia. En principio, la idea de una eliminación de la colección se contradice con los objetivos de un museo financiado con fondos públicos. En esta última fase de la gestión de la colección hay mucha información implícita y cuestiones de ética. Sin embargo, las actitudes de los profesionales de museos han cambiado recientemente en cuanto a la eliminación de las colecciones. Las eliminaciones activas de la colección se consideran parte su gestión, y también se han llevado a cabo bajas y eliminaciones en los museos de arte finlandeses (Robbins 2016). Las eliminaciones de colecciones que no implican problemas económicos ni de quiebra son un fenómeno bastante nuevo también en el arte empresarial finlandés. No obstante, hay muchos ejemplos de eliminaciones de colecciones corporativas en Europa y Norteamérica, y algunas políticas de coleccionismo corporativo enfatizan la constante circulación de las obras de arte. Christie's y Sotheby's tienen departamentos de arte corporativo que también realizan ventas privadas, pero las casas de subastas finlandesas no tienen departamentos especiales para el arte corporativo. Los motivos para las eliminaciones en las empresas son diferentes a los de las organizaciones de la memoria. Sus criterios siguen principalmente las interpretaciones de la RSE en cada caso, así como los cambios en la alta dirección, las operaciones comerciales o los entornos con políticas de colección modificadas (Higgs 2012; Leber 2008; Luukkanen-Hirvikoski 2015; Martorella 1990). En lugar de la ética, las cuestiones

de imagen corporativa y las finanzas son más relevantes cuando se plantean las eliminaciones de colecciones en las empresas.

Tradicionalmente, en las colecciones corporativas finlandesas solo se han eliminado obras de arte individuales o en pequeños lotes, pero durante la década de 2010 se llevaron a cabo varias eliminaciones a gran escala. ¿Cuáles fueron los motivos para estas eliminaciones a gran escala? Presentaré brevemente algunos casos recientes de eliminaciones en el arte corporativo. El primero se refiere a los retratos. Los retratos de los miembros de las juntas directivas y de los directores generales son ejemplos de la naturaleza cambiante de las preferencias de los curadores corporativos. Las empresas finlandesas tienen una larga tradición de retratos por encargo, que en la mayoría de los casos se exponen en salas de reunión, pasillos y auditorios, como muestra la figura 2. Las grandes colecciones suelen incluir docenas de retratos que representan a directores generales u otros miembros de las juntas directivas. Hoy en día, suelen exponerse unas pocas en cada colección, y el resto se guardan, se donan a otras colecciones o se venden. Algunos de los encuestados que trabajaron como directores generales o presidentes de juntas directivas dijeron que ellos no querían que las empresas invirtieran más en retratos. Esta cultura de exhibir a los héroes empresariales, que en su mayoría son hombres vestidos en traje formal, con una vista de su oficina en el fondo, parece estar cambiando. Como se ha señalado en investigaciones anteriores, la tendencia a separar la propiedad y el liderazgo a veces da lugar a la eliminación de la colección o a la finalización de la colección corporativa (Barendregt et al. 2009; Betts 2006; Leber 2008). Junto con los cambios en la cultura de la organización y en los responsables de la imagen corporativa, la legitimación para las eliminaciones se está produciendo gradualmente.



Figura 2. Retratos de la alta gerencia en la colección de arte de SOK. SOK es una cooperativa con una larga trayectoria en coleccionismo de arte. Los retratos se encuentran expuestos permanentemente en el salón de conferencias de la casa matriz en Helsinki. Fotografía del autor.

En 2017, Finlandia celebró su centenario de independencia, lo que también incrementó las actividades de arte corporativo. Se llevaron a cabo diversas exhibiciones de arte público en Helsinki, así como giras de las exhibiciones a otras partes del país. Una exhibición organizada por la Cámara de Comercio de Finlandia exhibió cientos de retratos de figuras empresariales del pasado y actuales, y fue diseñada para que se experimentara en línea. Se coleccionaron pinturas con información del contexto de diversas empresas. Fue de una especie de contraataque a la actitud imperante de ocultar los retratos de las altas gerencias. Debido a los costos por los derechos de autor, ya no se encuentran disponibles en línea.

El segundo caso representa una institución financiera y la mayor eliminación de colecciones a gran escala en la historia del arte corporativo finlandés. La información de este caso se basa en los informes anuales de los años 2013 a 2016 y en las minutas de las reuniones de la junta directiva de la Fundación de Arte Merita de 2015 a 2017. La Fundación de Arte Merita fue fundada en 2002, y está vinculada con *Nordea Bank Finland*. Esta colección es una de las colecciones de arte corporativo más antiguas de Finlandia. En ocasiones, la colección superaba las 10,000 obras de arte, mientras que en la actualidad el número es alrededor de 1000.⁷ De 2013 a 2015, la fundación eliminó de miles de obras de arte, conservando los objetos artísticos con mayor valor económico, histórico y de historia del arte. La venta fue la principal forma en que se llevó a cabo. Cuando las empresas eliminan sus colecciones, no existen jerarquías de eliminación, al contrario de como ocurre entre los profesionales de los museos finlandeses que consideran la donación a otras colecciones públicas como la más aceptable, y la venta como el método de eliminación menos deseable (Robbins 2016, pp. 174-175).

La Fundación de Arte Merita estableció una sala de ventas emergente en las instalaciones de Nordea en Helsinki, y también se organizaron ventas en las oficinas del banco. Estas ventas fueron promocionadas en periódicos y en Internet. Los precios de las obras de arte se establecieron deliberadamente más bajos que los precios de mercado del arte en Finlandia. Además de estas ventas públicas emergentes, alrededor de 100 obras de arte se vendieron en casas de subastas, basadas en su alto valor económico y pocas obras de arte se donaron a obras de caridad.

Durante las últimas dos décadas, el número de agencias bancarias y empleados se ha reducido debido a la digitalización de diversos servicios y operaciones financieras. El diseño de las oficinas de planta abierta ha reducido el número de paredes. Junto con estos cambios en el entorno empresarial, y de acuerdo con las minutas de la Fundación de Arte Merita, los nuevos objetivos de marca de Nordea Bank fueron las razones para la eliminación a gran escala de las colecciones. La eliminación de la colección de la Fundación de Arte Merita obtuvo bastante atención de los medios ya que la colección es reconocida y apreciada en Finlandia. Algunos periodistas estaban aun un poco confundidos cuando reportaban la venta de obras de arte que se apreciaban como de importancia nacional, pero las personas de la localidad apreciaron la oportunidad de adquirir arte a precios modestos y provenientes de colecciones reconocidas. Cuando el arte corporativo se vende a quien tiene interés, las interpretaciones de patrimonio nacional pueden resurgir, como sucedió en este caso dentro del gremio de los periodistas. Las ventas alcanzaron los objetivos financieros establecidos por la junta directiva de la fundación. Posterior a la eliminación a gran escala, la Fundación de Arte Merita expandió su programa de becas, y colabora con la Academia de Artes Plásticas en Helsinki.

El tercer caso de eliminación de colecciones se relaciona con las colecciones de los museos. En 2017, año del centenario de Finlandia, en lugar de numerosas nuevas adquisiciones, el arte corporativo se hizo más accesible al público. Un caso

7. Más información sobre la Fundación de Arte Merita disponible en <http://www.artmerita.fi/en/foundation> [Visitado por última vez el 28 de junio de 2019]

de contribución corporativa a los museos y resultado de la eliminación activa de una colección fue la donación por parte de Nokia de 27 obras de arte al Museo de Arte Moderno de Espoo. Según los comunicados de prensa y la información sobre la exposición del propio museo, esta donación estaba relacionada con el año del centenario y era una manifestación del programa de RSE de Nokia. Un punto importante en la donación es que la empresa eliminó arte creado principalmente por artistas internacionales reconocidos como Bill Viola y Anselm Keifer, cuya obra es muy poco común en las colecciones finlandesas. Mi interpretación es que la donación comprendía ese tipo de arte contemporáneo que podría hacer que la colección de Nokia fuera en cierto modo destacada y única en comparación con otras colecciones corporativas finlandesas, que carecen principalmente de arte contemporáneo internacional.

Las eliminaciones de las colecciones de las empresas suelen realizarse por tres tipos diferentes de filtros que se relacionan con las fases de profesionalización del arte corporativo. El primer grupo consiste en personas sin ninguna formación en el campo del arte. El segundo grupo es una junta o comité de arte que incluye a uno o más profesionales en el campo del arte. El tercer grupo lo conforman los curadores corporativos especializados en arte y cultura. Al igual que los motivos para el coleccionismo son multidimensionales, también lo son los de la eliminación. Las eliminaciones de las colecciones son el resultado de los cambios en el entorno empresarial y de la alta dirección, de la arquitectura de las oficinas, los gustos, las actitudes fluctuantes hacia la idea de la responsabilidad social empresarial y la profesionalización (Barendregt et al. 2009; Leber 2008; Martorella 1990; Wu 2003).

Empresas que colaboran con los museos de arte

El arte corporativo es un fenómeno visible dentro de la empresa, pero también fuera de las instalaciones de una empresa en la forma de colaboración con las instituciones y eventos de arte. Las formas clásicas de apoyo corporativo a los museos de arte son el préstamo de obras de arte para exhibiciones, las donaciones a las colecciones de los museos, el patrocinio y los programas de cooperación (Luukkanen-Hirvikoski 2015; Oesch 2002; 2010). Por ejemplo, en Fráncfort, el Museo Städel exhibe colecciones de arte corporativo alemán, y el museo ha recibido numerosas donaciones privadas y corporativas.⁸ En Finlandia, la Asociación Finlandesa de Artes Plásticas, STSY por sus siglas en finlandés, y el Museo de Arte Amos Anderson (ahora Amos Rex) de Helsinki han trabajado colaborativamente desde hace más de diez años. Esta cooperación ha producido siete exhibiciones públicas con programas de educación en el arte, publicaciones de las exhibiciones y diversos eventos corporativos de tipo social. A partir de 2017, la STSY ha cambiado su política de exhibición, y hoy busca organizar giras de exhibiciones en varias ciudades de Finlandia y museos de arte, como lo muestra la figura 3. En Finlandia, el aumento del número de fundaciones corporativas ha influenciado en el crecimiento de las exhibiciones públicas de arte corporativo, basado en sus objetivos.

8. Más información del apoyo privado y asociación corporativa del Museo Städel está disponible en <https://www.staedelmuseum.de/en/support> [Visitado por última vez el 28 de junio de 2019].



Figura 3. La exhibición de la STSY llamada *Cien años, mil significados (One Hundred Years, A Thousand Meanings)* (2017) con publicaciones en línea y numerosas actividades educativas se organizó en colaboración con el Museo de Arte Jyväskylä. Esta exhibición fue una de las más visitadas en 2017 en el Museo de Arte Jyväskylä. Fotografía del autor.

Las empresas con colecciones corporativas que evitan adoptar el código de ética de los museos sí están dispuestas a seguir la ética de la Cámara de Comercio Internacional (CCI). La CCI ha publicado directrices para el mercadeo y la publicidad. Los principios del patrocinio y la responsabilidad social empresarial están incluidos en esas directrices.⁹

Existe mucha literatura sobre el patrocinio y sus definiciones (Lewandowska 2015; Olkkonen 2002). A continuación, la definición de la CCI:

El término “patrocinio” se refiere a cualquier acuerdo comercial por el cual un patrocinador, para el mutuo beneficio del patrocinador y la parte patrocinada, contractualmente proporciona financiamiento u otro tipo de apoyo para establecer una asociación entre la imagen del patrocinador, su marca o productos y una exclusividad de patrocinio, a cambio de los derechos para promover esta asociación o para la concesión de ciertos beneficios directos o indirectos acordados para la parte patrocinada (ICC 2011).

9. Más información sobre las directrices de patrocinio de CCI disponible en <https://www.icc.fi/wp-content/uploads/ICC-Consolidated-Code-of-Advertising-and-Marketing-2011-English.pdf> [Visitado por última vez el 28 de junio de 2019].

La asociación corporativa con las instituciones artísticas hace referencia a la cooperación, la comunicación y la experiencia compartida, como muestra Kaija Kaitavuori en su capítulo sobre los acuerdos de asociación corporativa llevados a cabo en la Galería Nacional de Finlandia. Es una actividad más profunda que la donación corporativa o la colocación de logos de las empresas en las paredes de un salón de exhibición. Es una relación que implica la combinación de recursos y experiencia para maximizar diversos resultados.

Los resultados pueden ser, por ejemplo, exhibiciones, programas de educación del arte y otro tipo de participación del público (Lewandowska 2015; McNicholas 2004). Desde la década de 1990, el patrocinio corporativo y los programas de colaboración se han hecho frecuentes en los museos finlandeses (Oesch 2010), lo que supone una década más tarde que en el resto de Europa.

Uno de los principales obstáculos para desarrollar programas de colaboración en los museos es el temor a perder la autonomía del arte o de una institución artística (Alexander 1996; Borchardt 2009). A veces este temor está justificado, pero como muestra Victoria D. Alexander en su investigación sobre los museos estadounidenses, el patrocinador no suele ejercer presión sobre los programas de exhibiciones u otras funciones de los museos porque lo que le interesa es el público y la buena publicidad (Alexander 1996). Este temor raramente existe en las corporaciones porque la colaboración con los museos y los eventos de arte se ven como parte de la composición del mercadeo. Las empresas están interesadas en públicos con una alta educación, de clase media y alta, que también son visitantes frecuentes de los museos. Pero como Wu (2003) hace notar, los patrocinios y las asociaciones corporativas llevan la propia marca fuera del museo, a las salas de exhibición. Además del *artwash* [N. de T.: Artwash se refiere a una estrategia de mercadeo en donde las corporaciones utilizan el arte para limpiar la imagen de una empresa o figura pública] (Evans 2015), los programas de RSE han sido criticados por su énfasis en actividades a corto plazo. La situación económica general también tuvo un impacto en las asociaciones corporativas con instituciones de arte. Dado que el trabajo por proyectos es cada vez más frecuente, las empresas buscan constantemente nuevos proyectos que apoyar en sus programas de RSE, por lo que el apoyo a las instituciones artísticas puede ser a corto plazo (Borchardt 2009, p. 71).

Durante las últimas dos décadas ha habido muchos ejemplos internacionales reportados sobre problemas éticos relacionados con la colaboración corporativa en las instituciones artísticas. Estas usualmente se relacionan con el financiamiento a las instituciones de arte, exhibiciones públicas de colecciones de arte corporativo, y especialmente a patrocinios. Por ejemplo, el movimiento *Liberen al Tate* (*Liberate Tate*) y sus intervenciones en Londres (Evans 2015) hizo que terminaran algunos acuerdos de patrocinio. Hasta ahora, en Finlandia, casi no hay críticas públicas ni activismo similar en lo que respecta a la colaboración de las empresas con los museos de arte. Esto puede deberse a que el financiamiento de las artes se basa

principalmente en el patrocinio del Estado y otros fondos del sector público, y el apoyo de las empresas petroleras no es tan visible en Finlandia como en el Reino Unido. Como Pekka Oesch (2022 y 2010) hace notar, las empresas finlandesas no tienen suficiente información sobre la cultura y las posibilidades de colaboración. De acuerdo con la economista cultural Ruth Towse, la mezcla económica de propiedad pública y privada es típica del sector cultural en países desarrollados. La diferencia principal entre los países es el equilibrio entre el financiamiento público y privado y cómo se provee el financiamiento de las artes (Towse 2010).

Según las estadísticas anuales de los museos publicadas por la Agencia Finlandesa del Patrimonio,¹⁰ la Galería Nacional Finlandesa de Helsinki, por ejemplo, ha establecido y renovado programas de patrocinio y asociación durante muchos años. Sin embargo, son pocos los museos de la región de la capital que llevan a cabo actividades regulares de colaboración con empresas, y algunos lo hacen solo ocasionalmente. La mayoría de los museos finlandeses no reciben ningún apoyo corporativo. En los años recientes, el apoyo por patrocinio anual varió de miles de euros a medio millón por museo, menos del 1 % de los presupuestos anuales de los museos finlandeses (Agencia Finlandesa del Patrimonio 2019). Normalmente el director del departamento de comunicaciones o el director del museo se encarga de las asociaciones corporativas, sin embargo, si se compara con los grandes museos de arte en Europa central, el personal especializado en asociaciones corporativas en los museos de Finlandia es prácticamente inexistente. Como Wu (2003) hace notar, el director del museo es una figura clave entre el museo y las iniciativas empresariales.

Existen diversos motivos dentro de las empresas para apoyar las artes y el patrimonio. Algunos son los programas de RSE, la creciente globalización, competencia entre empresas, las economías neoliberales, la privatización de la cultura y la economía de las experiencias (Borchardt 2009; Lewandowska 2015; Pine and Gilmore 2011; Rectanus 2002; Wu 2003). El debate occidental sobre el arte frente a la economía tiene una larga historia y sigue existiendo pero, al mismo tiempo, en Finlandia también se han llevado a cabo muchas asociaciones con éxito, basadas en objetivos de gana-gana y en la experiencia compartida (Luukkanen-Hirvikoski 2015). Obtener nuevos públicos y fondos son las principales ventajas para los museos, pero también ha habido fracasos por la incompetencia y los objetivos contradictorios de los socios. La colaboración de las empresas con las instituciones artísticas requiere, sin duda, de una mayor investigación.

Conclusiones

En el contexto empresarial, las artes plásticas van más allá de la decoración. Los motivos para el coleccionismo corporativo de arte están vinculados a la cultura organizativa predominante y a las dimensiones específicas de la gestión de recursos humanos, la responsabilidad social empresarial, la comunicación y el posicionamiento de su marca.

10. Mayor información en <https://www.museotilasto.fi/> [Visitado por última vez el 28 de junio de 2019].

Las colecciones corporativas pueden tratarse como parte del patrimonio cultural nacional. Debido a los cambios en el entorno empresarial, la naturaleza del arte corporativo está en constante fluctuación, lo que incluye cuestiones cruciales sobre el poder, la experiencia y la ética. En los negocios, los valores y apreciación del arte se basan generalmente en las necesidades prácticas y en los valores externos del arte en lugar del altruismo. Al ser colecciones semipúblicas, la accesibilidad al arte y la información disponible sobre las colecciones están restringidas.

Las discusiones públicas sobre la privatización de la cultura y la investigación sobre patrocinios y asociaciones corporativas indican que los programas de arte corporativo también afectarán a muchos museos finlandeses en el futuro. Las donaciones, las exhibiciones, la educación sobre arte y los acuerdos de patrocinio son algunos de los ejemplos de la intervención corporativa en los museos de arte. El apoyo corporativo a las artes es un financiamiento complementario para la cultura en Finlandia. El éxito de los programas de asociación con las empresas requiere nuevas competencias y liderazgo en los museos debido a los diferentes valores y actividades de los socios.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Between Private and Public – Corporate art collecting and collaboration with art museums in Finland*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Fuentes no publicadas

Art Foundation Merita. 2019. *Foundation*. Disponible en <http://www.artmerita.fi/en/foundation> [Visitado por última vez el 28 de junio de 2019]

Annual Reports 2013–16. Unpublished. The Archives of Art Foundation Merita, Helsinki.

Minutes of the Board Meetings 2015–17. Unpublished. The Archives of Art Foundation Merita, Helsinki.

Fuentes publicadas

Alexander, V 1996 Pictures at an Exhibition: Conflicting Pressures in Museums and the Display of Art. *American Journal of Sociology*, Vol. 101, No.4. pp. 797–839. DOI: <https://doi.org/10.1086/230781>

Association of Finnish Fine Arts Foundations (STSY) 2019 *Home*. Disponible en <http://stsy.fi/en/home/> [Visitado por última vez el 11 de agosto de 2019]

Barendregt, J, Kamstra, S (van der) Star, M & Witte. A (eds.) 2009 *Corporate Art Collections in the Netherlands*. Rotterdam: Nai Publishers.

- Becker, B** 1994 *Unternehmen zwischen Sponsoring und Mäzenatentum. Motive, Chancen und Grenzen unternehmerisches Kunstengagements*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Behnke, C** 2007 *Corporate Art Collecting: A Survey of German-Speaking Companies*. The Journal of Arts Management, Law and Society. Vol. 37, No. 3. pp. 225–243. DOI: <https://doi.org/10.3200/JAML.37.3.225-244>
- Borchardt, P** 2009 *Unternehmerisches Kulturengagement. Kulturförderung als integrierte Unternehmensstrategie*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Buchholtz, A & Carroll, A** 2009 *Business & Society*. (7th edition). Melbourne: South Western.
- Carroll, A** 1999 Corporate Social Responsibility: Evolution of a Definitional Construct. *Business & Society* 38 (3). pp. 268–295. DOI: <https://doi.org/10.1177/000765039903800303>
- Dahlsrud, A** 2006 How corporate social responsibility is defined: an analysis of 37 definitions. *Corp. Soc. Responsib. Environ. Mgmt*, 15. pp. 1–13. DOI: <https://doi.org/10.1002/csr.132>
- Evans, M** 2015 *Artwash. Big Oil and the Arts*. London: Pluto Press.
- Finnish Heritage Agency, 2019 *Statistics search*. Disponible en <https://www.mu-seutilasto.fi/> [Visitado por última vez el 28 de junio de 2019]
- Fleming, P & Jones, M T** 2013 *The End of Corporate Social Responsibility. Crisis & Critique*. Los Angeles: Sage.
- Garriga, E & Melé, D** 2004 Corporate Social Responsibility Theories: Mapping the Territory. *Journal of Business Ethics* 53. pp. 51–71. DOI: <https://doi.org/10.1023/B:BUSI.0000039399.90587.34>
- Higgs, C** 2012 The Art of Disposals. In Appleyard, C & Salzmann, J *Corporate Art Collections. A Handbook to Corporate Buying*. Farnham: Lund Humphries & Sotheby's Institute of Art. pp. 104–106.
- Higgs, C & Salzmann, J** 2012 The Art of Taxes. In Appleyard, C & Salzmann, J *Corporate Art Collections. A Handbook to Corporate Buying*. Farnham: Lund Humphries & Sotheby's Institute of Art. pp. 110–115.
- Hoeken, H & Ruikes, L** 2005 Art for Art's Sake? An Explanatory Study of the Possibility to Align Works of Art and Organization's Identity. *Journal of Business Communication* Vol. 42/2005. pp. 233–246. DOI: <https://doi.org/10.1177/0021943605277111>

Horowitz, N 2011 *Art of the deal. Contemporary art in a global financial market*. Princeton: Princeton University Press.

Howarth, R S (ed) 2017 *International Directory of Corporate Art Collection*. Belleair Bluffs: The International Art Alliance.

ICOM 2019 *Code of Ethics for Museums*. Disponible en <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/code-of-ethics/> [Visitado por última vez el 28 de junio de 2019]

International Chambre of Commerce (ICC) 2011 *The Consolidated ICC Code of Advertising and Marketing Communication Practice*. **Disponible en** <https://www.icc.fi/wp-content/uploads/ICC-Consolidated-Code-of-Advertising-and-Marketing-2011-English.pdf> [Visitado por última vez el 28 de junio de 2019]

Jacobson, M 1993 *Art and Business. New Strategies for Corporate Collecting*. London: Thames and Hudson.

Kottasz R, Bennett, R, Savani, S, Mousley, W & Ali-Choudhury, R 2007 The Role of the Corporate Art Collection in Corporate Identity Management: The Case of Deutsche Bank. *International Journal of Arts Management* Vol.10 (1). pp. 19–31. DOI: <https://www.jstor.org/stable/41064905>

Kottasz, R, Bennett, R, Savani, S & Ali-Choudhury, R 2008 The Role of Corporate Art in the Management of Corporate Identity. *Corporate Communications. An International Journal* Vol. 13 (3). pp. 235–254. DOI: <https://doi.org/10.1108/13563280810893634>

Landensperger, C 2002 *Der Künstler zwischen Sponsoring und Mäzenatentum. Die Bedeutung der privatwirtschaften Kunstförderung für den künstlerischen Nachwuchs*. Weimar: VDG.

Leber, C 2008 *Kunstsammlungen in Deutschen Wirtschaftsunternehmen im Zeitraum zwischen 1965 und 2000*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.

Lewandowska, K 2015 From Sponsorship to Partnership in Arts and Business Relations, *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 45:1. pp. 33–50. DOI: 10.1080/10632921.2014.964818

Lindenberg, M & Oosterlink, K 2011 Art Collections as a Strategy Tool: A Typology based on the Belgian Financial Sector. *International Journal of Arts Management*. Vol.13, No.3. pp. 4–19. Disponible en https://www.jstor.org/stable/41721103?seq=1#page_scan_tab_contents [Visitado por última vez el 28 de junio de 2019]

- Luukkanen-Hirvikoski, T** 2015 *Yritysten taidekokoelmat Suomessa. Keräilypolitiikat, taiteen esittämisen käytännöt ja merkitykset elinkeinoelämässä*. Jyväskylä Studies in Humanities 261. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Martorella, R** 1990 *Corporate Art*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Minciullo, M** 2016 Shared Value and Philanthropy: The Potential Role of Corporate Foundations. *EJBO Electronic Journal of Business Ethics and Organization Studies* Vol. 21 (2). pp. 19–26. Disponible en http://ejbo.jyu.fi/pdf/ejbo_vol21_no2_pages_19-26.pdf. [Visitado por última vez el 28 de junio de 2019]
- McNicholas, B** 2004 Arts, culture and business: a relationship transformation, a nascent field. *International Journal of Arts Management*. Vol. 7, No. 1. Montreal: JSTOR. pp. 57–69.
- Netherlands Association of Corporate Art Collections (VBCN) 2019 *Homesites*. Disponible en <https://vbcn.nl/EN/> [Visitado por última vez el 11 de agosto de 2019]
- Oesch, P** 2002 *Kulttuurin sponsorointi ja yritysysteistyö. Kehitys ja käytännöt*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Oesch, P** 2010 Yritysten tuki taiteille 2008 ja tuen muutokset 1999–2008. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Olkkonen, R** 2002 *On the Same Wavelength? A Study of the Dynamics of Sponsorship Relationships between Firms and Cultural Organizations*. Turku: Turku School of Economics and Business Administration.
- Pearce, S M** 2005 (1995) *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*. London: Routledge.
- Pettersson, S** 2008 Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin: Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit. University of Helsinki. Helsinki: Finnish Literature Society and Finnish National Gallery.
- Pine, J & Gilmore, J** 2011 *The Experience Economy. Updated Edition*. Boston, Mass: Harvard Business Review Press.
- Rectanus, M** 2002 *Culture Incorporated. Museums, Artists and Corporate Sponsorships*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Robbins, N** 2016 *Poisto museokokoelmasta. Museologinen arvokeskustelu kokoelmanhallinnan määrittäjänä*. Jyväskylä: Jyväskylä Studies in Humanities 283. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Ruohonen, J 2013 *Imagining a New Society. Public Painting as Politics in Post-war Finland*. Turku: University of Turku.

Städel Museum 2019 *Support*. Disponible en <https://www.staedelmuseum.de/en/support> [Visitado por última vez el 11 de agosto de 2019]

Sumpf, D 2005 *Art Experience and Human Resources' Perception*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

Towse, R 2010 *A textbook of cultural economics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ullrich, W 2004 *Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht*. Berlin: Wagenbach.

Witte, A 2009a L'Art pour l'art? The Legitimization of Corporate Art Collections in the Netherlands. In *Barendregt, J, Kamstra, S, Star, M (van der) & Witte, A (eds.) Corporate Art Collections in the Netherlands*. Rotterdam: Nai Publishers. pp. 33–53.

Witte, A 2009b. Employee's Appreciation of Corporate Collections Legitimization and Reality. In *Barendregt, J, Kamstra, S, Star, M (van der) & Witte, A (eds.) Corporate Art Collections in the Netherlands*. Rotterdam: Nai Publishers. pp. 97–109.

Wu, C 2003 *Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s*. London: Verso.

Sección III

Comunidades y públicos

En las recientes décadas, la participación del público ha pasado por un vigoroso cambio. La pregunta: “¿A quién le pertenece el museo?” se ha planteado en muchos países. Los capítulos de esta sección destacan el trabajo realizado en Finlandia en este tema: cómo los museos finlandeses han involucrado al público y han respondido a esta pregunta. Sin duda, esta sección y la siguiente están muy relacionadas entre sí, ya que a menudo es por medio de las exhibiciones que los museos se dirigen a su público. Además de estos canales tradicionales, los museos han ampliado su comprensión de las exhibiciones y el público y están mostrando una multitud de enfoques para mantener la relevancia de los museos. Los museos organizan eventos espontáneos, cooperan con otras instituciones o programas de base y organizan actividades en otras sedes, para mencionar algunos. Finalmente, es por medio de los programas de participación del público que los museos son capaces de mostrar los impactos contemporáneos como una forma de medir la importancia de los museos en nuestra sociedad. Los museos deben ser cada vez más sensibles e inventivos involucrándose en diversos proyectos participativos para que su trabajo sea importante para el público de hoy y del futuro. Además, podemos preguntarnos legítimamente con qué público deben tratar de relacionarse los museos. Económicamente hablando, ¿es más importante para un museo la comunidad local o el disfrute de los turistas? Del mismo modo, ¿se deben propiciar ciertas conexiones empresariales que a menudo traen consigo nuevas fuentes de financiamiento, potenciales o reales, o someterse a un cuidadoso escrutinio? Al mismo tiempo, las tendencias globales de las prácticas participativas dentro de los museos y de la investigación museística, con nociones de coproducción y creación conjunta están pasando a primer plano (*sensu* Connolly 2015; Simon 2010).

El capítulo de Kaija Kaitavuori, por medio de su caso de estudio, destaca los desarrollos en la educación museística en la Galería Nacional de Finlandia. Analiza las ventajas y los inconvenientes del patrocinio empresarial y sugiere que los acuerdos de patrocinio no garantizan necesariamente experiencias museísticas inclusivas para todos los públicos. El capítulo de Mari Viita-aho estudia la tendencia de la participación en el trabajo museístico tal y como se expresa en la literatura, especialmente en Finlandia y en el contexto nórdico más amplio. Revisa los diferentes tipos de prácticas participativas utilizadas en los países nórdicos y considera los desafíos que estas prácticas presentan para el fino trabajo realizado en los museos. La exploración de la participación también revela algunas de las expectativas hacia los museos del futuro y amplía nuestro entendimiento sobre la museología social.

Erja Salo también concluye de forma similar el caso de estudio de su capítulo. El ejemplo del proyecto Vuosaari *En otras palabras (In Other Words)* ilustra las razones por las que el museo quiere operar fuera de sus propios muros y hacer un trabajo cultural regional. ¿Cuáles son los objetivos de la institución de arte y cómo se relacionan con los objetivos de los residentes/comunidades locales y el financiamiento? ¿Existe una acción bidireccional? ¿Qué gana la institución de arte? ¿Cuál es el impacto de la actividad en la organización? Y acaso, ¿es razonable pensar que un día los proyectos regionales inclusivos o participativos serán una forma permanente de trabajo con el público para todas las instituciones de arte? Dorothea Breier escribe desde el punto de vista del activismo ciudadano,

trabajando muy de cerca con la comunidad en el distrito de Kallio en Helsinki, por consiguiente, haciendo mucho más visible la voz de los llamados “no visitantes” (y las barreras que experimentan). Ambos capítulos enfatizan el papel importante de los museos de crear espacios públicos más incluyentes. El capítulo final está escrito por Benjamin Filene, antiguo profesor invitado de la beca Fullbright del Museo de Historia de Carolina del Norte (quien posteriormente se trasladó al Museo Nacional de Historia Americana Smithsonian). Aporta su visión personal del panorama museístico finlandés, obtenida gracias a su paso por la Universidad de Helsinki y el Museo de la Ciudad de Helsinki. En este ensayo, describe cómo el concepto de dominio público, que incluye museos, permite la presentación de una diversidad de cuestiones y la evaluación de los diferentes enfoques a fin de permitir que las experiencias de los visitantes fluyan abiertamente. Compartir sus experiencias por el bien común requiere confianza y de habilidades de los profesionales de los museos.

En esta sección se presentan todos los conceptos de creación conjunta, participación activa y traslado del trabajo museístico fuera de las paredes de la institución. Con el espíritu de aprendizaje permanente, los profesionales de los museos se dirigen a nuevos públicos y amplían sus conocimientos a nuevas áreas. Son factores que dejarán huella y harán que los museos sean significativos en el futuro. Estos nuevos públicos, con sus nuevos enfoques innovadores, ayudarán a llevar el conocimiento del pasado al futuro.

Kaija Kaitavuori

El museo y su público, una configuración de intereses – El caso de la Galería Nacional de Finlandia

Mari Viita-aho

¿Cómo, por qué y en qué participar? – Analizando los museos nórdicos, casos de estudio en la investigación 2008-2018

Erja Salo

Fuera de las propias paredes de los museos – Experiencias en proyectos participativos como parte del Modelo Helsinki

Dorothea Breier

La accesibilidad es mucho más que rampas. Un enfoque crítico sobre la (in) accesibilidad de los museos, galerías e instituciones culturales.

Benjamin Filene

Lo que Finlandia me enseñó sobre hacer historia en público

Referencias

Connolly, R 2015 Co-Creation as a Twenty-First Century Archaeology Museum Practice. *Advances in Archaeological Practice* 3(3). pp. 188–197.
DOI: <https://doi.org/10.7183/2326-3768.3.3.188>

Simon, N 2010 *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

El museo y su público, una configuración de intereses – El caso de la Galería Nacional de Finlandia

Kaija Kaitavuori

Resumen

Varios grupos profesionales dentro y alrededor de los museos están interesados en sus públicos. Por supuesto, los curadores producen exhibiciones para los visitantes, pero son los educadores en los museos los especialistas dedicados a trabajar por y con el público. Los especialistas en comunicación y mercadeo también trabajan para el público real y potencial. Los financistas, por su parte, tienen un alto interés en quién llega al museo y cómo se vive el museo.

Aunque el espíritu educativo ha formado parte del ADN del museo público desde el principio, la atención actual al público se debe a aspiraciones algo diferentes. Este capítulo explora la historia de los programas educativos en la Galería Nacional de Finlandia desde la década de 1980, particularmente en relación con diversos intereses educativos y económicos que guían la orientación del público. En algunos casos, los intereses se apoyan entre sí, y en otros casos entran en conflicto.

La investigación muestra cómo las estructuras de financiamiento han tenido un efecto en los programas y el trabajo educativo desde los inicios de los museos. Utilizando como ejemplo algunos proyectos concretos del pasado y del presente, analizo más a fondo tanto las preocupaciones comunes como las divergentes de los diversos agentes que trabajan para y con el público, y cómo afectan la forma en que los museos conciben, estudian y clasifican a sus visitantes.

Palabras clave: educación en los museos, audiencias, nueva museología, financiamiento corporativo, la Galería Nacional de Finlandia

Introducción

Si bien el espíritu educativo y el interés por sus visitantes han formado parte del ADN de los museos públicos desde el principio, las razones detrás de este interés y las formas en que los museos han conceptualizado a sus públicos han variado. La atención actual al público refleja aspiraciones bastante diferentes a las del siglo XIX, ya que los grupos de interés que dirigen y financian los museos se han multiplicado.

El nacimiento del museo público estuvo firmemente asociado a la construcción del Estado y al fomento del gusto del público (Bennett 1995; Hooper-Greenhill 1992; véase también Pettersson, este volumen). Estas funciones de civilización fueron definidas por las clases gobernantes con el objetivo de educar a los ciudadanos, así como de crear un sentido de nación y de herencia cultural (Duncan 1995). Por lo tanto, puede decirse que el museo ha servido como instrumento para la educación pública, además de tener una función disciplinaria con respecto a sus destinatarios.

En la Europa y América de la posguerra, las relaciones de los museos con su público comenzaron a cambiar. A finales de la década de 1960 y en la de 1970, se cuestionó el papel del museo en la sociedad y se argumentó que los museos debían responder mejor a las necesidades del público al que sirven (Davis 2008, p. 398). La nueva orientación se ha teorizado como la nueva museología, un diálogo sobre el papel social y político de los museos (McCall & Gray 2013). Según Peter Vergo, esto reflejaba “un estado de insatisfacción generalizado con la ‘vieja’ museología, tanto dentro como fuera de la profesión museística” (Vergo 1989, p. 3). La nueva concepción y práctica supuso cambios significativos en la forma de concebir los museos y en las actividades que realizaban. El enfoque cambió de organizaciones basadas en las colecciones y centradas en objetos a museos orientados a los visitantes. La motivación para atraer al público es dar un papel más activo a los visitantes, fomentar el aprendizaje autónomo y, en general, ofrecer un mayor acceso y representación a diversos sectores de la población. El cambio se caracterizó por pasar “de ser sobre algo a ser para alguien” (Weil 2002, p. 28), o por replantear el museo “más allá del mausoleo” (Witcomb 2003). Los conceptos que se usan para describir la nueva relación de los museos con el público incluyen empoderamiento, diálogo, inclusión y cambio social (McCall & Gray 2013; Rodney 2019).¹

La evolución de las ideas sobre el museo vino acompañada de la especialización del trabajo museístico, lo que condujo en los años 70 a lo que Vera Zolberg denomina la era post profesional. Se caracteriza por la introducción en el museo de nuevos grupos profesionales, en particular lo que ella denomina especialistas en gestión, junto a las profesiones museísticas tradicionales (Zolberg 1981, pp. 103-125).² Entre estas nuevas áreas de especialización se encuentran los recursos humanos, el desarrollo, las finanzas, el mercadeo y la comunicación, así como nuevas actividades auxiliares como tiendas, cafeterías y eventos. Esta fase post profesional se encuentra marcada por una separación entre el control artístico y el administrativo, junto con un enorme incremento en el tamaño y cantidad de museos.

1. McCall y Gray (2013) estudian si también se ha producido un cambio real en la práctica.

2. Zolberg identifica tres etapas: la época preprofesional, caracterizada por los coleccionistas legos, los donantes y los aficionados. Esta fue reemplazada por una era profesional en la que se dio relevancia a los profesionales académicos; la profesión museística se definía en términos cognitivos y científicos, las colecciones y exposiciones se ajustaban a principios histórico-artísticos (en contraposición al gusto) y solo los expertos con formación académica tenían voz y voto en los asuntos del museo. Finalmente, viene la era post profesional.

Zolberg describe aquí la situación en Norteamérica, pero un desarrollo similar también se dio en Europa (vea también Paunu en este volumen). El discurso de la nueva museología apareció en varios idiomas y países con sutiles diferencias en las formas de entenderlo, y su aplicación se ve afectada por las respectivas políticas culturales nacionales (Ballé y Poulot 2004). Por ejemplo, la idea de lo comunal o “ecomuseo” cobró especial fuerza en los mundos francófono e hispano (Davis 2008, pp. 398-400). En Gran Bretaña, la orientación del público recibió un impulso adicional con la llegada al poder del Nuevo Laborismo en 1997 y su política activa en materia de educación e inclusión. En Finlandia, la discusión se basa en gran medida en los debates anglófonos.

Esta visión necesariamente somera de la orientación del público de los museos sirve aquí para introducir una reflexión sobre cuestiones similares sobre quién, hoy en día, se interesa por los visitantes de los museos, tanto dentro como fuera de ellos y por qué. La investigación se desarrolla por medio de dos casos de estudio de actividades orientadas a los visitantes de la Galería Nacional de Finlandia y analiza las fuerzas que las impulsan. Los casos abarcan un período de 20 años, el primero situado en las primeras etapas de las actividades educativas en el museo y el segundo en el nuevo milenio, en un entorno profundamente alterado cultural, económica y políticamente. El punto de conexión entre los dos proyectos es que cada uno fue financiado por un patrocinador corporativo, introduciendo así en el proceso a un actor externo al museo. Las preguntas que conducen la investigación son las siguientes: ¿Quién está interesado en el público? ¿De quién es el interés que importa y sobre qué bases? (Vea también en este volumen a Pettersson, Myllykoski, Salo y Viita-aho).

Educación museística en la Galería Nacional de Finlandia

Los primeros educadores museísticos en Finlandia fueron nombrados a principios de la década de 1970 en el Museo Nacional y en la Galería Nacional. Antes, la enseñanza en los museos, sobre todo en forma de visitas guiadas, había sido responsabilidad de los directores de los museos, los investigadores, los responsables de las colecciones y los curadores y, ocasionalmente, de los guías temporales que se contrataban por periodos cortos, especialmente durante los meses de verano. El principal grupo objetivo de los primeros educadores de museos o profesores de museos, como se les llamaba, eran las escuelas en respuesta a la demanda, identificada en los debates públicos, de que los museos deberían complementar la enseñanza escolar (Saló 2010). Siguiendo el ejemplo de los museos nacionales, en la década de 1980 se nombraron algunos educadores más, aunque gran parte de la labor educativa, sobre todo en los museos más pequeños, seguía siendo llevada a cabo por otros profesionales como parte y además de sus otras funciones. No fue sino hasta el cambio de milenio que un trabajador especializado en públicos se convirtió en un miembro indispensable del equipo profesional en todos los museos grandes, medianos e incluso pequeños. En 2005, el personal que trabajaba en diferentes capacidades dentro de la educación museística sintió la necesidad de estar más conectado y organizado, y se fundó la Asociación Finlandesa para la Educación Museística, Pedaali, primero entre los educadores de museos de arte y luego se amplió para incluir todo el campo de los museos.

La proliferación de educadores especializados en museos se ajustaba a la creciente atención prestada a la experiencia del visitante frente al énfasis anterior en las colecciones, los objetos y la distribución del conocimiento experto. Esto, obviamente, no sucedió de la noche a la mañana, y no estuvo totalmente libre de problemas. Los profesionales no siempre apreciaron el hecho de centrarse en los visitantes legos (Salo 2010) y hubo una comprensión diferente, incluso conflictiva, de por qué, cómo y qué grupos de públicos tendrían que ser atendidos. Para los pioneros, los factores importantes que afectaban las posibilidades de llevar a cabo el trabajo con éxito eran el apoyo del director, por un lado, y los suficientes recursos y un presupuesto independiente, por otro (Salo 2010, pp. 28-29). Al mismo tiempo, los museos finlandeses se unieron a la era post profesional con un incremento en trabajos gerenciales, financieros y administrativos que también tenían un interés en el público y la asistencia.

En 1973, la Galería Nacional se encontraba dentro de los primeros museos que nombraron a un trabajador educativo. Además de las visitas guiadas habituales, junto con algunos nuevos grupos y actividades nuevas, como las visitas de grupos de guarderías, se realizó un esfuerzo educativo excepcionalmente grande y visible en relación con una importante exhibición de arte contemporáneo llamada *Ars83*. Esta muestra fue la cuarta de una serie de exhibiciones internacionales de arte contemporáneo organizadas a intervalos irregulares desde 1961, que ocupaban todo el edificio del museo. Las exhibiciones habían tenido como misión introducir al público finlandés las tendencias y movimientos más recientes en el arte contemporáneo. En 1983, los museos se enfrentaron a una nueva situación y a un desafío económico, ya no se trataba solo de transportar a Finlandia obras realizadas en un estudio, sino que un gran número de artistas llegarían en persona a instalar o crear su obra *in situ*. La *Ars83* fue la primera gran exhibición que introdujo en Finlandia las nuevas formas artísticas del arte hecho para el sitio y de las llamadas instalaciones. El término “instalación” es difícil de encontrar en los escritos o documentos de arte finlandés antes de 1983, sin embargo, se proliferó rápidamente después de esta exhibición. La nueva forma de producir arte y las exhibiciones de arte demandaban más recursos económicos de los que los museos podían costear, así que, por primera vez, se hizo un acercamiento a un financista corporativo privado, específicamente un banco. La elección se hizo en base a contactos previos por parte del curador (o comisario, como se llamaba la posición en ese momento), quien había sido el asesor de la colección de arte del banco. El banco aceptó la invitación y no solo otorgó la ayuda financiera, sino que también ayudó con la comunicación y mercadeo mientras dejaba en claro que no tendría nada que ver con las decisiones sobre la programación y el contenido.

La asociación con un banco trajo un nuevo elemento al proceso de producción de exhibiciones. Para esta tarea se estableció un comité de coordinación que incluía miembros del museo y del banco que estuvo a cargo de la creación y supervisión del presupuesto. Todas las comunicaciones y actividades de mercadeo tenían que ser aprobados por el comité. Esta colaboración significó un cambio notable para la educación dentro del museo. El banco se preocupó activamente por el público de la exhibición y, por primera vez, se realizó una importante inversión para apoyar un programa educativo. Los objetivos del banco se hicieron explícitos en su plan de

mercadeo en el que explicaban que la decisión de apoyar la exhibición “refleja el énfasis puesto en los valores sutiles de los años 80 y el esfuerzo del banco por mantenerse en contacto con los clientes en su tiempo libre, ya que los contactos bancarios directos son cada vez menos frecuentes” (notificación al personal del Banco SKOP).

El acuerdo de patrocinio, el primero de este tipo en Finlandia, atrajo una considerable atención entre la prensa y creó un pequeño escándalo en el ámbito del arte, hasta el punto de que uno de los colaboradores invitados al catálogo retiró su artículo en señal de protesta. Para la educación, el acuerdo representó un impulso privado no previsto. El programa se construyó sobre trabajo ya existente, pero se expandió a una nueva escala. Para el banco, siempre fue particularmente importante llegar a las familias, así que se creó un programa especial llamado *La Ars de los Niños* (*Children's Ars*). Incluía un catálogo juvenil independiente, un extenso programa de visitas de guarderías y escuelas, e incluso una inauguración especial organizada para el público joven.

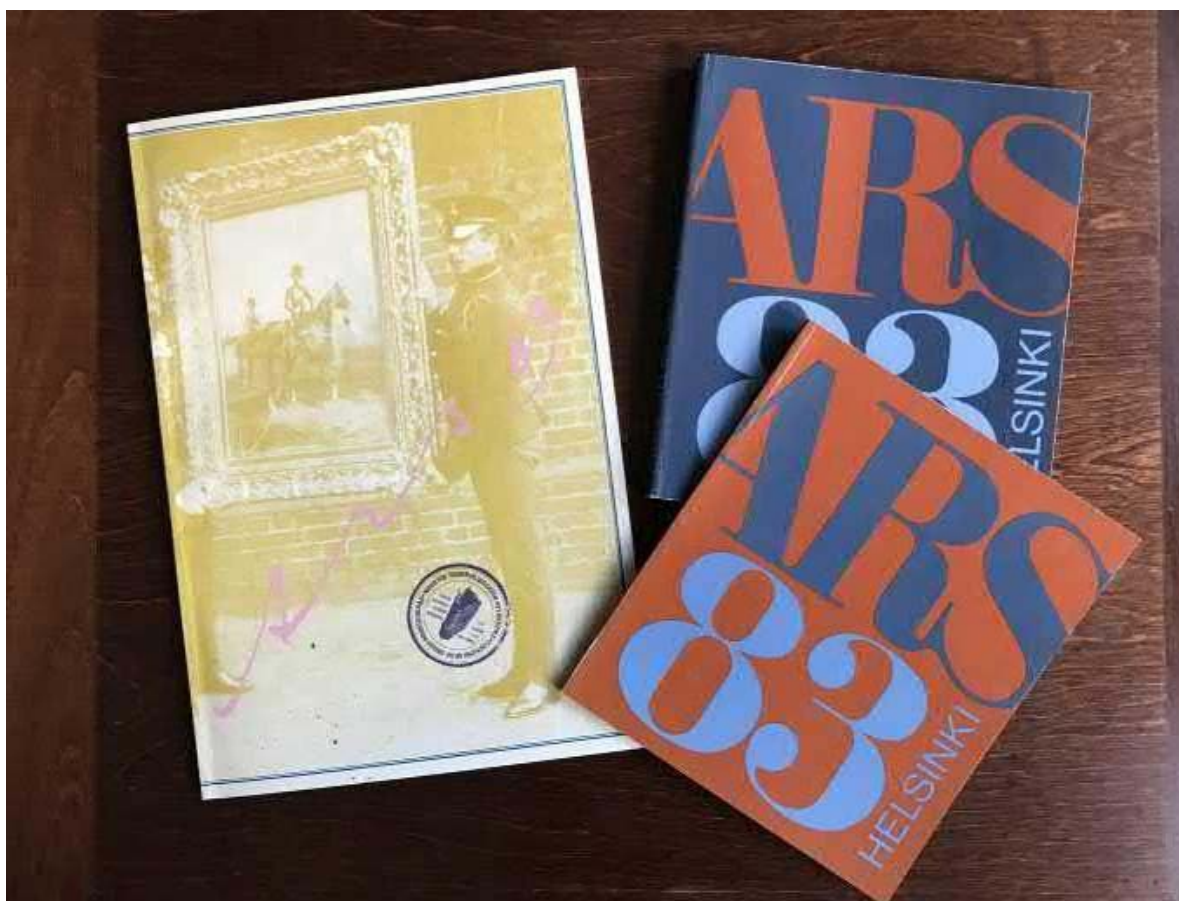


Figura 1. Catálogos de exhibición *Ars83*. El catálogo juvenil especial se encuentra a la izquierda. Fotografía del autor.

Para la educación en los museos, el nuevo acuerdo de patrocinio tuvo un efecto positivo, sin lugar a dudas. Se le dio más importancia, recursos y visibilidad de lo que había tenido antes. Al mismo tiempo, se apartó del centro de la exhibición: en los documentos de la exhibición, la *Ars de los Niños* se trata bajo el título de operaciones de mercadeo, separado de la planificación del contenido de la exhibición. Por lo tanto, la nueva orientación del público en la Galería Nacional de Finlandia no surgió totalmente del museo, sino que fue introducida por un agente externo. El trabajo de educación se situó bajo la clasificación más amplia de las relaciones públicas. Esto refleja la posición y el estatus de la labor educativa en los museos (de arte) como interfaz entre el área de expertos del museo y el público, en la intersección de varios intereses (véase también Kaitavuori 2011 y Paunu, este volumen).

Las novedades de la *Ars83*, traslado de artistas en lugar de obras de arte, creación de proyectos *in situ* y recaudación de fondos del sector privado, se han convertido desde entonces en una práctica habitual. Esto también significa más formas de trabajo en red y la combinación de varios actores y sus intereses en el mismo proyecto. En la producción de una exposición de arte confluyen un número cada vez mayor de viejos y nuevos profesionales (o, en términos de Zolberg, post profesionales): curadores, artistas, educadores, técnicos, productores, abogados, financistas (tanto públicos como corporativos), administradores, editores, comunicadores, comercializadores, personal de la oficina de atención al público, etc.³ En lo que respecta a los públicos, esto significa una multiplicación de grupos y actores, todos ellos con un enfoque ligeramente diferente, derivado de sus diversos intereses.

Del patrocinio a la colaboración corporativa

Durante la década de 1990, la Galería Nacional de Finlandia pasó por un cambio organizacional cuando formó parte de la administración estatal y comenzó a aplicar métodos impuestos por la nueva administración pública, como la gestión por resultados y presupuestos netos. Consecuentemente, el proceso llevó a los museos a la era de los administradores y los gerentes. A finales de la década, la sección de arte contemporáneo de la Galería Nacional se trasladó a sus propias instalaciones y pasó a llamarse Museo de Arte Contemporáneo Kiasma.⁴ Como un nuevo museo, buscaba y en realidad atraía una buena parte del financiamiento corporativo. La recaudación de fondos privados estaba evolucionando y empezaba a considerarse como una asociación empresarial más que como un patrocinio. Ya no era una cuestión de simplemente dar dinero a un museo a cambio de una amplia exposición del logo, sino que de un diálogo en que las necesidades de dos partes se negociaban y se ponían en práctica. (En este capítulo, el financiamiento de arte corporativo es visto en conexión con el trabajo educativo, ver también en este volumen a Luukka-nen Hirikoski).

3. A principios de la década de 2000, la Galería Nacional de Finlandia llevó a cabo una documentación colectiva de sus prácticas y procesos de creación de exhibición. Esto fue necesario para mejorar la coordinación de los múltiples actores involucrados en el proceso (Kaitavuori & Roine 2006).

4. El Museo de Arte Contemporáneo fue fundado en 1990 como la sección contemporánea de la Galería Nacional de Finlandia que antes se había ubicado en el mismo edificio del Ateneo. Se trasladó a su propio edificio en 1998. Al mismo tiempo Kiasma obtuvo su propio equipo educativo, conformado por tres miembros.

El primer proyecto educativo del nuevo museo financiado por un patrocinador fue el de la *Escuela sobre ruedas Kiasma* (*Kiasma School on Wheels*), un proyecto de tres años que funcionó de 2003 a 2005. El proyecto fue financiado por la empresa eléctrica Vattenfall, que ya había trabajado en sociedad con Kiasma durante los tres años anteriores, y ahora buscaba un nuevo tipo de colaboración para el segundo período de tres años. El concepto y el programa se desarrollaron por el equipo educativo de Kiasma y aprobado por la empresa. La Escuela sobre ruedas fue un programa a gran escala que recorría las escuelas de zonas determinadas, alejadas del museo. Viajó en una furgoneta especialmente adaptada y se detenía uno o dos días en cada escuela, dependiendo del número de alumnos. Durante la mañana, se reunían todos los estudiantes de 9º grado (de 14 a 15 años) para una sesión interpretativa e interactiva de 90 minutos impartida por dos artistas/educadores, quienes abordaban diferentes materias escolares utilizando obras de arte originales, así como reproducciones e imágenes. El programa vespertino consistía en una sesión con un artista local y un taller de arte basado en una materia escolar como historia, biología o educación para el hogar. El programa fue creado con la idea del aprendizaje de diversas materias escolares, exceptuando el arte, por medio del arte contemporáneo. A cada escuela que visitaron se le entregó un manual para el maestro con ejemplos y actividades.



Figura 2. *Escuela sobre Ruedas Kiasma* en la furgoneta del arte en el patio de la escuela. Fotografía por un participante desconocido en el proyecto.

Sin financiamiento externo, un programa a esta escala hubiera estado por encima de los medios del museo. Les permitió a los museos atender públicos fuera del área capitalina, una misión que le corresponde como museo nacional. Los métodos se aprovecharon y ayudaron a desarrollar el enfoque multidisciplinario que el equipo de educación del museo ya había estado usando con los programas escolares dentro de Kiasma.

El proyecto fue noticia nacional y fue cubierto por los periódicos locales. Inclusive, ganó interés internacional y se presentó en tres conferencias internacionales, además de haber hecho una gira por tres ciudades de Estonia. Sin embargo, el director de comunicación de Vattenfall se quejó de que la empresa no recibía la atención mediática que merecía; los medios de comunicación se mostraban reacios a mencionar el nombre de la empresa a pesar de que daban amplia difusión al proyecto y a Kiasma (Raitmaa & Venäläinen 2006, pp. 10-11).⁵ No obstante, el proyecto fue invitado a una serie de eventos y seminarios sobre el tema de la colaboración entre el museo y las escuelas, así como entre el museo y las empresas. En la literatura de mercadeo, el caso también sirvió como un ejemplo de éxito de una nueva clase de patrocinio cultural (Rosti 2004, pp. 43-45). Para la empresa, el proyecto fue una forma de ser reconocida por su patrocinio cultural inusual e innovador. Sus socios empresariales tuvieron celos de la idea y su implementación. De acuerdo con el director ejecutivo, la empresa quería invertir en la juventud y llevar el arte a las áreas en donde sus clientes estuvieran ubicados. La asociación construyó su reputación como un actor responsable en el área local y ayudó a su colaboración con las comunidades (Rosti 2004; Raitmaa 2003). Consideraron el proyecto como de mercadeo interno; también se organizaron talleres de la *Escuela sobre Ruedas* para el personal. Reforzaron la creación de equipos y crearon “energía intelectual” (Rosti 2004, p. 44). La colaboración hacía realidad su lema: “Dando energía a la vida”.

Discusión

¿Ha proporcionado el financiamiento privado un servicio a los museos en general y a la educación museística en particular? Estos dos casos, y se podrían presentar más, demuestran que el patrocinio corporativo ha permitido a los museos poner en marcha proyectos que de otro modo no habrían podido realizar. Además, puede decirse que, sobre todo en el primer caso, fue el patrocinador externo el que dio un nuevo impulso a las actividades con orientación al público, ya que para él era importante que la exposición captara la máxima atención. Podemos suponer que, tras esta experiencia, el estatus y la importancia de la labor educativa cambiaron ligeramente dentro del museo. Algunas de las actividades, tal como una publicación separada de la exhibición para un grupo específico del público, se repitieron en exhibiciones posteriores. Para las empresas patrocinadoras, tanto el público y la manera en que experimentan las exhibiciones es importante. Por lo tanto, podría decirse que el patrocinio corporativo funcionó para la nueva museología y estaba a favor de abrir la institución al público en general, contrario a la imagen de la autoridad cultural, la exclusividad y el aislamiento de los museos del mundo moderno.

Al mismo tiempo, la educación, ya alineada con el público lego en contraposición con los expertos, se aleja de lo que se considera predominantemente el núcleo profesional de los museos: las colecciones y el conocimiento especializado de las mismas.

5. Isohanni (2005) cuestiona esto en su tesis de maestría. Por el contrario, dice, dos tercios de sus datos que analizan la cobertura de los medios de comunicación sobre el patrocinio de las artes (incluidos los artículos sobre la Escuela sobre Ruedas Kiasma mencionan el nombre de un patrocinador.

Especialmente en los museos de arte existe una fuerte tensión entre los expertos y el público lego (Bennett 1995, pp. 170-173), y la práctica educativa se cuestiona a menudo en cuanto a su posición al servicio de los intereses de sus respectivas necesidades. Bennet (1995) lo explica en relación con la inversión especialmente elevada de los museos de arte en la economía de la invisibilidad como mecanismo que distingue el arte y los objetos de museo del resto del mundo material. Como no hay nada visible que distinga los objetos de museo del mundo de objetos que los rodea, su estatus se basa en el conocimiento y el reconocimiento cultural que permiten a los entendidos, a los que han recibido la educación adecuada, apreciar los objetos. La división entre los que pueden ver y los que no pueden, es el centro del museo de arte. Por lo tanto, según explica Bennet, resulta fundamental mantener a distancia las interpretaciones legas y no calificadas y los intereses instrumentales. La educación museística, sobre todo en lo que respecta al arte, pone en tela de juicio la especialización del arte al exponer críticamente algunos de los supuestos de fondo y los mecanismos por los que funciona tal distinción, invitando así a la sospecha desde dentro. En este sentido, tiene rasgos en común con la sociología, que según Bourdieu (1993, p. 139) es una extraña compañera del arte. Estas reservas también reflejan el estatus ambiguo de la educación, que se encuentra simultáneamente en el centro del museo y contrarresta su segregación protectora. El mercadeo y las pragmáticas ambiciones de los patrocinadores difuminan aún más las fronteras que protegen el arte del mundo común.

Para las corporaciones, el proceso de patrocinio es parte del mercadeo (Olkkonen 2002). El director ejecutivo de Vattenfall expresó claramente este tema cuando explicó la relación entre la identidad corporativa y la responsabilidad hacia los accionistas. “Cuando invertimos en la juventud, también estamos invirtiendo en sus familias, lo que significa que estamos invirtiendo en nuestros clientes que son la base de nuestro éxito” (Raitmaa 2003). Incluso cuando el motivo expreso es la identidad corporativa y la responsabilidad social, afecta asuntos de reputación y visibilidad. Las empresas buscan mejorar su imagen y conectar su marca con asociaciones positivas. Es un intercambio con valor monetario. Otros beneficios deseables de su inversión son la visibilidad en los medios de comunicación, la promoción, el trabajo en redes, los contactos con grupos de interés (personal, clientes, inversionistas, medios de comunicación, subcontratistas, etc.), la buena voluntad, la competencia cultural y las nuevas formas de comercialización (Rosti 2004, p. 32).

Esto obviamente lleva a establecer límites respecto a la clase de proyectos que reciben patrocinio. A pesar de los alentadores ejemplos mencionados de proyectos educativos financiados con fondos privados, también podemos preguntarnos qué queda en la sombra y qué tipo de proyectos no son seleccionados por las empresas patrocinadoras. Ciertos públicos son más populares que otros. Por ejemplo, los niños siempre son un buen grupo objetivo, llevan a sus padres y generan buena voluntad.

Después de la *Ars83*, la siguiente conexión importante de patrocinio en términos de educación fue una relación de varios años con el principal periódico nacional, *Helsingin Sanomat*. El formato de esta colaboración era doble: publicaciones orientadas a la familia y eventos infantiles de fin de semana. Gracias al periódico, estos eventos recibieron mucha publicidad y fueron muy populares y concurridos. Una vez más, desde la perspectiva del financista, el programa educativo se entendía como mercadeo, y la colaboración era gestionada por el departamento de mercadeo del periódico. Para el equipo educativo, esta colaboración permitió desarrollar nuevas actividades y organizar un programa para las familias a una escala que no habría sido posible de otro modo.

Sin embargo, los grupos más difíciles (o los que tienen menor potencial como consumidores) deben abordarse con financiamiento público. Por otro lado, el financiamiento público está vinculado a los objetivos de las políticas. Cada vez más, estos objetivos se han definido por criterios sociales: salud, bienestar, cohesión social, etc. Según McCall y Gray, “esta retórica política instrumental está muy en sintonía con la ‘nueva museología’” (McCall & Gray 2014, p. 22). Muchas de estas expectativas se dirigen a los servicios educativos, encargados de atender a diversos públicos. Los departamentos de educación, como he argumentado en otras ocasiones (Kaitavuori 2011), trabajan en la intersección de múltiples demandas, a menudo contradictorias, con respecto al público. Los intereses corporativos, el enfoque de este artículo, son solo uno de los conjuntos de demandas dentro de muchos otros. Para la administración y la dirección es importante demostrar que las instituciones financiadas con fondos públicos se interesan y sirven al público amplia y eficazmente. También canalizan y controlan los intereses de la política gubernamental, según la cual los museos y galerías deben demostrar su relevancia y uso social. Además, las actividades educativas son contables en términos de la calidad académica en la institución, como se argumenta anteriormente.

Los distintos intereses confluyen en las múltiples acepciones del término desarrollo de públicos y en el discurso sobre los nuevos públicos. ¿Cómo se desarrollan los públicos? Y, ¿son estos desarrollos más cualitativos o cuantitativos? El mercadeo apuesta por los números, los patrocinadores también prefieren grandes públicos, pero del tipo adecuado. Los profesionales del arte tienden a pensar en sus colegas y para ellos la educación puede tener objetivos muy específicos y estrechos. Estas necesidades diversas y diferentes estándares pueden dar lugar a tensiones internas entre grupos profesionales (Zolberg 1981; McCall & Gray 2014) y a un doble lenguaje cuando los museos traducen su trabajo en forma de políticas (McCall & Gray 2014).

Los distintos intereses también generan distintos conocimientos sobre los públicos. Las encuestas a los visitantes de la Galería Nacional de Finlandia, coordinadas por los departamentos de educación, recolectaron datos demográficos e información sobre las necesidades y experiencias de los visitantes. Además, ocasionalmente se llevan a cabo investigaciones cualitativas sobre grupos de visitantes o temas específicos. En 2006, Kiasma encargó un nuevo tipo de estudio con el que pretendía identificar segmentos del público con fines de mercadeo. El estudio definió cinco segmentos en función de sus percepciones y actitudes sobre la cultura en general y el arte

contemporáneo en particular. También se preguntó a los encuestados, entre otras cosas, cómo gastaban sus ingresos disponibles, si conocían determinadas tiendas y qué medios de comunicación seguían (Dagmar 2007). De acuerdo con Ahola y Uusitalo (2008), la segmentación del mercado de públicos es inusual en los museos de Finlandia y debería ser más utilizada. También se llevó a cabo un ejercicio de segmentación para los consumidores de arte en los tres museos de la Galería Nacional de Finlandia.

Sin entrar en más detalles sobre los estudios, resulta evidente que las distintas funciones de los museos plantean preguntas diferentes sobre los públicos y, en consecuencia, crean imágenes diferentes de ellos. Mientras que la educación museística se dirige, por ejemplo, a grupos de edades específicas o con necesidades especiales, el mercadeo busca “devoradores de alta cultura” y “amigos de la cultura popular reacios al arte contemporáneo” (Dagmar 2007), o “tradicionalistas” y “entusiastas del arte” (Ahola & Uusitalo 2008). Los conceptos con los que operan -segmentos de mercado frente a grupos objetivo, comportamiento del consumidor frente a estilos de aprendizaje- proceden de contextos diferentes, conllevan significados distintos y construyen la relación de la institución con el público en términos diferentes. Consecuentemente, ambos tienen fortalezas y debilidades.

Conclusión

A comienzos de la tercera década del nuevo milenio, hemos recorrido un largo camino en el desarrollo lanzado por la exhibición *Ars83*. ¿Se entendería hoy la enérgica reacción del autor del catálogo que consideró necesario retirarse del proyecto patrocinado por el banco y no actuar “como un peón de la publicidad” (Sandqvist 1983)? ¿Cuál sería una razón válida para hacer ahora algo así? El patrocinio empresarial como tal apenas despierta sentimientos fuertes hoy en día, pero de vez en cuando las cuestiones éticas provocan reacciones, como la controversial asociación de la Compañía Británica de Petróleo (BP, British Petroleum) con la Galería Tate y el Museo Británico (Evans 2015), o el escándalo en torno a la familia Sackler, que tiene varias instalaciones educativas en museos y galerías con su nombre en reconocimiento a su patrocinio (Goukassian 2018).

Las estructuras de financiamiento han afectado la programación y la labor educativa, como hemos visto anteriormente. Además de estas consecuencias concretas de los patrocinios -mayor visibilidad y peso para la educación, tensiones internas y nuevas jerarquías en relación con qué grupos de público se dirigen y cómo se les evalúa, hay cambios más sutiles en la forma en que los museos entienden su papel en la sociedad. Quizás el efecto más importante haya sido un cambio cultural en la forma de ver y entender los museos y sus prácticas.

Como empresas, hoy los museos se tratan como marcas. Un excelente ejemplo de marca profesional es, por supuesto, la Galería Tate, o simplemente *The Tate*, ya que modificó su marca en 1998 (Stallabrass 2013; Dewdney, Dibosa y Walsh 2013). Kiasma fue, que yo sepa, el primer museo finlandés que trató su identidad como una marca y realizó un estudio de percepción de marca en 1998, su año de apertura.

Una marca debe ser una garantía de calidad reconocible inmediata y visualmente en todos los productos de la organización. Las marcas no solo venden productos, sino también experiencias y estilos de vida. Por medio de las marcas, los museos y las empresas, en cierto modo, hablan el mismo idioma y se entienden, están en la misma sintonía (Olkkonen 2002).⁶ Esto permite alianzas entre marcas privadas y públicas, como Nokia y Kiasma, o la compañía finlandesa de aviación Finnair y Kiasma. Sin embargo, la conjunción de logotipos también puede volverse amargo, como demuestran los casos ya mencionados de BP y Sackler.

Con la llegada de las empresas al mundo de los museos, una nueva cultura del secretismo se ha afianzado en el funcionamiento de las instituciones culturales (Wu 2002, p. 116). En el caso de la Galería Nacional de Finlandia, el museo declinó mi solicitud de información sobre la primera investigación de percepción de marca relacionada con la marca Kiasma, realizada hace veinte años.

La solicitud fue denegada por motivos de confidencialidad empresarial (mensaje de correo electrónico de 22 de agosto de 2019 del director de información empresarial). Así pues, una institución cultural financiada por el Estado se considera parte del ámbito empresarial, y obedece a su lógica operativa.

Esto refleja quizás el cambio central y la pregunta que deberíamos hacernos: ¿cuál es el juego del que los museos creen formar parte? Hay varias señales que indican que las normas están cambiando. Durante mucho tiempo, los museos se han visto a sí mismos como competidores de las atracciones comerciales, alineándose así con la industria del entretenimiento o del entretenimiento educativo. La “competencia por el tiempo libre de la gente” se menciona con frecuencia en los documentos de planificación de la Galería Nacional de Finlandia. En términos económicos, la presión de la recaudación de fondos empuja a los museos a organizar fiestas de gala y otros eventos privados fuera del horario de atención al público.

Esto reformula el museo como un club privado para el que se necesita invitación VIP y traje formal. Las declaraciones del curador y del patrocinador aparecen alineadas en los catálogos de las exposiciones hablando del arte y de los productos con la misma voz: “Nokia y Kiasma se unen en creatividad e innovación de vanguardia”, “Vattenfall y el arte contemporáneo irradian energía” y “Finnair tiende un puente aéreo hacia el Oriente lejano, trayendo a Kiasma arte de sus recién inaugurados destinos de vuelo en China, Japón y Corea” (catálogos de exposiciones de 1998-2009). Estos y otros cambios, como la conceptualización del visitante como consumidor (Rodney 2019) o que el gasto público se denomine inversión (Belfiore 2012) reflejan el paso del Estado al mercado, de la esfera política a la económica, como base de valor de las decisiones políticas. De hecho, este nuevo juego se ha vuelto tan natural que apenas se puede concebir cómo o por qué algo de esto se habría considerado tan inapropiado a principios de la década de 1980.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *The Museum and its Audiences – A configuration of interests*, the case of the Finnish National Gallery, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

6. De hecho, la investigación de Olkkonen demuestra que, en lo que respecta a normas, valores y creencias, los patrocinadores y sus patrocinados no estaban “en la misma sintonía” la mayoría de las veces (Olkkonen 2002, pp. 235-253).

Referencias

Fuentes no publicadas

Archival documents, Finnish National Gallery Archives:

Sandqvist, Tom, A letter to Leena Peltola 6.6.1983

SKOP Bank's staff notification (undated).

Dagmar Market Intelligence 2007. Kiasma segmentointi. Unpublished research.

Isohanni, Maria 2005. *Manipulointia, sensuuria ja ”jännää yhteistyötä”:
Kulttuurisponsoroinnin mediajulkisuus kolmen kentän kohtaamisena.*
MA thesis. Helsinki: University of Helsinki.

Levanto, Marjatta, the first gallery educator in Ateneum, Finnish National Gallery,
Interviewed 2nd Aug. 2019.

Fuentes publicadas

Ahola, E-K & Uusitalo, L 2008 Can We Segment Art Museum Visitors. A study of segmentation based on consumer motives and preferences. In Uusitalo, L (ed.) *Museum and Visual Art Markets*. Helsinki: Helsinki School of Economics. pp. 157–168.

Ballé, C & Poulot, D 2004 *Musées en Europe. Une mutation inachevée*. Paris: La documentation Française.

Belfiore, E 2012 ‘Defensive instrumentalism’ and the legacy of New Labour’s cultural policies. *Cultural Trends*, Vol. 21(2). pp. 103–111.

Bennett, T 1995 *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.

Bourdieu, P 1993 (1981) *Sociology in Question*. London: Sage Publications.

Davis, P 2008 New Museologies and the Ecomuseum. In Graham, B & Howard, P (eds.) *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Aldershot: Ashgate. pp. 397–414.

Dewdney, A, Dibosa, D & Walsh, V 2013 *Post-Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum*. London: Routledge.

Duncan, C 1995 *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge.

- Evans, M** 2015 *Artwash. Big Oil and the Arts*. London: Pluto Press.
- Goukassian, E** 2018 Our Incomplete List of Cultural Institutions and Initiatives Funded by the Sackler Family. *Hyperallergic* January 11.
- Hooper-Greenhill, E** 1992 *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- Fraser, A** 2006 A museum is not a business: It is run in a business-like fashion. In Möntmann, N (ed.) *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critiques and Collaborations*. London: Black Dog Publishing. pp. 86–98.
- Kaitavuori, K** 2004 *Kiasman kiertokoulun opetussuunnitelma*. Nykytaiteen museon julkaisuja 91. Helsinki: Finnish National Gallery.
- Kaitavuori, K** 2011 Museum education. Between the Devil of the Business Model and the Deep Blue Sea of Public Service, *Engage journal* 28. London: Cornerhouse Publications.
- Kaitavuori, K & Roine, M** (eds.) 2006 *Näyttelyprosessin kuvaus*. Kehys, Museotyöntekijän käsikirjasto 4. Helsinki: Finnish National Gallery.
- McCall, V & Gray, C** 2014 Museums and the ‘new museology’: theory, practice and organisational change. *Museum Management and Curatorship*, 29(1). pp. 19–35.
- Olkkonen, R** 2002 *On the same wavelength? A study of the dynamics of sponsorship relationships between firms and cultural organizations*. Turku: Turku School of Economics and Business Administration.
- Raitmaa, M** 2003 You have to be friends with change, Vattenfall CEO in Finland Maija-Liisa Friman interviewed. *Kiasma Magazine* 21(6). Helsinki: Kiasma.
- Raitmaa, M & Venäläinen, P** (eds.) 2006 *Kiasman kiertokoulun loppu- raportti*. Nykytaiteen museon julkaisuja 101. Helsinki: Finnish National Gallery.
- Rodney, S** 2019 *The Personalization of the Museum Visit: Art Museums, Discourse, and Visitors*. London: Routledge.
- Rosti, P** 2004 *Pohjoismaisia luovia liittoumia (Nordiska Kreativa Allianser)*. Arts & Business Forum Finland. Turku: Tulevaisuuden tutkimuskeskus.
- Salo, E** (ed.) 2010 *Opastamisen historiaa*. Pedafooni 2B. Helsinki: Pedaali.
- Stallabrass, J** 2013 The Branding of the Museum. *Art History*, Vol. 2/2013. pp. 148–165. DOI: 10.1111/1467-8365.12060

Vergo, P 1989 *The new museology*. London: Reaktion Books.

Weil, S 2002 *Making Museums Matter*. Washington and London: Smithsonian Institution Press.

Witcomb, A 2003 *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*. London: Routledge.

Wu, C 2001 *Privatising Culture: Corporate Art Intervention Since the 1980s*. London: Verso.

Zolberg, V L 1981 Conflicting Visions in American Art Museums, *Theory and Society* 10. Republished in Tanner, J (ed.) 2003 *Sociology of Art: A Reader*. London: Routledge. pp. 103–125.

¿Cómo, por qué y en qué participar? – Analizando los museos nórdicos: casos de estudio de investigación 2008–2018

Mari Viita-aho¹

Resumen

Desde que los museos cambiaron su enfoque de las colecciones a la participación de los visitantes las prácticas participativas se han ampliado en el campo de los museos. Las discusiones sobre la participación se han enfocado mayormente en los visitantes de los museos: cómo diseñar exhibiciones, cómo hacer contenidos más relevantes y cómo hacer que las experiencias de los visitantes sean más enriquecedoras. Los resultados, los beneficios y los desafíos para los museos cuando utilizan enfoques participativos han sido menos estudiados, al igual que las formas en que la participación podría estar cambiando el trabajo de los museos y la producción de conocimientos.

En este capítulo sostengo que la participación se ve frecuentemente como una herramienta práctica para relacionarse con el público. Por consiguiente, esta relación se mide en cuanto a la participación del público o el diseño de exposiciones, cuando en realidad, la implementación de prácticas participativas cambia sustancialmente el trabajo diario de un museo y sus objetivos institucionales. El uso de las prácticas participativas desafía a los museos para que sean más abiertos al diálogo y consideren sus prácticas desde una perspectiva más democrática. Es por eso que pensar en la participación da lugar a tener nuevas perspectivas para los museos cuando definan su papel en la sociedad. Al estudiar las investigaciones publicadas de 2008 a 2018 de los museos nórdicos en el tema de participación, este capítulo ofrece una visión general de las prácticas participativas en el campo de los museos nórdicos y señala algunos de sus desafíos.

Palabras clave: participación, democracia, institución museística, producción de conocimiento

Introducción

A principios del Siglo XXI, Europa sufrió cambios profundos en la sociedad debido a dos procesos. El primero fue el fortalecimiento de la gobernanza neoliberal que afectó los estilos de gestión de las instituciones mientras se esforzaban para enfocarse más en las estrategias y en las evaluaciones de resultados (Harvey 2005; Löppönen 2017).

1. Este capítulo ha sido revisado por colegas.

El otro cambio ocurrió en las comunicaciones, la tecnología móvil y las redes sociales. Junto con este segundo cambio, es decir, el proceso de la digitalización, los hábitos de comunicación entre las personas y las instituciones cambiaron. La participación es un resultado de estas políticas y procesos de comunicación. Aunque se discute ampliamente, la propia práctica en sí parece ser ambigua y sostiene una variedad de significados. En este capítulo investigo lo que se refiere cuando hablamos sobre la participación en un museo, particularmente en el contexto de un museo nórdico.

La participación parece haberse convertido en la palabra de moda en las políticas museísticas del siglo XXI. En Finlandia, el programa de políticas museísticas más reciente *El Museo de las Oportunidades (The Museum of Opportunities)*, (Mattila 2018), enfatiza firmemente la participación de las personas y las comunidades en el trabajo museístico. En Dinamarca, Anne Scott Sørensen señala que las políticas culturales han pasado por un cambio estratégico, desde difundir el conocimiento hasta enfatizar la participación del usuario y sus experiencias, algo que ya era visible hace más de una década, en el programa del Ministerio de Cultura danés de 2008 para la política cultural *Intentando Comunicarse (Reach Out)* (Sørensen 2016, p. 190). Aparte de los países nórdicos, la participación se discute ampliamente en las políticas culturales alrededor del mundo, siendo los casos más destacados el Reino Unido y los Estados Unidos.

En este capítulo exploro los diferentes enfoques de la participación en la investigación museística. He revisado nueve artículos de investigación de museos nórdicos desde 2008 hasta 2018, que en su mayoría manejan casos de estudio de proyectos participativos en los museos. En ellos, la participación se enfoca como:

- una herramienta práctica para el mejoramiento de la experiencia del visitante en los museos
- una forma de crear exhibiciones de forma colaborativa
- el proceso de gestión interna del museo
- un acto de democracia

Estos casos de estudio muestran cómo la participación se puede definir como un concepto práctico o teórico, dependiendo de los objetivos.

Los museos definen y desarrollan el patrimonio cultural al seguir las políticas culturales nacionales e internacionales, el progreso general dentro del campo museístico y sus propios ideales y objetivos. Sin embargo, la participación abarca mucho más que las meras políticas culturales. Por ejemplo, se usa ampliamente en las políticas de la ciudad. En este capítulo analizo los distintos enfoques de la participación que se han encontrado en la investigación, así como los retos relacionados con ellos. Pregunto, ¿a qué clase de prácticas se refiere la participación? y ¿cuáles son los objetivos de estas prácticas? Basada en el análisis, considero qué clases de desafíos existen para los museos cuando usan prácticas participativas.

Este capítulo se divide en secciones. Primero, exploro las teorías de la participación, después de las cuales presento los artículos de investigación que he utilizado como datos. En segundo lugar, elaboro cuatro enfoques de participación basados en mi análisis y, por último, hago un resumen de los resultados y los discuto.

Teorías de la participación

Durante la década de 2000, la participación se convirtió en un tema popular dentro de las prácticas museísticas, así como en las políticas culturales en los países nórdicos (Saurugger 2010). También ha sido discutido en otros sectores públicos desde la década de 1990 (Lane 2005). El creciente movimiento de invitar al público a participar en las prácticas institucionales ha sido llamado el paradigma de la participación (Livingstone 2013). Se ha notado que la orientación de los museos ha cambiado de las colecciones al público (Weil 1999). El tema de la participación es ampliamente explorado en múltiples campos de investigación. A continuación, examino brevemente las diferentes perspectivas sobre la participación y cómo se ha convertido en un tema tan diverso.

Sherry Arnstein (1969) realiza un estudio sobre la participación que se cita a menudo que, aunque es más antiguo, sigue siendo relevante. En *La escalera de la participación ciudadana* (*A Ladder of Citizen Participation*), Arnstein divide la participación en tres categorías principales: los niveles de poder ciudadano, la participación simbólica y la participación nula (1969, p. 217). La escalera de Arnstein es una herramienta útil para reflexionar sobre las cualidades de la práctica y el nivel en el que se comparte el poder de decisión. Aunque Arnstein no discute sobre los museos en sí, sí habla de las instituciones, de sus posibilidades y de los retos que plantea compartir el poder.

La historiadora de arte Kaija Kaitavuori ofrece una interpretación más detallada, centrada en el papel del participante en el campo del arte. Ella ofrece cuatro categorías para el visitante: objetivo, usuario, material y cocreador. Las diferentes categorías dependen del grado en el que los visitantes pueden tomar decisiones sobre cómo participar (reactivo versus activo), y sobre cómo pueden influir en el resultado (participación en la exhibición o en la producción) (Kaitavuori 2018, p.17).

Nina Simon, antigua directora de museo y fundadora de la organización sin ánimo de lucro *DE, POR Y PARA TODOS (OF/BY/FOR ALL)*, ofrece una clasificación similar. No obstante, mientras Arnstein y Kaitavuori escriben desde la perspectiva de un usuario determinado o un ciudadano, Simon se enfoca en los museos. Ella divide la participación en cuatro categorías, de acuerdo con lo que la institución espera de los participantes: que la relación sea contribuyente, colaborativa, de creación conjunta o de recibimiento (Simon 2019, pp. 190 - 191, también ver a Salo en este volumen). Es de notar que casi todos los casos de estudio de la investigación que se revisaron para este capítulo se refieren al libro *El museo participativo* (*The Participatory Museum*) (Simon 2010). Para Simon, el museo participativo permite a los visitantes interactuar y coproducir contenidos de diversas formas. También habilita encuentros y fomenta las conversaciones. En su enfoque se hace hincapié en la participación como producción conjunta de contenidos. Considera que la participación proporciona a

los profesionales de los museos un conjunto de herramientas para interactuar con los visitantes. Puede que Simon sea citada tan a menudo por su forma pragmática de escribir. Los aspectos prácticos son útiles a la hora de planificar las acciones cotidianas. Mientras que la mayoría de las teorías sobre la participación se quedan en un nivel teórico, señalando fallos y dando pocas o ninguna sugerencia real sobre cómo proceder, Nina Simon hace lo contrario. Sin embargo, ella enfatiza que antes de implementar la participación, los museos tendrían que tomar un tiempo para considerar su estrategia, así como determinar qué es lo que quieren alcanzar con las prácticas participativas (Simon 2010).

Otra forma de enfocar la participación es considerar la terminología que los museos usan cuando se refieren al público. El público, un cliente o un consumidor se refieren a una visita más pasiva a un museo, mientras que un usuario, visitante o un ciudadano pueden describir una visita más interactiva. Por lo tanto, la naturaleza de la participación evoluciona a partir de las posibilidades que el museo ofrece al público, tanto si los visitantes pueden participar en el proceso de producción de la exposición como si las opciones de interacción están determinadas de antemano por el museo (Carpentier 2011b). Las prácticas participativas pueden considerarse herramientas para el cumplimiento de los diferentes tipos de objetivos. Pueden ofrecer cierta interacción e involucramiento como forma de mejorar la experiencia museística, pero también pueden crear la sensación de que la gente es capaz de comprometerse con, e influir en su propio patrimonio cultural.

Los recientes cambios en la relación entre los museos y sus públicos se deben a las teorías de la nueva museología. A menudo se piensa que la nueva museología comenzó con el libro de Peter Vergo (1989). Sin embargo, desde la década de 1970, los temas sociales se plantean cada vez más en los debates museísticos y en el ámbito del compromiso público (véase también Smeds, este volumen). Tras la introducción de la nueva museología, la relevancia, la inclusión y las prácticas democráticas se han convertido en terminología y perspectivas valoradas en el trabajo museístico. ¿Para quién se producen los contenidos y cómo se comparte el poder institucional? Estas son cuestiones fundamentales en los museos actuales (Marstine 2006, p. 5). La introducción de la participación en las políticas culturales también ha influido mucho en la práctica. En los países nórdicos, por ejemplo, en Dinamarca, las prácticas participativas parecen haber aumentado notablemente en el trabajo cotidiano de los museos desde que se publicó en 2008 el programa de política cultural que hace hincapié en la participación y la divulgación. Supongo que también cabría esperar algo parecido en Finlandia, pues el último programa de política museística (Mattila 2018) también hace mucho hincapié en la participación, el diálogo y las comunidades. Sin embargo, durante los recientes encierros, los museos se han visto obligados a repensar sus roles y acciones sociales y, en muchos países, el uso de plataformas digitales y redes sociales se ha duplicado. La disponibilidad de contenidos en línea ha incrementado el número de visitas a distancia y pareciera atraer nuevas clases de públicos. Pero al mismo tiempo, la duración de las visitas se ha acortado (ver por ejemplo un caso de estudio de Italia, Agostino, Arnaboldi & Lampis 2020). Aún está por verse cuál será el futuro impacto de la pandemia en el trabajo participativo de los museos. Una mirada más cercana a la investigación de los museos nórdicos antes de

la pandemia nos da una perspectiva de cómo el concepto de participación puede ser implementado y desarrollado en los años venideros.

Producir y compartir son conceptos clave en la participación. El experto en medios y comunicación Nico Carpentier considera que la participación y la democracia están profundamente relacionadas (Carpentier 2011b, p. 15). Según su enfoque, la participación significa intervenir en la toma de decisiones. Se trata de una práctica verdaderamente democrática, ya que la distribución equitativa del poder de decisión con el público es la definición real de democracia. Así, Carpentier diferencia la plena participación de la interacción y la accesibilidad. A estos últimos los clasifica como herramientas para la práctica, mientras que la plena participación no puede tener un propósito adicional, ya que el poder de tomar decisiones relativas a los resultados debe estar en las manos del participante (Carpentier 2011a, p. 14). La interpretación de Carpentier es estricta, y aplicarla al compromiso público podría resultar difícil. Los museos suelen tener procedimientos específicamente definidos, por ejemplo, sobre cómo tomar decisiones relativas a las exhibiciones. Carpentier argumenta que el término participación puede usarse para justificar una variedad de prácticas, no todas dirigidas a incrementar la democracia. En este sentido, la naturaleza de la participación sigue sin analizarse ni reconocerse y, como señala Carpentier, el concepto “se utiliza para significar todo y nada” (Carpentier 2011a, p.14).

El científico social finlandés Teppo Eskelinen (2019) también se interesa por el papel, en desarrollo, de la democracia y las prácticas democráticas. Él presenta el concepto de la experiencia democrática argumentando que usualmente, cuando las prácticas tienen la intención de incrementar la democracia, terminan produciendo únicamente la ilusión de democracia. Esto ocurre cuando el poder fáctico para la toma de decisiones no es realmente compartido, y solo se permite al público tomar decisiones menores a partir de opciones preseleccionadas. Frecuentemente, estas preselecciones pueden introducirse como parte del proceso democrático. El planteamiento de Eskelinen sobre la democracia se asemeja al concepto de democracia plena de Carpentier. Ambos puntos de vista separan la participación de la interacción, tanto en la teoría como en la práctica.

Una teorización similar de la participación ofrece la investigadora de museos Bernadette Lynch, quien escribe sobre cómo la participación se materializa en el entorno museístico (Lynch 2014; 2016). Ella entrevistó a personas involucradas en proyectos participativos. Mientras que acepta que las perspectivas de la participación en la democracia tienen potencial para compartir ideas y el poder de decisión, las prácticas participativas reales no la convencen. Por el contrario, la investigación de Lynch resalta las desigualdades de los proyectos participativos previstos, e introduce el concepto de empoderamiento superficial. Según Lynch, a menudo puede ocurrir que cuando un museo invita a participar en un proyecto, tanto la dirección como el resultado del mismo suelen estar predeterminados. Un museo toma una posición de experto dando a los participantes un grupo de opciones de las cuales pueden elegir. Basándose en sus hallazgos, Lynch se pregunta cuál es la razón de invitar a la gente al museo si la conclusión es que se trata de “una forma de legitimar las intenciones del museo bajo la apariencia de una aprobación consensuada” (Lynch 2014, 11). De esta forma, la participación se convierte en una participación superficial (Lynch 2014).

En la literatura, la participación se ha visto como una herramienta dentro de las políticas culturales, a menudo con el objetivo de justificar el impacto de un museo en el campo político, en los financistas y los contribuyentes. Entre otros, John Holden (2004) argumentó en el Reino Unido que durante la gobernanza neoliberal se ha hecho más común la necesidad de medir el impacto de la cultura. La medición no se enfocó en valores culturales sino en estadísticas, la cultura es considerada como un instrumento para alcanzar algo más. La instrumentación de la cultura ha sido un tema candente (Belfiore 2002), y la participación puede usarse como una herramienta de medición para justificar la relevancia y el impacto de la cultura. Al fin y al cabo, es más fácil defender la importancia de los museos si han participado 100,000 personas que si solo lo han hecho 10, independientemente de cuál pueda ser el impacto a largo plazo. Contar con un gran número de participantes, sin importar el escaso impacto que la práctica tiene en los individuos, también pueden considerarse como acciones meramente simbólicas (Arnstein 1969), es decir, hacer el menor esfuerzo para cumplir formalmente los requisitos de la política. En el campo de las políticas generales, la participación puede ser vista como una tendencia más amplia que enfatiza el comportamiento del consumidor y el individualismo, pero también toma en cuenta el comunitarismo, la colaboración y el diálogo. Si se define como una planeación colaborativa hacia metas comunes, la participación puede ser un acto democrático con el objetivo de crear diálogo y entendimiento mutuo (Eskelinen 2019).

Las investigadoras australianas Fiona Cameron y Lynda Kelly afirman que los museos están a las puertas de una nueva era en sus formas institucionales. Esta es una oportunidad para involucrar más a las comunidades en los procesos de toma de decisión (Cameron & Kelly 2010, pp. 53-75). Los museos deben involucrar a la gente en temas controversiales tanto como sea necesario, y la participación y el diálogo se consideran formas funcionales de hacerlo. De hecho, la participación aparece en el ensayo de Cameron & Kelly como una forma de diálogo, dirigida a concretar prácticas y un cambio en la sociedad. Las perspectivas de los museos en la creación de un cambio social se materializan en el día a día del trabajo museístico. Esto se refiere a todas las actividades diseñadas y a varios experimentos novedosos (Cameron & Kelly 2010, pp. xi-xv). La investigación sobre el tema social en los museos de Cameron & Kelly confirma que los museos tienen mejores perspectivas que otras instituciones para explorar asuntos controversiales y difíciles. Señalan que tratar temas controversiales y ser relevante para el público son prácticas que se apoyan mutuamente. Además, los museos desempeñan un papel fundamental en la producción de conocimiento contemporáneo, y deben reconocerlo desarrollando nuevas formas de operar en la sociedad global en riesgo (Cameron & Kelly 2010).

La investigadora de museos danesa, Britta Tøndborg, en cambio, parece más pesimista sobre las oportunidades de las prácticas participativas para generar cambios. Examinó tres estudios sobre los museos y el cambio social, centrándose en las exposiciones que abordan temas difíciles. La participación se consideró una herramienta para mejorar los debates y plantear cuestiones delicadas y difíciles sobre bases seguras. Aunque los estudios abordados por Tøndborg tratan temas sociales difíciles en los museos, su investigación concluye con una postura más bien pesimista respecto al papel de los museos en el cambio social. Poderosa y potencial

o, exactamente todo lo contrario, Tøndborg considera que la participación es una tendencia fuerte en el campo museístico actual y que definitivamente necesita más investigación (Tøndborg 2013).

También se pueden encontrar perspectivas institucionales sobre la participación y los museos en las investigaciones de las estonianas Pille Runnel y Pille Pruulmann-Vengerfeldt que estudiaron la participación y sus implicaciones para la institución museística. Para ello crearon una categorización que se utiliza como herramienta analítica para reflejar las prácticas, es decir, los museos como instituciones culturales, económicas y públicas. Estas categorías son roles que los museos usan en diferentes contextos. Las instituciones culturales, económicas y públicas proporcionan una herramienta para considerar las diferentes lógicas que los museos utilizan en sus prácticas cotidianas. De acuerdo con Runner & Pruulmann-Vengerfeldt (2014), los museos funcionan en campos cuestionados y de intersección. Así pues, las funciones de los museos en sus ámbitos operativos varían en función de los objetivos que persiguen. Como instituciones culturales, los museos pueden cumplir con los propósitos tradicionales de preservar, coleccionar, interpretar y mediar el patrimonio para el público. Como instituciones públicas, su propósito es educar y aumentar las prácticas democráticas y el bienestar social cuando la economía exige competir en la sociedad de mercado y ofrecer actividades de ocio atractivas a los clientes (Runnel & Pruulmann-Vengerfeldt 2014, pp. 40-41). También señalan que la participación tiene el potencial tanto de apoyar la comercialización de la institución museística como de fortalecer su potencial democrático (Runnel & Pruulmann-Vengerfeldt 2011).

En los artículos de investigación que revisé se hacía referencia a menudo a las teorías mencionadas anteriormente. Se puede afirmar que, en la investigación nórdica sobre cuestiones de participación en la responsabilidad social, los temas más debatidos son los fines de la institución museística, los cambios en dichos fines y las prácticas cotidianas. Estas teorías constituyen el trasfondo de la investigación sobre la participación. A continuación, explico cómo he seleccionado los artículos a estudiar en este capítulo.

Selección de artículos para esta revisión

Los datos para este capítulo consisten en artículos de periódicos publicados sobre la participación y los museos. Quería estudiar cómo se han abordado estos temas en los países nórdicos, sobre todo teniendo en cuenta que la mayor parte de la investigación sobre museos y participación procede del mundo anglófono, es decir, del Reino Unido y Estados Unidos. Por ello, decidí concentrarme en estudios de casos sobre prácticas museísticas participativas. Fijé el marco temporal para investigar las publicaciones de los últimos diez años, tras el declive económico, que es también un período en el que se han utilizado cada vez más las prácticas participativas.

Para el mapeo de la literatura limité los datos a artículos de revistas, revisados por colegas y publicados de 2008 a 2018, que mencionaran tanto al participante^{*2} como al museo en su título. Quería encontrar investigaciones que manejaran estudios de casos reales en las que se implementan prácticas participativas. Para buscar los artículos, utilicé *ProQuest*, *Red de la Ciencia (Red of Science)*, Google Scholar y la base de datos Helka de la Universidad de Helsinki. Todos los buscadores dieron resultados levemente diferentes,³ pero en total los resultados fueron menos de 90 en cada uno. De estos artículos, seleccioné los publicados sobre investigación en los países nórdicos. Para incluir los artículos que más habían influido en el campo, seleccioné los que habían sido citados más de una vez.⁴ En este punto, tenía siete artículos de Dinamarca, uno de Noruega y uno de Finlandia. Para equiparar la situación y tener alcance más amplio, además de Dinamarca, incluí entonces otro artículo noruego,⁵ que había sido citado una vez, y dos artículos finlandeses, que formaban parte de disertaciones llevadas a cabo en 2009 y 2016.⁶ A continuación, eliminé tres artículos daneses que solo aparecían en Google Scholar y no se habían publicado en revistas museológicas. En su lugar, incluí un artículo⁷ publicado en *La Revista del Museo Inclusivo (The Journal of Inclusive Museum)*, que discute los temas de participación y democracia, aunque no hayan sido citados.

Títulos (en orden cronológico)	Temas clave	El contexto del caso	La participación se define como:
Salgado, M, 2008 <i>La estética de piezas de diseño participativo (The Aesthetic of Participative Design Pieces): Dos casos de estudio en museos</i>	El diseño participativo, la digitalización, la estética, la experiencia compartida	Dos casos de estudio: El Rostro Sonoro (<i>The Sound Trace</i>) y el Mapa Conversacional (<i>The Conversational Map</i>), en los que se añadieron objetos participativos a las exposiciones, haciendo hincapié en la estética	Enriqueciendo la experiencia del visitante, haciendo la exhibición más llamativa como herramienta para crear participación

2. Al usar * fue posible incluir diferentes formas de la palabra.

3. Red de Ciencia (Web of Science) 39, Proquest 46, Google Scholar 63 (participación + museo) y 86 (participativo+ museo), Base de datos de la Universidad de Helsinki Helka 81. Investigación llevada a cabo el 20 de mayo de 2019.

4. Knudsen 2016; Smørdal 2014; Mygind 2015; Tøndborg 2013; Querol 2017; Rudloff 2012; Riber Christensen 2010; Söderqvist 2010; Giersing 2012.

5. Ogundipe 2018.

6. Salgado 2009; Bhowmik 2016.

7. Holm 2014.

Títulos (en orden cronológico)	Temas clave	El contexto del caso	La participación se define como:
Rudloff, M, 2012 <i>Ampliando los muros de los Museos (Extending museum walls). Alcance con intervenciones in situ específicas, digitales y participativas.</i>	Difusión, digitalización, conocimiento y experiencia profesional	Un proyecto de difusión, <i>El Muro (The Wall)</i> , en el cual los participantes añadían sus propias imágenes a un muro digital llevado al entorno de la ciudad	Inclusivo, dialógico y haciendo posible el intercambio de redes de conocimiento
Bhowmik, S, 2013 <i>La luz es historia: Una comunidad que participó en la instalación de un museo en Helsinki (Light is History: A Community Participated Museum Installation in Helsinki)</i>	Exhibición participativa, sostenibilidad, investigación artística	Instalación de luz participativa, <i>La luz es historia (Light is History)</i> , que explora el espacio público y privado e influye en el consumo de energía de los ciudadanos	Una posibilidad de combinar la investigación y el arte y sobrepasar las convenciones de un museo tradicional
Holm, H, 2014 <i>El futuro democrático de los museos: Reflexiones sobre un proyecto participativo llamado gipSMK - La colección real de moldes de yeso llega a la ciudad</i>	Democracia, futuro del museo, curaduría colaborativa	Durante el proceso participativo (<i>gipSMK</i>), los estudiantes de la escuela secundaria curaron una exhibición basada en la colección real de moldes de yeso de la Galería Nacional Danesa	Un acto con el propósito de incrementar la democracia en la sociedad, enfatizando el proceso más que el resultado
Smørdal, O, 2014 <i>Zonas experimentales: dos casos que exploran los marcos de participación en un museo dialógico (Experimental zones: two cases of exploring frames of participation in a dialogic museum)</i>	Teoría del actor-red de trabajo, zonas experimentales, digitalización, comunidades de interés	Los visitantes exploraron y crearon contenidos en dos espacios experimentales que se construyeron dentro y fuera del museo: <i>Akerselva Digitalt</i> y <i>Mi Compromiso (My Commitment)</i>	Un diálogo y comunicación de museo que sucede entre visitantes y personal en un espacio de exhibición
Knudsen, L V, 2016 <i>La participación en acción en el museo (Participation at work in the museum)</i>	Proceso participativo, teoría actor-red de trabajo, digitalización	Dos procesos participativos durante los cuales se desarrolló la plataforma colaborativa digital llamada <i>El mapa de la música rock danesa (The Map of Danish Rock Music)</i> con participantes y el museo, en conjunto	Un proceso pragmático, inclusivo y colaborativo y un fenómeno de redes de trabajo situacionales

Títulos (en orden cronológico)	Temas clave	El contexto del caso	La participación se define como:
Ilsøholt, S., 2017 <i>El museo de arte en el presente: la participación como herramienta estratégica</i> (<i>The Art Museum Today – Participation as a Strategic Tool</i>)	Los museos como instituciones culturales, públicas y económicas, los visitantes como cocreadores o prosumidores [N. de T.: la palabra prosumidor se refiere a personas que son consumidores que también producen]	La exhibición <i>El Modelo</i> (<i>The Model</i>), en Arken, Copenhague, y una mirada al proyecto de investigación “Participativista” (<i>Participationist</i>) en Dinamarca en el año 2015	Se puede crear una práctica por medio de espacios significativos y de empoderamiento.
Sancho Querol, I., 2017 <i>Nacido para ser OPTI, un nuevo modelo de gestión museística participativa</i> (<i>Born to be OPTI – A new model for participatory museum management</i>)	Gestión museística, redes socioculturales	El modelo <i>OPTI</i> se desarrolló de forma colaborativa con el personal, para uso del Museo del Trabajo Finlandés <i>Werstas</i> de Tampere	Una herramienta gerencial potencial para que los museos sistematicen su estructura organizacional y materialicen su estrategia
Ogundipe, A., 2018 <i>Cómo el arte digitalizado puede invitar o inhibir la participación de los visitantes en línea (y por qué es importante para los museos de arte)</i> (<i>How Digitized Art May Incite or Inhibit Online Visitor Participation (and Why It Matters for Art Museums)</i>)	Diálogo socrático, experiencia del visitante, digitalización	Se utilizaron dos plataformas en línea, <i>Digitalt Museum</i> y <i>Thingiverse</i> , para explorar la experiencia del visitante y todas las posibilidades para adentrarse en el entendimiento del arte	Una práctica para impulsar la experiencia basada en conocimiento por parte de los participantes e incrementar el entendimiento por medio de experiencias personales

Tabla 1. Los artículos de investigación del museo nórdico elegidos para esta revisión se presentaron en orden cronológico.

Además, incluí un artículo publicado en el boletín Arken de Dinamarca con respecto a la participación, a pesar de que no se encontraba visible en las bases de datos. Para terminar, excluí dos artículos daneses que daban la reseña de los casos de investigación. Estas opciones me dieron en total nueve artículos revisados por colegas, de los cuales fueron cuatro de Dinamarca, dos de Noruega y tres de Finlandia. Suecia e Islandia no aparecieron en mis búsquedas. A parte del artículo publicado en el boletín Arken, los artículos incluidos en los datos fueron publicados en el *Nordisk Museologi*, *Revista Internacional del Museo Inclusivo* (*International Journal of the Inclusive Museum*), *Gestión y Curaduría Museística* (*Museum Management and Curatorship*) y *Creatividad Digital* (*Digital Creativity*).

Los artículos incluidos en esta revisión tenían algunas cualidades similares. La mayoría de ellos manejaba actividades museísticas prácticas o estudios de casos. La digitalización fue uno de los temas con más énfasis. Se habló de los espacios museísticos por medio de la divulgación, se consideró el carácter democrático de las prácticas y las diversas formas de conocimiento y se hizo hincapié en el conocimiento basado en la experiencia frente al conocimiento profesional. La mayoría de los casos fueron proyectos piloto, dirigidos a alcanzar a un pequeño número de participantes. Únicamente unos pocos proyectos fueron abiertos al público, la mayoría únicamente por invitación.

Las búsquedas dieron altos resultados para Dinamarca. Como lo mencioné en la introducción, las políticas culturales en Dinamarca han enfatizado enérgicamente la participación por más de una década, lo que podría explicar por qué el alcance y la participación han aparecido como temas bien representados en la investigación de los museos daneses desde principios de la década de 2010. También debe notarse que las búsquedas de mi literatura se concentraron en artículos publicados en inglés y, por consiguiente, las publicaciones dirigidas únicamente a un público local no se incluyeron en mis datos. Además, cabe preguntarse si Dinamarca dirige la investigación más a un público internacional, por medio de la elaboración de políticas y el financiamiento de la investigación, que los demás países nórdicos, y si la búsqueda también en las distintas lenguas nórdicas habría arrojado resultados sustancialmente distintos.

Cuatro enfoques de la participación

La participación es un concepto ambiguo, sostiene una variedad de oportunidades para llevarse a cabo. En esta sección, examino más detenidamente el concepto y clasifico cuatro enfoques diferentes del mismo, tal y como se revela en los artículos, analizando las cualidades que se destacan en cada uno. La primera categoría se enfoca en la participación como herramienta para el mejoramiento de la experiencia del visitante. La segunda considera la participación como una forma de producir contenidos de exhibición mientras que la tercera la examina como un proceso más a largo plazo, que también pueda llevarse a cabo en la planificación estratégica interna de una organización. El cuarto enfoque enfatiza la participación como práctica de la sociedad y como un acto democrático. Usualmente, estos enfoques coinciden con uno o más objetivos identificables en todos los artículos revisados. Por medio de la identificación de diferentes enfoques de participación, discuto sobre la diversidad de interpretaciones sobre el propio concepto.

1. La participación es una forma de mejorar la calidad de la experiencia del visitante

El estudio de los visitantes es un campo en expansión en la investigación museística. En las últimas décadas se ha debatido mucho sobre la calidad de la experiencia del visitante de un museo. Lo más conocido es, probablemente, el estudio de John Falk sobre la identidad y su construcción por medio de la visita al museo (2009). Falk basa su investigación en entrevistas, al igual que la museóloga Tiina Roppola (2012). Tanto Falk como Roppola abordan la experiencia del visitante desde la perspectiva de este y de su vida personal. Los artículos en mi estudio difieren de este enfoque al concentrarse mayormente en el diseño de la exhibición. Aquí, la participación se entiende como el proceso de mejorar la experiencia al profundizar en ella, diseñándola para que sea más interactiva, más accesible y más atractiva estéticamente.

Como ejemplo de enfoque estético, la investigadora doctoral Mariana Salgado (2008) trató de mejorar la experiencia por medio del diseño y con ello la estética de la experiencia. Presenta dos casos de estudio, *El Rastro Sonoro (The Sound Trace)* y *El Mapa Conversacional (The Conversational Map)*, ambos diseñados por ella como parte de su investigación doctoral. *El Rastro Sonoro* era un dispositivo de grabación de audio que los discapacitados visuales podían llevar consigo y grabar sus experiencias con las esculturas táctiles de la exposición en el Ateneum de la Galería Nacional de Finlandia. Después, las grabaciones quedaron abiertas para que las escucharan otros visitantes. *El Mapa Conversacional*, por su parte, era una plataforma electrónica montada en una pared que imitaba la exposición que los visitantes acababan de ver y que les permitía adjuntar comentarios y observaciones en línea a las obras de arte. Al diseñar estas instalaciones participativas, se concentró en crear una apariencia visual que resultara tentadora e invitara a más visitantes a contribuir. Salgado señala que, para atraer el interés inicial del visitante, la pieza participativa debe ser estéticamente interesante y atractiva, invitando a la interacción. La experiencia estética no es, pues, un mero diseño de superficie, sino que ofrece la posibilidad de comunicar el mensaje de la exposición de una forma adicional.

Anne Ogundipe (2018) analizó la participación como forma de hacer más comprensible el mensaje de la exposición. Llevó a cabo dos casos de estudio para observar las reacciones de los participantes ante el arte digital presentado en plataformas en línea. También observó cómo la interacción con el arte digitalizado mejoraría la comprensión del visitante. Las plataformas que Ogundipe usó *DigitalMuseum* y *Thingiverse*, fueron diseñadas para explorar las obras de arte digitales. Ogundipe estuvo presente cuando los participantes exploraron las plataformas, posteriormente los entrevistó para conocer sus experiencias.

Aparte de que la participación puede servir para crear una comprensión más profunda del arte, Ogundipe afirma que, a menudo, las prácticas participativas se refieren a la activación de los visitantes al ofrecerles varias herramientas de interacción. Participar activamente e interactuar con un museo o una obra de arte puede, por supuesto, mejorar la experiencia y, como se ha señalado en la sección teórica, el número de participantes activos es fácil de medir. Por eso, si se diseñan entornos de fácil acceso,

en los que se invite a la gente a interactuar, el impacto es fácil de justificar. Cuanto mayor sea el número de visitantes, mayor será el supuesto impacto de la práctica. Por lo tanto, Ogundipe se pregunta: ¿De qué tipo de experiencias estamos hablando si solo se hace hincapié en la participación activa, la interacción y la mejora visible de la experiencia del visitante? ¿Qué queda excluido de estas prácticas? Ella responde explorando formas de profundizar en la experiencia utilizando el diálogo como método, haciendo hincapié en la calidad de la experiencia (Ogundipe 2018).

En un artículo de la conservadora danesa Stine Høholt se hace una interesante observación sobre el papel cambiante del museo. Señala que, en los últimos tiempos, los visitantes han aprendido a esperar más interacción, experiencias y atención individual y, con ello, el centro de atención de los museos ha pasado de naciones e historias compartidas a individuos. La construcción de una identidad nacional y de las naciones ha sido identificada como una de las principales funciones de los museos en siglos pasados (Kaplan 2012, p. 152). Sin embargo, como afirma Høholt, el nacionalismo ya no define con tanta fuerza las identidades individuales. Así pues, los museos deben encontrar nuevas historias que contar si quieren llegar a un público más amplio. Entonces, lo que es importante es crear experiencias, un diseño estético e incrementar las oportunidades para que los visitantes interactúen con las exhibiciones (Høholt 2017).

La participación es una herramienta para medir el compromiso de los visitantes y, como tal, algo que añadir a las estadísticas. Pero también es una forma de crear una comprensión más profunda del asunto en cuestión, y de aumentar el interés de los visitantes mediante el diseño de contenidos expositivos estéticamente más atractivos. Aquí, el enfoque ha sido en la participación como parte de la experiencia del visitante. A continuación, veamos la participación como forma de crear contenidos colaborativamente.

2. La participación sirve para crear contenidos expositivos en colaboración

Nina Simon argumenta que los museos están haciendo una producción colaborativa y una creación en conjunto con los visitantes (Simon 2010, pp. 190-191). Al decir creación en conjunto se refiere a usar herramientas colaborativas de diseño en respuesta a las necesidades del público. Simon indica que este tipo de participación del visitante es más desafiante para las instituciones culturales porque requiere una alineación de los objetivos institucionales con las necesidades del visitante. Sin embargo, cuando tienen éxito, los proyectos de creación conjunta pueden ser gratificantes y ayudar a las instituciones a ser más relevantes para los visitantes (Simon 2016).

En su caso de estudio Ole Smørðal, Dagny Stuedahl e Idunn Sem (2014) abordaron el tema estableciendo dos zonas experimentales en el Museo Noruego de Ciencia y Tecnología, una dentro y otra fuera del espacio museístico. Estas zonas experimentales eran espacios situacionales, abiertos al paso de los visitantes, en los que los profesionales de los museos podían estudiar las reacciones y los resultados de las prácticas, así como probar nuevas herramientas técnicas para la participación

(Smørdal, Stuedahl & Sem 2014, p. 225). En la zona exterior de *Akerselva Digitalt*, a los visitantes se les dio dispositivos táctiles (*touchpads*) para explorar, comentar y cargar contenido a la plataforma digital. La plataforma se podía utilizar mediante estos dispositivos táctiles colgados en el espacio, y para pasar de un dispositivo a otro también había que moverse físicamente por el espacio. La otra zona, *Mi compromiso* (*My Commitment*), se diseñó como una serie de talleres. Se observó que la zona se parecía a un espacio de redes sociales sin conexión. En la zona, los visitantes podían tomar fotografías, agregar sus compromisos personales con relación a temas ambientales y publicarlos en un muro digital. El resultado, un muro lleno de compromisos medioambientales visualizados, como notas en *Post-it*, formó una instalación durante el tiempo en que la zona estuvo abierta, e inspiró a más visitantes a contribuir. Los casos que se revisaron estaban enfocados en los museos, pero enfatizaban la perspectiva del participante individual. En ambos ejemplos, la mayor parte del contenido fue producido por los visitantes, y las formas de participar se definieron de antemano. La participación fue reactiva y los materiales de la exhibición fueron producidos por los visitantes. En palabras de Kaitavuori, a los participantes se les dio el papel de un usuario (2018; 17) a pesar de que la investigación de Kaitavuori se concentró específicamente en las obras de arte y la participación con estas.

Otro ejemplo de producción de contenido participativo fue el proyecto *Ampliando los Muros del Museo* (*Extending Museum Walls*) (2012). El caso de estudio trataba de un proyecto de divulgación titulado *El Muro* (*The Wall*), organizado en Copenhague, en el que los participantes podían añadir sus propias imágenes al muro digital construido en un espacio de la ciudad. Se habló de la participación como algo inclusivo, dialógico y una práctica de intercambio de conocimientos en colaboración. Dado que el proyecto se organizó en formato digital, la digitalización también fue un tema esencial de debate. Los resultados de los casos de estudio de Rudloff, así como de Smørdal, Stuedahl y Sem (2014), pueden interpretarse como lo que Simon denomina producción colaborativa.

En *El Muro* se mostraban y destacaban las experiencias del público, y no se hacía hincapié en el papel del museo como poseedor de un conocimiento experto de la cultura. Rudloff analizó los comentarios del público y, curiosamente, descubrió que la decisión del museo de dejar su voz profesional en un segundo plano suscitaba preguntas e incluso irritación. A pesar de que el formato de participación abierta fue popular, el público esperaba una contribución profesional en la edición del gran número de fotografías descargadas. Además, la retroalimentación que las escuelas daban indicaba que ellos no podían usar ninguno de los contenidos. Desde la perspectiva de las escuelas, los desafíos fueron similares a los experimentados cuando usaban el Internet ya que necesitaban revisar datos y editar textos (Rudloff 2012).

Smørdal, Stuedahl y Sem (2014) consideran que los museos son instituciones que mantienen sus estructuras tradicionales para la curaduría de exposiciones y producción de conocimientos profesionales, pero con una mayor necesidad de involucrar a los visitantes en diálogos basados en las redes sociales. Aunque los museos se esfuerzan por ser más comunicativos y participativos, resulta difícil experimentar con nuevos enfoques mientras se aferran a viejos hábitos. En ambos

ejemplos, el gran desafío para los museos parece ser la combinación de conocimiento profesional con el conocimiento del público, adquirida por las visitas cotidianas. Como Rudloff argumenta en su estudio, las nuevas formas de práctica son el núcleo en el que se produce y articula el conocimiento. De acuerdo con Rudloff, la función de los museos está dejando de ser “una institución con autoridad y autonomía cultural para convertirse en un espacio en el que las interpretaciones se determinan individual y socialmente” (Rudloff 2012, p. 40). La divulgación y la participación del público están en el centro de estos cambios cuando se promueve la idea de que el público también puede contribuir a la producción mutua de conocimientos.

Para concluir, la participación está cambiando el diseño de las exhibiciones y afecta las formas en las que los museos hablan con el público. Los museos se comunican diariamente con el público y, por consiguiente, los discursos usados se encuentran bajo constante negociación. Los museos están atravesando una transformación, desde transmitir el conocimiento objetivo con una voz profesional hasta facilitar el diálogo, posicionándose en una base más equitativa con el público. Una manera de transformación es la producción de contenido participativo. La participación también se utiliza como una forma de organizar el trabajo interno de los museos, que considero a continuación.

3. La participación está cambiando el trabajo museístico interno

La participación es un proceso que se refiere a la práctica en la que los participantes se involucran desde la etapa de planeación y la determinación de los objetivos, así como las técnicas para alcanzarlas de forma colaborativa. Más de un artículo discute la participación de esta manera. Sin objetivos predeterminados, la práctica suena como el concepto de Carpentier de plena participación, la participación como un acto de democracia (Carpentier 2011a). También se asemeja a lo que Kaitavuori denomina creación conjunta (2018, p. 17) o a lo que Simon describe como producción colaborativa (2010, pp. 190-191). Cuando se considera la planeación colaborativa, se comienza desde el principio del proyecto, cuando los participantes definen los objetivos de forma conjunta, acercándose a la cumbre de la escalera de Arnstein (1969), hacia la sección del poder del ciudadano.

Los ejemplos que exploré estaban muy centrados en los procesos de exhibición. Entre ellos solo había uno que se centraba en la gobernanza participativa de los museos. Esto sugiere que las aportaciones de investigación o desarrollo organizativo no son (todavía) muy populares en los museos que tienen una fuerte tradición como instituciones de jerarquía. No obstante, la participación ha sido usada como una herramienta tanto en el trabajo de estrategia como en la gestión organizacional.

Lorena Sancho Querol, Kalle Kallio y Linda Heinonen (2017) interpretaron la participación por medio del desarrollo de la organización museística desde dentro. Sancho Querol realizó una consulta para el Museo del Trabajo Finlandés Werstas sobre gestión participativa, en la que se basa su artículo. Sancho Querol, Kallio y Heinonen sostienen que el desarrollo organizativo del museo sería más beneficioso si se realizara como un proyecto de gestión participativa. En este caso, se definieron

los siguientes objetivos de participación: mejorar la eficacia del museo al escuchar a los empleados y organizar debates a lo largo de todo el proceso. La participación está relacionada con la idea de evaluación: la necesidad de desarrollar una herramienta de gestión novedosa surgió del deseo de evaluar las prácticas de forma más exhaustiva.

Otra perspectiva de la participación como proceso interno es la presentada por la académica danesa Line Vestergaard Knudsen (2016). Su caso de estudio se basó en un proyecto participativo cuyo objetivo era desarrollar una plataforma digital llamada *El Mapa de la Música Rock Danesa* (*The Map of Danish Rock Music*). Para el proyecto se reclutó a una selección de personas ajenas al ámbito museístico. El proceso duró dos años durante los cuales un grupo de participantes se reunió periódicamente para planificar la plataforma, junto con el personal del museo. El rol del museo en el proyecto fue más de un facilitador que de un líder. Knudsen señala que los participantes eran conscientes de los diferentes tipos de conocimiento y del papel tradicional de los museos como proveedores de conocimiento, así como de su propia experiencia, tanto en sus vivencias cotidianas como en sus conocimientos profesionales en otros campos. Como era de esperar, en el grupo de discusión se habló mucho del conocimiento profesional frente al conocimiento por experiencia. Se hizo evidente que se esperaba un papel profesional del museo, pero también que era necesario desarrollar un proceso que diera espacio y voz a diversas áreas del conocimiento (Knudsen 2016, p. 207). Aunque los participantes esperaban que los museos contribuyeran con sus conocimientos profesionales, simultáneamente existía la expectativa de reconocer todas las diversas formas de conocimiento presentes, y de abrir el espacio para que los museos aprendieran como institución.

La atención se centró en las prácticas de trabajo y en cómo gestionar un proyecto utilizando enfoques participativos. Basándonos en estos casos, puede que la participación no haya sido una forma rápida o eficaz de llevarla a cabo, pero los resultados pueden ser muy satisfactorios para todos los implicados. Sin embargo, hay que tener en cuenta el papel de la experiencia y la autoridad en la producción de conocimientos. Basándose en estos casos, la utilización de la participación requiere un diseño minucioso de las prácticas de trabajo. Este tipo de planificación participativa del trabajo está cerca de ser una práctica democrática, que analizo a continuación.

4. La participación construye prácticas democráticas, ¿o no?

¿Qué determina si una práctica es democrática o no? Si nos remontamos a la teoría de la participación de Nico Carpentier (2011a), la interacción y la accesibilidad son herramientas para prácticas ya diseñadas, mientras que la participación plena, en cambio, requiere participar en la toma de decisiones de forma igualitaria. Si los objetivos de un proyecto están determinados de antemano por un museo, ¿qué tipo de decisiones se entienden por poder compartido? En los casos de estudio, los participantes pudieron influir en el contenido a producir y, en algunos casos, también en el formato de las exposiciones. En ninguno de los casos pudieron influir en los objetivos, que fueron decididos por los museos cuando se pusieron en marcha los proyectos.

Curiosamente, solo había un artículo incluido en los datos cuyo objetivo era crear un cambio social. Se trata de un caso de estudio realizado por investigadores de arte de la Universidad Aalto de Finlandia. Se trataba de una instalación en un espacio exterior, en una plaza de la ciudad. Esta investigación fue muy crítica hacia las prácticas museísticas y señaló perspectivas para cambiarlas. Los investigadores Samir Bhowmik, Karthikeya Acharya y Lily Diaz (2013) llamaron el proyecto *Una Instalación de Museo (A Museum Installation)* para señalar que un enfoque similar podría utilizarse también en los museos. De acuerdo con ellos, los museos necesitan desarrollar sus propias habilidades en el uso de tecnología y colaboración con los investigadores. Para poner a prueba esta idea, diseñaron una instalación participativa, *La luz es historia (Light is History)*, en la que se pedía a los vecinos que registraran su consumo diario de energía. Los datos se utilizaron como una instalación luminosa que presentaba el último consumo energético de los participantes, y que se actualizaba diariamente. Se organizaron debates y encuentros en torno a la instalación. El objetivo era descubrir si la visualización del consumo de energía, junto con los acontecimientos, animaría a los participantes, así como a la gente que pasaba por allí, a disminuir su consumo de energía (Bhowmik, Acharya & Diaz 2013).

En la investigación de Bhowmik, Acharya y Diaz, se habló de los museos como instituciones tradicionales que tienen la oportunidad, mediante la utilización de ideas tecnológicas novedosas, de invitar a la gente a actuar, y así, crear un cambio social. Stine Høholt (2017) también afirma que los museos han sido instituciones un tanto estancadas y que, en su mayoría, se han mantenido con un único fin, a saber: la construcción del nacionalismo. Según Høholt, la identidad nacional ha sido un tema importante en los contenidos de los museos y un objetivo de su trabajo. A través de la lente de la identidad nacional, el nacionalismo y la construcción de naciones, los museos han estado creando un cambio social a lo largo de su historia, y continúan haciéndolo (Knell 2011; Bennett 1995).

Esta imagen de lo que el museo fue alguna vez se planteó en varios artículos de diferentes formas. Por ejemplo, Maja Rudloff considera que los museos son difusores de conocimiento y guardianes de monólogos (Rudloff 2012, p. 35), Britta Tøndborg los describe como consolidadores de la cultura (Tøndborg 2013, p. 7) y Lorena Sancho Querol los describe como autoritarios e introspectivos (Sancho Querol, Kallio & Heinonen 2017, p. 118). La visión del museo del pasado como consolidador de la cultura, transmisor de conocimientos e institución autoritaria encerrada en sí misma que mantiene un monólogo induce al lector a preguntarse ¿de dónde proceden tales imágenes y si este tipo de museo ha existido realmente alguna vez? ¿Es la imagen una mera yuxtaposición para justificar la necesidad de participación, diálogo y prácticas comunitarias y colaborativas?

Los objetivos universales de los museos del futuro fueron articulados como democracia, inclusión y diálogo abierto, lo que se ve como necesario para crear cambios en la sociedad. En todos los artículos se menciona el aumento de la democracia social como objetivo de la labor museística. Cuando el objetivo era participar, se daba a la gente la oportunidad de influir en los contenidos. En este sentido, es el factor más determinante para la participación. Dar espacio a los visitantes para que influyan en el contenido significa permitirles que también influyan en el mensaje que envía el museo. Podría afirmarse que no se trata de una participación ligera, sino de una participación que se encuentra en el límite, que está definiendo las prácticas de las instituciones museísticas. Algunos de los contenidos deben ser definidos por profesionales, y algunas de las decisiones no pueden compartirse por igual con todos. Por lo tanto, en muchos casos de los artículos aquí reseñados, el concepto de interacción sería más descriptivo que participativo.

Con las prácticas participativas se puede rastrear un cambio en la forma en que los museos crean contenidos expositivos y producen conocimiento. Al considerar los objetivos debatidos en relación con la participación, y en el ámbito museístico en general, llama la atención que solo en un caso los objetivos pueden ser definidos como políticos, es decir, los objetivos de desarrollo sostenible en la investigación de Bhowmik, Acharya y Díaz. Y ello a pesar de que a menudo se animaba a los visitantes a contribuir, compartir ideas e interactuar. Para concluir, aunque la participación es una práctica social en el ámbito museístico, no suele aparecer como política, ni tiene el objetivo de concientizar sobre cuestiones sociales o iniciar un cambio social.

La participación utilizada como concepto práctico y social

Al principio de este capítulo me preguntaba qué se entiende por prácticas participativas y qué tipo de objetivos se dan para estas prácticas. En las secciones anteriores he analizado diferentes enfoques sobre la participación en la investigación museística nórdica. A partir de este análisis, las definiciones de participación varían según el usuario y el contexto en el que se utiliza el concepto. La participación se debatió haciendo hincapié en la experiencia individual de una visita al museo, o entendiéndola como un método de colaboración para la producción de contenidos. También se habló de un proceso de trabajo interno que tiene lugar antes de la apertura de las exposiciones. Además, la participación se enfocó como una práctica democrática, considerando su naturaleza desde la perspectiva de la función social. El enfoque elegido y los objetivos de la práctica influyeron en lo que se entendía por participación.

La participación se consideraba una herramienta práctica para los museos, lo que significaba pensar en la práctica desde la perspectiva individual. El concepto se utilizó como medio para involucrar a los visitantes en la acción y para crear contenidos para las exposiciones. Sin embargo, también se utilizó como una forma de hacer que las exposiciones fueran más inclusivas y multi vocales que si hubieran sido creadas únicamente por el personal del museo. Este enfoque práctico puede rastrearse a las teorías de la nueva museología y en los esfuerzos por hacer que el espacio museístico sea más seguro y esté más centrado en el ser humano que antes.

La participación se abordó como concepto social de varias maneras. Así, se debatieron y persiguieron los ideales de la democracia. Sin embargo, también se reconoció el potencial de la participación para medir los resultados y el impacto. Brita Brenna, profesora noruega de museología, señala que las prácticas participativas, o sus resultados son, en muchos casos, fáciles de medir para elaborar informes. Aunque medir la calidad real de una práctica es problemático, es posible medir el número de participantes o evaluar sus comentarios. De este modo, la participación puede cumplir nuevos objetivos de gestión. Incluirla más en las actividades de los museos podría incluso llegar a ser recomendable desde la perspectiva de la evaluación. Aunque la intención articulada sea mejorar la experiencia museística, la participación se basa en motivos gubernamentales, estéticos y económicos, por lo que su estatus es complicado (Ogundipe 2018, p. 53, citando a Brenna 2016). Sin embargo, ninguno de estos estudios se ocupó de contabilizar el número de participantes para medir su impacto, pero estos sí reconocieron que es posible evaluar situaciones de ese modo.

El Consejo Internacional de Museos -ICOM- está elaborando una nueva definición de los museos, utilizando prácticas parcialmente participativas (véase también Ehanti y Enqvist, este volumen). Este proceso consiste en la transformación de los objetivos y las prácticas de los museos. Sin embargo, en esta transformación también hay medios de comunicación y una multitud de medios sociales que tienen sus propias exigencias para los museos en el desarrollo de la comunicación. Al redefinir sus propósitos y prácticas, puede decirse que la institucionalidad de los museos se encuentra en transformación. Además, la participación se sitúa en el centro de esta transición. No es casualidad que la participación suscitó, cada vez más, debates en el campo museístico durante la década de los 2000. El debate también ha comenzado en otras instituciones que están luchando con las exigencias de legitimarse y señalar su impacto social. Las formas de comunicación y las prácticas que poseen las instituciones que involucran a los individuos y a la sociedad en general invitan a seguir investigando.

Sobre la base de este estudio, el uso de la participación como método ofrece perspectivas a los museos para crear un cambio social y para intentar ampliar sus límites institucionales. Un aspecto importante de la participación es el concepto de espacio seguro. En otro artículo (Turunen y Viita-aho, 2021) hemos afirmado que la construcción de espacios más seguros y la creación de redes de trabajo con otras organizaciones aumentan las posibilidades de generar un cambio social. Especialmente en la actualidad, cuando los abismos entre las personas son cada vez más profundos, es aún más necesario aumentar la comprensión. Por medio de un pasado mutuo, en un espacio imparcial, las oportunidades de diálogo y toma de decisiones compartidas se potencializan. No obstante, esto requiere accesibilidad, es decir, espacios en los que todos puedan participar y experimentar la igualdad como en espacios en los que todos sientan que su participación es apreciada.

Los museos son instituciones sociales. Trabajan en sociedad, buscando el beneficio mutuo. Como se ha señalado, el uso de prácticas participativas por parte de los museos crea varias oportunidades para la sociedad. Pueden aumentar la democracia, crear redes de trabajo e inspirar a la gente a actuar en colaboración. Al considerar la necesidad actual que tenemos de unificar las prácticas de la humanidad para resolver

futuras crisis, cabe destacar que solo un artículo habló de la participación como medio para el cambio social. Como ya se ha dicho, la participación puede reducirse a un instrumento de medición para evaluar el impacto de un museo al contar el número de participantes. Sería lamentable, sin embargo, que la participación se entendiera solo así y no como una oportunidad para construir y fortalecer la democracia.

Discusión

En este capítulo he analizado nueve artículos de investigación nórdicos sobre la participación en los museos. He discutido la representatividad y fiabilidad de mi revisión, y considero lo que dice sobre la participación en los museos nórdicos.

La selección de artículos para esta revisión no puede considerarse representativa de todo el sector museístico nórdico. Hay muchos proyectos de compromiso público que pueden denominarse participativos: colaboración colectiva (*crowdsourcing*) de colecciones, eventos de cocina colaborativa, clases de yoga en las instalaciones de un museo, talleres y debates, por mencionar solo algunos. Curiosamente, ninguno de ellos aparecía en mis búsquedas bibliográficas. Por el contrario, aunque usualmente el compromiso del público es el tema puntual, cuando se habla de la participación en los museos, la mayoría de los artículos que encontré hablaban de cómo los museos utilizan las prácticas participativas en el diseño de las exposiciones. Por qué es así todavía no está claro. ¿Podría darse el caso de que la investigación sobre el compromiso público haya pasado a una denominación más específica que la mera participación? ¿O es posible que los países nórdicos se estén centrando más en el diseño participativo de exposiciones que en la participación del público? Es posible que los artículos sobre el compromiso del público se publiquen más a menudo en otros idiomas que en inglés.

Sea como fuere, un amplio espectro de prácticas participativas quedó fuera de esta investigación.

Otra observación sobre los datos es que los artículos fueron una selección de casos de estudio que se llevaron a cabo en museos. El motivo de haber seleccionado artículos de investigación en vez de, por ejemplo, planes estratégicos de museos, fue porque mi intención era examinar las prácticas y realizaciones reales de la participación. Al evaluar planes, estrategias y propósitos, el objetivo es diferente. La evaluación de las estrategias se produce a un nivel más ideológico y hace caso omiso de los límites fácticos de la práctica. Aquí quería repasar lo que realmente se hace y cómo se percibe. Cuando se habla de una práctica que tiene lugar entre un individuo y una institución, las circunstancias de hecho se convierten en el aspecto más importante. Es fácil hacer planes generales sobre lo que los museos deben o no deben hacer, pero cuando estos planes se llevan a cabo, a menudo se hacen evidentes una o dos cosas que eran imprevisibles. El punto fuerte de esta revisión es que también considera la retroalimentación y los errores de cálculo de las prácticas participativas, del mismo modo en que se reflejaron críticamente en los artículos de investigación.

Los artículos aquí incluidos abarcan una amplia gama de perspectivas sobre la participación en el trabajo museístico. He señalado que existen varias interpretaciones del concepto de participación, varias formas de abordarlo y varios malentendidos sobre lo que se puede conseguir con él. También existen expectativas dirigidas a los museos por parte del público en relación con la participación. He señalado cuestiones sobre las posiciones cambiantes de los museos y he arrojado más luz sobre las formas en que la participación está influyendo en la institución museística. Así pues, aunque esta revisión no pretende describir una comprensión completa de la participación, sí sugiere algunos pasos posibles para continuar con ella.

La gama de tipos de museos presentados en los artículos es amplia, e incluye museos de arte, de la ciudad y de historia cultural. Esto sugiere que las prácticas participativas tienen lugar en todos los museos, sin excepción. En los artículos también estaban presentes diferentes tipos de exposiciones, es decir, proyectos a corto plazo que se desarrollaban en el interior de los museos y proyectos de mayor envergadura en el espacio urbano. Curiosamente, en la mayoría de los casos se trataba de proyectos con un principio y un final predeterminados. Incluso los casos que pretendían desarrollar una práctica más a largo plazo se realizaron en formato de proyecto. Naturalmente, los museos como productores de exposiciones están familiarizados con la práctica de proyectos temporales. Sin embargo, cabe preguntarse si este tipo de planificación y trabajo a corto plazo, anteriormente etiquetado como “*proyectización*” [N.T.: tendencia a trabajar por proyectos] (Brunila 2009), será más común en la institución museística en la década de 2020. Y si es así, ¿cómo afectará esto a los museos que trabajan como instituciones públicas que acogen varias prácticas y objetivos a largo plazo?

Conclusión

En este capítulo he examinado literatura reciente de investigación sobre los países nórdicos y su participación. El concepto de participación se ha vuelto popular durante los pasados 20 años. En los artículos de investigación nórdica revisados, frecuentemente se refirió a la participación como una herramienta práctica para el diseño del involucramiento del público y la medición del impacto del trabajo del museo. No obstante, el concepto de participación está profundamente atado a una interpretación de las oportunidades de las instituciones museísticas, así como a las políticas de los museos.

He demostrado cuatro diferentes enfoques de la participación y una variedad de interpretaciones del concepto. La participación se considera a la vez práctica y teórica, y a menudo en los museos toma forma de espacio experimental o práctica de divulgación. En este capítulo he mostrado que existe un debate vívido y diverso sobre las prácticas participativas. En este sentido, la participación no se entendía únicamente como una herramienta para involucrar al público, sino que se utilizaba en muchos otros tipos de actividades en los museos. La participación desempeñó un papel sorprendentemente importante en la producción de los contenidos de exhibiciones.

Basándome en la investigación, sugiero que la participación es un concepto ambiguo, que puede utilizarse y entenderse de varias maneras opuestas. Al empezar a diseñar prácticas participativas, los museos podrían beneficiarse al plantearse algunas preguntas críticas a sí mismos. En primer lugar, podrían evaluar qué tipo de cambios les serán requeridos como organizaciones para dar este paso, y cómo realizarán estos cambios. La participación es un proceso laborioso, pero los resultados podrían ser muy gratificantes para todos los involucrados. En segundo lugar, siempre es útil hacer una pausa y pensar sobre los objetivos. ¿Cuáles son los resultados que se desean obtener de esta práctica? ¿Quiénes son los participantes que los museos desean involucrar? ¿Es el objetivo desarrollar toda la organización o mejorar la experiencia del visitante? Por último, desde esta postura reflexiva, los museos podrían considerar aún más las perspectivas y los escollos que les ofrecen las prácticas diseñadas. La participación podría ser una gran oportunidad para crear espacios de diálogo, democracia y esfuerzos colaborativos. Puede fortalecer y profundizar el patrimonio cultural compartido y cuando se usa en la comunicación entre instituciones y comunidades, puede promover un cambio en la sociedad. Sin embargo, también puede llevar a crear un espejismo de poder y democracia compartidos, y acabar legitimando las prácticas institucionales actuales en lugar de desarrollarlas para un futuro mejor.

Reconocimientos

Quisiera darle mi más sincero agradecimiento a la *Fundación Oskar Öflund* por su amable apoyo para escribir este artículo.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Participating How, Why and in What? – Analysing Nordic museum research case studies 2008–2018*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

- Agostino, D, Arnaboldi, M & Lampis, A** 2020 Italian state museums during the COVID-19 crisis: from onsite closure to online openness, *Museum Management and Curatorship*, vol. 35, no. 4. pp. 362–372.
- Arnstein, S** 1969 A Ladder of Citizen Participation, *Journal of the American Institute of Planners*, vol. 35, no. 4. pp. 216–224.
- Belfiore, E** 2002 Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 8, no. 1. pp. 91–106.
- Bhowmik, S** 2016 *Deep time of the museum: the materiality of media infrastructures*, Aalto University. Espoo: School of Arts Design and Architecture.
- Bhowmik, S, Acharya, K & Diaz, L.** 2013 Light is History: A Community Participated Museum Installation in Helsinki, *The International Journal of the Inclusive Museum*, vol. 6, no. 1. pp. 145–157.

- Bennett, T** 1995 *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Brunila, K** 2009 *Parasta ennen. Tasa-arvotyön projektitapaistuminen*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Cameron, F & Kelly, L** 2010 *Hot topics, public culture, museums*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Carpentier, N** 2011a The Concept of Participation. If They Have Access and Interact, do They Really Participate?, *CM Communication and Media*, vol. 6, no. 21. pp. 13–36.
- Carpentier, N** 2011b *Media and Participation: A Site of Ideological- democratic Struggle*. Bristol: Intellect Books.
- Eskelinen, T** 2019 *Demokratia utopiana & sen vastavoimat*. Tampere: Vastapaino.
- Harvey, D** 2005 *A brief history of neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Holden, J** 2004 *Creating cultural value: how culture has become a tool of government policy*. London: DEMOS.
- Holm, H** 2014 The Democratic Future of Museums: Reflections on a Participatory Project Named “gipSMK – The Royal Cast Collection Goes to Town”, *The International Journal of the Inclusive Museum*, vol. 6, no. 2. pp. 47–55.
- Høholt, S** 2017 The Art Museum Today: Participation as a Strategic Tool, *ARKEN Bulletin*, vol. 7. pp. 19–34.
- Knell, S** 2011 *National Museums: New Studies from around the World*. London: Routledge.
- Knudsen, L V** 2016 Participation at work in the museum, *Museum Management and Curatorship*, vol. 31, no. 2. pp. 1–19.
- Lane, M B** 2005 Public Participation in Planning: an intellectual history, *Australian Geographer*, vol. 36, no. 3. pp. 283–299.
- Livingstone, S** 2013 The participation paradigm in audience research, *Communication Review*, vol. 16, no. 1–2. pp. 21–30.
- Lynch, B** 2014 ‘Whose cake is it anyway?’: museums, civil society and the changing reality of public engagement, In Gouriévidis, L (ed.) *Museums and migration. History, memory and politics*. London: Routledge.
- Lynch, B** 2016 “Good for you, But I Don’t Care!/: Critical Museum Pedagogy in Educational and Curatorial Practice, In Mörsch, C, Sachs, A & Sieber, T (eds.)

Contemporary curating and museum education, transcript Verlag, Bielefeld 2017. pp. 255–268.

Löppönen, P 2017 *Vapauden markkinat: uusliberalismin kertomus*. Tampere: Vastapaino.

Kaitavuori, K 2018 *The participator in contemporary art: art and social relationships*. London: I.B.Tauris.

Kaplan, F 2011 Making and remaking national identities, In Macdonald, S (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Wiley, Chicester. pp. 152–169.

Marstine, J 2006 *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Malden: Blackwell. pp. 1–36.

Mattila, M 2018 *Mahdollisuuksien museo: Opetus- ja kulttuuriministeriön museopoliittinen ohjelma 2030*. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.

Mygind, L 2015 Bridging gaps between intentions and realities: a review of participatory exhibition development in museums, *Museum Management and Curatorship*, vol. 30, no. 2. pp. 1–21.

Ogundipe, A 2018 How Digitized Art May Invite or Inhibit Online Visitor Participation (and Why It Matters for Art Museums), *The International Journal of the Inclusive Museum*, vol. 11, no. 3. pp. 51–72.

Pruulmann-Vengerfeldt, P & Runnel, P 2011 When the Museum Becomes the Message for Participating Audiences, *CM Kommunikacija i mediji*, vol. 21. pp. 159–179.

Rudloff, M 2012 Extending Museum walls; reaching out with site-specific, digital, and participatory interventions, *Nordisk Museologi*, 1. pp. 35–55.

Runnel, P & Pruulmann-Vengerfeldt, P 2014 *Democratising the museum: reflections on participatory technologies*. Frankfurt: Peter Lang GmbH.

Salgado, M 2008 The Aesthetic of Participative Design Pieces: Two Case Studies in Museums, *The International Journal of the Inclusive Museum*, vol. 1, no. 1. pp. 105–110.

Sancho Querol, L, Kallio, K, & Heinonen, L 2017 Born to be OPTI; a new model for participatory museum management, *Nordisk Museologi*, 02. pp. 105–123.

Saurugger, S 2010 The social construction of the participatory turn: The emergence of a norm in the European Union, *European Journal of Political Research*, vol. 49, no. 4. pp. 471–495.

- Simon, N** 2010 *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.
- Simon, N** 2016 *The Art of Relevance*. Santa Cruz: Museum 2.0.
- Smørdal, O, Stuedahl, D, & Sem, I** 2014 Experimental zones: two cases of exploring frames of participation in a dialogic museum, *Digital Creativity*, vol. 25, no. 3. pp. 224–232.
- Sørensen, A. S** 2016 The Bakkehus Museum – The Trend Towards Participatory Cultural Policies and Museum Communication, In Guttormsen, T.S & Swensen, G (eds.) *Heritage, democracy and the public: Nordic approaches*, London: Routledge. pp. 189–199.
- Tøndborg, B** 2016 The Dangerous Museum. Participatory practices and controversy in museums today, *Nordisk Museologi*, 2. pp. 3.
- Turunen, J & M Viita-aho** (2021) Kriittisen museon mahdottomuus? Galen-Kallelan Afrikka-kokoelman uudelleentulkinnat 2000-luvulla, In Koivunen, L & Rastas, A (eds.) *Marginaaleista museoihin*. Tampere: Vastapaino.
- Vergo, P** 1997 *New Museology*. London: Reaktion Books.
- Weil, S** 1999 From Being about Something to Being for Somebody: The Ongoing Transformation of the American Museum, *Daedalus* vol. 128, no. 3. pp. 229–258.

Afuera de las propias paredes del museo - Experiencias con proyectos participativos como parte del Modelo Helsinki

Erja Salo

Resumen

El Museo Finlandés de Fotografía colaboró con otras once instituciones artísticas en trabajos culturales regionales e inclusivos en cuatro zonas piloto en varios suburbios de Helsinki (Kaarela, Vuosaari, Maunula y Jakomäki) de 2016 a 2018. El objetivo de esta acción, conocida como Modelo Helsinki, era promover la inclusión cultural motivando a las instituciones artísticas a trasladarse fuera de sus propios muros a una zona suburbana, con nuevos públicos potenciales. Desde la perspectiva de la ciudad, el modelo buscaba nuevas formas de atraer al público/residentes al mundo del arte. Después de este período piloto de tres años, el museo recibió financiación de la ciudad de Helsinki para continuar su trabajo en Vuosaari de 2019 a 2021, junto con el Teatro KOM y Klockriketeatern.

En este capítulo, las experiencias adquiridas por el Museo Finlandés de Fotografía durante los tres primeros años del proyecto piloto, de 2016 a 2018 se reflejan por medio de la *Tabla de Modelo Participativo de Compromiso* de Nina Simon que presenta en su libro *El Museo participativo (The Participatory Museum)* (Simon 2010). El capítulo se enfoca en las siguientes preguntas: ¿Cómo se ha alcanzado la participación? ¿Qué obtienen las instituciones de arte y los participantes de estas actividades? ¿Cuáles son los objetivos de la institución de arte y cuál es el impacto de la actividad en la organización/trabajo del público?

Palabras clave: museología social, divulgación, participación, compromiso del público, prácticas museísticas incluyentes

Algún día

En abril de 2019 me senté en el sótano del Museo de Deportes Mellunmäki con otros veinte profesionales de museos y trabajadores culturales. Participaron productores culturales, gestores comunitarios, educadores teatrales, educadores de artes visuales, gestores y líderes de públicos de doce instituciones artísticas de Helsinki.

La evaluación e informe final del Modelo Helsinki, organizada por el Área de Cultura y Ocio de la Ciudad de Helsinki, estaba a punto de comenzar. Por primera vez, pudimos leer y debatir el informe final *Otro mundo artístico (Toisenlainen taidemaailma)*

(Tolvanen 2019) publicado por el Centro Cultural de Helsinki, al que habíamos proveído información durante el último invierno. Abrí la publicación. Stuba Nikula, exdirectora cultural y responsable de servicios culturales de la ciudad de Helsinki, escribe en las primeras palabras del informe:

Y algún día, esto ya no se financiará por separado, sino que el trabajo regional será tan parte integrante de las artes como lo es la publicidad y la internacionalización. Algún día (Nikula 2019, p. 6. Traducción del autor).

Este capítulo no explica cómo se integra el pensamiento participativo en el día a día de una institución artística o un patrocinador (financiamiento público), sino que es un caso de estudio basado en la experiencia de una institución artística sobre el trabajo cultural inclusivo de 2016 a 2018. Como ejemplo, utilizo mi propio museo, el Museo Finlandés de Fotografía, donde trabajo como jefa de Aprendizaje y Programas Públicos. El ejemplo del proyecto *Vuosaari - En otras palabras*, ilustra las razones por las que el museo quiere operar fuera de sus propios muros y realizar una labor cultural regional. ¿Cuáles son los objetivos de la institución artística y cómo se relacionan con los objetivos de los residentes/comunidades locales y el financiamiento? ¿Existe la acción bidireccional? ¿Qué es lo que la institución artística gana de eso? ¿Cuál es el impacto de la actividad en la organización? ¿Es razonable pensar que los proyectos regionales inclusivos/participativos serán algún día una forma permanente de trabajo con el público para todas las instituciones artísticas?

El capítulo tiene tres secciones. Al principio presento el proyecto *Vuosaari - En otras palabras*, así como los objetivos institucionales y el nivel de compromiso del Museo Finlandés de Fotografía, la financiación de la ciudad de Helsinki y cómo se ha conseguido todo esto. A continuación, por medio de dos casos de estudio, *Los Caminos (Polkuja)* y el *Muro de Fotografía de las Viviendas de Estudiantes de la Región de Helsinki* (HOAS) presento dos formas de acercarse al público y a las prácticas participativas. Estas se ven reflejadas en la acción en relación con el cuadro de participación en los museos de Nina Simon, publicado en su libro *El Museo Participativo (The Participatory Museum)* (2010). Encuentro que el cuadro de Simon provee una herramienta práctica para reflejar los casos de estudio que yo presento y refleja lo que se logró con prácticas participativas que estaban alineadas con los objetivos y políticas institucionales desde el punto de vista del financiamiento. Al elegir a Simon como referencia, definitivamente no estoy sola; su forma pragmática de escribir ha sido una referencia muy popular entre los profesionales e investigadores de museos desde entonces (véase también Viita-Aho, este volumen). En conclusión, analizo los planes y el futuro del segundo período del proyecto y cómo han sido influenciados por las actividades y experiencias pasadas.

¿Quién está interesado en los resultados?

Financiamiento público y a qué se dirigen sus políticas

Los proyectos de divulgación de museos e instituciones culturales de Finlandia se han llevado a cabo hasta ahora principalmente en Helsinki, lo que probablemente

se deba a que la ciudad de Helsinki (la administración municipal) ha apoyado conscientemente la labor cultural de las instituciones artísticas fuera de sus propias instalaciones. Este objetivo de política cultural es una tendencia internacional, parte de una estrategia urbana para combatir la segregación y fortalecer el capital social fuera de los centros urbanos. (Tolvanen 2019, p. 7, ver también Kaitavuori en este volumen).

En 2014, el Centro Cultural de Helsinki puso en marcha un proyecto piloto de trabajo cultural inclusivo. El Modelo Helsinki se basó en el Modelo de Trabajo Cultural de Lyon, que fue visitado por representantes del Departamento de Políticas Culturales del Centro Cultural de Helsinki en octubre de 2011 (Kuusi 2017, p. 8). El objetivo del Modelo Helsinki era equilibrar el acceso a los servicios culturales e incrementar el acceso a una amplia gama de públicos. *El Informe provisional del Modelo Helsinki, hacia un Helsinki cultural más igualitario (The Interim Report of the Helsinki Model Towards a More Equal Cultural Helsinki)* también describe los objetivos del proyecto según se muestra a continuación:

El modelo anima a las instituciones culturales y grupos de artistas que reciben ayudas públicas a invertir en aquellos barrios y grupos sociales que han quedado rezagados en servicios culturales. Es una actividad cultural compartida por artistas y residentes que anima a residentes y comunidades a participar como artistas en la creación de arte y cultura. Al mismo tiempo, las organizaciones de arte llegan a nuevos públicos y desarrollan sus modelos operativos (Kuusi 2017, p. 7. Traducido por el autor).

Después de la fase piloto de 2014 a 2016, el primer modelo de tres años operó de 2016 a 2018 y se encuentra en este momento en la operación del segundo período de tres años de 2019 a 2021. En 2015, el Museo de Fotografía de Finlandia recibió financiamiento junto con otras once instituciones artísticas para el trabajo regional en Vousaari para el primer período de tres años¹ y nuevamente para el período de 2019 a 2021. Además de Vuosaari, las otras zonas residenciales designadas por la ciudad eran Kaarela, Maunula y Jakomäki.

La perspectiva de la política museística

Cuando empecé a trabajar en el Museo Finlandés de Fotografía en 2004, mi título era Curadora Educativa, y fui la primera especialista del museo dedicada a trabajar para y con el público. Luego, durante los dieciséis años que han pasado desde entonces, el contenido de mi trabajo ha crecido y ha cambiado de la pedagogía y el aprendizaje al tema más amplio de la participación del público. El cambio en mi trabajo y su enfoque refleja bien la evolución del papel de los museos. En general, la educación ha sido sustituida por un concepto más holístico del aprendizaje, la diversidad de

1. El importe total de la financiación del Modelo Helsinki ascendió a 376,450 €/año (Kuusi, Räsänen y Tolvanen 2017).

la estructura de la audiencia, la respuesta de la comunidad y la diversificación de la oferta, todo lo cual requiere de un enfoque participativo fuertemente vinculado a las relaciones públicas y las funciones del museo (véase también Kaitavuori, este volumen).

La última expresión de este pensamiento es el Programa de Políticas Museísticas del Ministerio de Educación y Cultura de Finlandia (Mattila 2018), que esboza los factores clave de éxito del sector museístico finlandés hasta 2030. La visión es que para el año 2030, Finlandia tendrá los museos más actualizados y los visitantes más entusiastas de Europa. El programa hace hincapié en el papel de los museos como expertos, socios y facilitadores, y define el valor de los museos como la base de la comunidad, interactividad, fiabilidad y continuidad, polifonía y democracia, así como valentía y mente abierta. Además, la participación, la comunidad y el trabajo conjunto se han planteado como objetivos de desarrollo y como parte del paquete de desarrollo Encuentros y Asociaciones (Mattila 2018, pp. 12-16; véase también Viita-Aho, este volumen).

La publicación del Programa de Políticas Museísticas del Ministerio de Educación y Cultura fue precedida por el folleto *Exposición a los Clientes (Exposure to Customers)*, publicado por la Junta Nacional de Antigüedades (ahora conocida como la Agencia Finlandesa del Patrimonio) en 2013 (Teräs & Teräsvirta 2013). La publicación *Gestión de Museos y Modelos Operativos en Proceso de Cambio (Museum Management and Operational Models in Change)* es, según su subtítulo, la primera en Finlandia que abre los museos al pensamiento orientado al público (Teräs & Teräsvirta 2013, p.7). La sección *Los Servicios del Museo que Hablan (Puhuttelevat museopalvelut)* de este documento destaca los museos como proveedores de servicios y pregunta a quién sirve el museo en la situación actual. Al mismo tiempo, nos recuerda que el enfoque de “talla única para todos” ya no funciona, y que la relevancia y la accesibilidad son los factores clave (Teräs & Teräsvirta 2013, p. 22).

Presentando el proyecto *Vuosaari* - en otras palabras (*Vuosaari – In Other Words*)

El suburbio de Vuosaari está a media hora en metro del centro cultural Cable Factory, en Ruoholahti, donde se encuentra el Museo Finlandés de Fotografía. Vuosaari es el suburbio más grande y de mayor crecimiento de Helsinki, con unos 40,000 habitantes, situado al este de la ciudad. Consiste en nueve áreas con diferentes identidades: Vuosaari central, Kalllahti, Meri-Rastila, Rastila, Aurinkolahti, Uutela, Niinisaari, Nordsjö Manor y Mustavuori. En 2017, cuando Vuosaari fue elegido Distrito Municipal del Año, Pertti Tossavainen, director de la escuela Vuoniitty, describió a Vuosaari así: “No hay un solo Vuosaari. Hay cuatro o cinco áreas diferentes. Hay muchos idiomas y culturas. Podría decir que Vuosaari es ahora lo que el resto de Finlandia será en los próximos 10 o 15 años”. (Räty 2017, p. 36. Traducido por el autor).

Para el Museo Finlandés de Fotografía, *Vuosaari - En otras palabras*, es el primer proyecto a largo plazo financiado con fondos públicos en el que el museo

también ha tenido la oportunidad, por parte del financista, de experimentar con diferentes prácticas participativas. El equipo del proyecto está formado por la jefa de Aprendizaje y Programas Públicos, Erja Salo; una productora a tiempo parcial, Ulla Viskari-Perttu; y los fotógrafos/educadores de artes visuales Tuukka Kangas, Kastehelmi Korpijaakko, Hanna Parviainen, Liisa Söderlund y Noora Sandgren. Viskari-Perttu y los educadores de arte también desempeñaron en parte el papel de gestores de la comunidad.² Los artistas y educadores de artes visuales que trabajaron en el proyecto también trabajan en museos reales como educadores de arte. A la hora de crear el equipo del proyecto, este vínculo se consideró la decisión más importante al construir un puente entre las funciones básicas de los museos y los servicios de la sede del centro cultural. En definitiva, el objetivo era adquirir nuevos conocimientos y habilidades de compromiso durante el proyecto.

Directrices para la participación

El Museo Finlandés de Fotografía tenía muchos objetivos propios, pero pocos modelos de compromiso preparados, basados en su propia experiencia. Los propios objetivos del museo incluían la concientización y la visibilidad: atraer a nuevos visitantes a las exposiciones, talleres, cursos y eventos del museo y, en general, transmitir sus contenidos a nuevos públicos/visitantes potenciales. También queríamos desarrollar nuevas formas de trabajo con el público, socios y redes. La fotografía, la cultura fotográfica y los contenidos propios del museo también fueron objeto de atención. El objetivo era apoyar, inspirar y facilitar la fotografía y las actividades relacionadas con ella, especialmente para niños y jóvenes, y ofrecer distintas formas y oportunidades de participación.

Pero, ¿cómo conseguirlo y cuál es el mejor planteamiento? ¿Cuál es el papel del residente o de la comunidad y del personal del museo?

En su libro *El Museo Participativo*, Nina Simon (2010) introduce la tabla de participación del museo la cual se basa enfáticamente en la práctica. La tabla de Simon ayuda a identificar métodos, diferentes niveles y formas de participación. El modelo también ayuda a examinar el propio compromiso del museo y el tipo de participación que desea promover, así como de dónde procede la falta de participación. El modelo de Simon se basa en la idea de que hay muchas maneras de implementar la inclusión y que los diferentes modelos son adecuados para diferentes instituciones y proyectos. El nivel de participación y los papeles en el modelo variarán en función de cómo se definan entre el museo y los participantes el papel y el nivel de propiedad, el control del proceso y la producción creativa. Ninguno de los modelos es mejor que otro, ni pueden considerarse como un paso hacia la máxima participación (Simon 2010, pp. 183-189). En su hoja de cálculo modelo, Simon divide la participación en los museos en cuatro categorías: de contribución, colaboración, creación conjunta y hospitalidad. Las categorías van acompañadas de siete preguntas diseñadas para ayudar a examinar el nivel de participación y el compromiso del museo con la actividad en cuestión.

2. La educadora artística Laura Porola trabajó como productora a tiempo parcial de 2016 a 2017. Korpijaakko, Sandgren y Söderlund siguen trabajando para el proyecto en su segunda fase, 2019-2021.

- ¿Qué tipo de compromiso tiene su institución con la participación de la comunidad?
- ¿Qué grado de control desea tener sobre el proceso participativo y el producto?
- ¿Cómo ve la relación de la institución con los participantes durante el proceso?
- ¿Quién quiere que participe y qué tipo de compromiso buscará de los participantes?
- ¿Cuánto tiempo dedicará el personal a gestionar el proyecto y a trabajar con los participantes?
- ¿Qué tipo de competencias quiere que adquieran los participantes de sus actividades durante el proyecto?
- ¿Qué objetivos tiene en cuanto a la percepción del proyecto por parte de los visitantes que no participan? (Simon 2010, pp. 190–191).

	Contributivo	Colaborativo	De creación conjunta	Como anfitrión
¿Qué clase de compromiso tiene su institución para lograr la participación de la comunidad?	Estamos comprometidos en ayudar a nuestros visitantes y miembros para que se sientan como participantes dentro de la institución.	Estamos comprometidos a tener alianzas sólidas con algunas de las comunidades objetivo.	Estamos comprometidos a apoyar las necesidades de las comunidades meta cuyos objetivos estén alineados con la misión institucional.	Estamos comprometidos a invitar a los miembros de la comunidad para que se sientan cómodos usando la institución para sus propios propósitos.
¿Cuánto control quiere tener sobre el proceso participativo y el producto?	Mucho. Queremos que los participantes acaten nuestras reglas de participación y nos den lo que pedimos.	El personal controlará el proceso, pero son las acciones de los participantes las que tendrán el control de la dirección y contenido del producto final.	Algo, pero los objetivos y estilos de trabajo preferidos de los participantes son tan importantes como los del personal.	No mucho, siempre y cuando los participantes acaten nuestras reglas, pueden producir lo que ellos quieran.
¿Cómo percibe la relación de la institución con los participantes durante el proyecto?	La institución solicita el contenido y el participante lo provee, sujeto a las directrices institucionales.	La institución establece el concepto del proyecto y el plan, luego, los miembros del personal trabajan de cerca con los participantes para hacerlos posible.	La institución provee a los participantes con las herramientas para dirigir el proyecto, luego los apoya en sus actividades y los ayuda a avanzar con éxito.	La institución le da los participantes reglas y recursos y luego les deja que trabajen por su propia cuenta.
¿Quién quiere que participe y qué clase de compromiso busca de los participantes?	Queremos atraer al mayor número posible de visitantes, involucrándolos brevemente en el contexto de una visita al museo o en línea.	Esperamos que algunas personas se apunten de manera casual, pero la mayoría vendrá con la intención explícita de participar.	Buscamos participantes que se comprometan intencionalmente y se dediquen a llevar el proyecto hasta el final.	Nos gustaría empoderar a las personas que están preparadas para gestionar y ejecutar su proyecto por sí mismas.

Parte 2. Participación en la práctica.

	Contributivo	Colaborativo	De creación conjunta	Como anfitrión
¿Cuánto tiempo del personal se comprometerá en la gestión del proyecto y trabajo con los participantes?	Podemos gestionarlo con moderación, como haríamos con una exhibición interactiva. Pero lo ideal es montarlo y dejarlo funcionar.	Gestionaremos el proceso, pero vamos a establecer las reglas del juego en función de nuestros objetivos y nuestra capacidad.	Dedicaremos el tiempo que sea necesario para asegurarnos de que los participantes puedan alcanzar sus objetivos	Lo menos posible. Queremos prepararlo y dejar que funcione solo.
¿Qué tipo de conocimientos desea que adquieran los participantes en las actividades del proyecto?	Creación de contenidos, recopilación de datos o intercambio de expresiones personales. Uso de herramientas tecnológicas para apoyar la creación y el intercambio de contenidos.	Todo con el apoyo de proyectos contributivos y la capacidad de analizar, curar diseñar y entregar los productos acabados.	Todo apoyado en proyectos de colaboración, además de habilidades de conceptualización, fijación de objetivos y evaluación de proyectos.	Ninguno que la institución vaya a impartir específicamente, salvo quizás en torno a la promoción de programas y la participación del público.
¿Qué objetivos tiene para la percepción del proyecto por parte de los visitantes que no participen?	El proyecto ayudará a los visitantes a verse a sí mismos como participantes potenciales y a ver que la institución está interesada en su participación.	El proyecto ayudará a los visitantes a ver la institución como un lugar dedicado a apoyar la comunidad y a conectarse con ella.	El proyecto ayudará a los visitantes a ver la institución como un lugar impulsado por la comunidad. También acercará a nuevos públicos asociados con los participantes.	El proyecto atraerá a nuevos públicos que quizá no vean la institución como un lugar cómodo o atractivo para ellos.

Definiendo la participación en su institución

Figura 1. Tablas de participación en el museo (Simon 2010, pp. 190–191).³

3. Disponible en <http://www.participatorymuseum.org/chapter5/> [Visitado por última vez el 1 de febrero de 2020].

En la siguiente sección presento dos casos en los que ambos proporcionarán diversas oportunidades de participación, las que incorporan elementos de cada una de las categorías de Simon. Cuando estos proyectos dieron inicio, no seguimos la tabla de Simon, sino que experimentamos con diferentes enfoques en los que la capacidad de respuesta a las acciones e involucración de los participantes desempeñó el papel más importante. Ahora, como medio de evaluación, los reviso por medio de la tabla de Simon y sus siete interrogantes.

Participación práctica

Caso de estudio 1

Proyecto *Los Caminos* - jóvenes como organizadores de eventos y creadores de exhibiciones

Los Caminos (Polkuja) fue un proyecto que duró todo el primer periodo de financiamiento de 2016 a 2018. Es un ejemplo de cuando el museo se compromete a apoyar las necesidades de una comunidad local y busca elementos de creación conjunta al participar en él. La creación conjunta estaba justificada y tenía sentido, no solo por los valores comunes, sino también porque el propio objetivo del museo en el proyecto era involucrar a niños y jóvenes, y trabajar con comunidades y grupos locales interesados en métodos fotográficos en sus operaciones. *Los Caminos* es un ejemplo de proyecto con características de colaboración, creación conjunta y hospitalidad, según el modelo de Simon.

Las actividades de *Los Caminos* fueron desarrolladas por la artista visual y la educadora artística Noora Sandgren, en colaboración con la Coordinadora de Voluntarios Tuula Ylänné y la Directora de *Trabajo Feminino (Girl Work)*, Tanja Rajala, ambas trabajando para el *Proyecto Debora/YWCA*⁴ en Meri-Rastila, en Vuosaari.

El Proyecto Debora tiene una sede al estilo de una sala de estar llamado Soma Soppi el cual se especializa en el trabajo con mujeres jóvenes, fortaleciendo la amistad, las capacidades sociales y el sentimiento de autosuficiencia. Está dedicado a niñas de 13 a 15 años en el vecindario de Meri Rastila de Vuosaari.

Rajala y Ylänné seleccionaron a un grupo de nueve niñas de sexto grado para la actividad de Los caminos. Además de las niñas, el proyecto también se dirigía indirectamente a los líderes del *Proyecto Debora* y a los adultos y familiares cercanos a las niñas por parte del museo. El objetivo interno era apoyar la transición de las niñas hacia la escuela secundaria y promover las capacidades de interacción, amistad y un sentido de pertenencia. Uno de los objetivos principales del proyecto por parte de Debora era apoyar la autoestima de las niñas, su libre albedrío y las relaciones entre compañeras. Otros objetivos importantes incluían la participación y responsabilidad de las niñas, el apoyo a niñas de familias inmigrantes y apoyo para la cooperación intergeneracional. Sandgren tenía el papel de cocrear y apoyar

4. Debora es una empresa que proporciona servicios culturales, sociales y de salud para las ciudades. La ciudad de Helsinki adquiere sus servicios para ciudadanos mayores, familias, niños y jóvenes.

la creación de contenido con herramientas proporcionadas por el museo, es decir, fotografía contemporánea.

En *Los caminos*, el Museo de Fotografía de Finlandia proporcionó materiales, información y dirección, pero las niñas participaron en el diseño del contenido en colaboración con el museo y la artista encargada del proyecto, pero algunas veces lo hicieron ellas solas. El proyecto estuvo estructurado alrededor de sesiones semanales en *SOMA SOPPI*, así como de excursiones a lugares ricos en naturaleza local y al Museo de Fotografía de Finlandia. Como resultado, para los residentes que no participaban en el proyecto se celebró el *Día del Restaurante* y se llevaron a cabo dos exposiciones.⁵

Aprendiendo habilidades creativas e involucrando a los que no participan

Los caminos incluía dos exhibiciones, *Camino, veo y conozco* (*Kuljen, katson, kohtaan*, 2016) en el Centro Cultural de Vuotalo y *Soy mi mejor amiga* (*Itseni hyvä ystävä* 2017) en la Biblioteca Meri Rastila. *Camino, veo y conozco* fue una exhibición que se presentó junto con otro proyecto del artista/educador de arte, Kastehelmi Korpijaakko, y un grupo de jóvenes. La práctica de Korpijaakko tenía un enfoque más colaborativo, ya que dos instituciones, el museo y el Centro Cultural Vuotalo, habían desarrollado el concepto y un plan de cursos de verano gratuitos de una semana para jóvenes, para que los participantes pudieran trabajar. En ambos casos, los participantes siguieron el proceso creativo completo de producir una obra de arte y presentarla.

Para el *flashmob* que se llevó a cabo el *Día del Restaurante* (2016), en el que las chicas tuvieron un restaurant primaveral con flores, el menú consistió en *sambusas* somalíes, frituras de cangrejo asiático, dulces *Rocky Road* y bebidas sorpresa. Como un intercambio de la experiencia de sabor, se pidió a los invitados al restaurante que compartieran con las niñas tres cosas que realmente les daba alegría y felicidad en la vida. Los pensamientos se escribieron o dibujaron en un libro de visitas especial, y las donaciones voluntarias se destinaron a viajes de estudios relacionados con el proyecto *Los Caminos*.

Todos los resultados y exhibiciones, así como el evento del *Día del Restaurante*, pusieron de manifiesto la perspectiva de los jóvenes como organizadores de eventos y personas influyentes en su propio barrio.

5. El Día del Restaurante se desarrolló y llevó a cabo, por primera vez, en Helsinki en mayo de 2011 y permite a cualquiera montar su propia cafetería, restaurante o bar durante un día.

Esta actividad conectó a los jóvenes de Vuosaari, sin importar su proveniencia o lugar de residencia, y permitió que utilizaran de una nueva manera los espacios públicos y otras instalaciones (la mansión Sjökuulla). Como lo mencionó un joven participante: “Visité lugares que de otra manera no hubiera visitado”. Por medio de las exhibiciones y su visibilidad, ambas instituciones, el museo y el Centro Cultural Vuotalo, obtuvieron nuevos públicos que se conectaron con los participantes del proyecto y unieron a las personas y grupos de diferentes áreas socioeconómicas en Vuosaari.

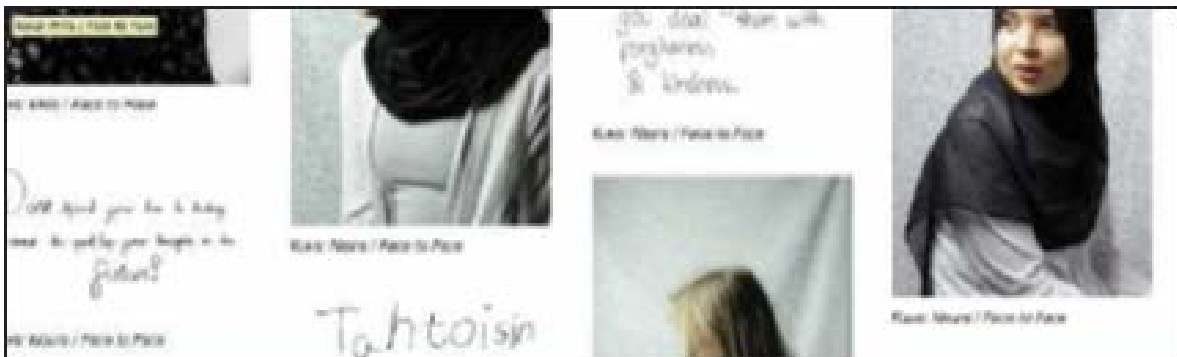


Figura 2. Los retratos se completaron con los cursos *Ojo Sonriente (Smiley Eye)*, *Mutrusuu* y *Cara a cara (Face to face)*. Durante la semana que duró el curso *Cara a cara*, los participantes buscaron diferentes formas de abordar un retrato. ¿Qué clase de pintura me habla sobre mí mismo? ¿Qué revela un retrato y qué oculta? Fotografía Kastehelmi Korpiaakko/El museo de fotografía de Finlandia.

Caso de estudio 2

Usando la participación para crear arte público

El objetivo del proyecto era crear una instalación fotográfica permanente en un espacio público en colaboración con varias comunidades locales en Vuosaari. Las fotógrafas y educadoras de arte Tuukka Kangas, Hanna Parviainen, Noora Sandgren y Liisa Söderlund condujeron diversos paseos fotográficos en Meri-Rastila para grupos de todas las edades. La fotografía y el Paseo Fotográfico de la Comunidad se usaron como herramientas para abordar cuestiones y temas importantes para grupos de distintas edades que viven en Meri-Rastila.

El proyecto también tenía rasgos de colaboración consultiva, ya que en él participaban expertos externos. El proyecto fue encargado por *El proyecto suburbano (Lähiöprojekti)*⁶ y fue producido por el Colectivo Raivio Buman, que es un estudio de arte público y diseño urbano que ofrece consultorías y está especializado en proyectos impulsados por la comunidad, instalaciones y arte para lugares específicos.⁷

6. El Proyecto Suburbano (Lähiöprojekti) se completó en su forma actual a finales de 2017. El gobierno de la ciudad de Helsinki estableció el Proyecto Suburbano a principios de 1996 para definir las orientaciones generales de desarrollo de las periferias y organizar las actividades de desarrollo regional. El Proyecto Suburbano tuvo un presupuesto anual disponible para llevar a cabo estas actividades. Los objetivos del período fueron actividades regionales y la prevención de la exclusión. En general, se ofreció oportunidades de participación de bajo perfil a los residentes. En 2017, el gobierno de la ciudad de Helsinki decidió destinar los fondos operativos del Proyecto Suburbano para financiar la implementación del modelo participativo.

7. <https://raiviobumann.com/>



Figura 3. Se instaló permanentemente un collage de 6 x 2.5 m con fotos de los residentes en la pared del patio del condominio Viviendas para Estudiantes de la Región de Helsinki -HOAS- por sus siglas en inglés, en Meri-Rastila. Fotógrafos: Miska Elo, Katja Kanerva, Viktoriia Kotova, Anni Malmberg, Heikki Parviainen, Valtteri Vickholm, Niina Vickholm. Diseño: Artista y diseñador Päivi Raivio. Fotografía Daniel Bumann/RaivioBumann.

En este caso, nuestro museo y el *Proyecto Suburbano* tenían un compromiso muy similar con la participación de la comunidad, es decir, profundizar en la comprensión de los contenidos artísticos y culturales y dar a los residentes la posibilidad de participar en el proceso artístico (creación y exposición), junto con los profesionales del sector.

Las fotografías también se mostraron antes de la instalación final en una proyección durante el festival al aire libre *CulturaX (KulttuuriX)*, donde atrajeron a muchos más espectadores y posibles participantes. Como dijo un participante más tarde en las redes sociales: “Tan conmovedor fue el sábado de Meri-Rastila que las lágrimas cayeron sobre el suelo de la granja y sobre el sendero del bosque. ¡Gracias a todos! Fue una experiencia que este residente de Meri-Rastila nunca olvidará”. (Grupo de Facebook: *Ohjaajat Vuosaaritoisinsanoen*. Traducido por el autor.)

Conclusión – Sigo reflexionando y haciéndome preguntas

Este capítulo ha descrito por medio de dos casos de estudio cómo el Museo de Fotografía de Finlandia ha trabajado hacia la participación en Vuosaari durante los años de 2016 a 2018. En el momento de escribir estas líneas estamos a más de la mitad del segundo periodo de financiamiento (2019-2021) y este ha cambiado un poco. El museo trabaja ahora en Vuosaari bajo el nombre de Vuosaari 21 en colaboración con dos grupos de teatro y con financiamiento del Modelo Helsinki, compartiendo objetivos mutuos.⁸

8. En su disertación inédita, la fotógrafa, investigadora y educadora artística Liisa Söderlund, que ha trabajado en el proyecto desde 2015 el proyecto Vuosaari 21, ofrece un ejemplo de fotografía participativa en que un equipo de artistas trabaja con diferentes públicos, colaborando y desarrollando nuevos enfoques en el campo del arte comunitario.

Desde la primavera de 2020, la pandemia por Covid-19 ha creado cambios y desafíos inesperados y con esto han surgido nuevos resultados como la exhibición *Álbumes Familiares Virtuales* (*Virtual Family Albums*) y *El Nuevo Ordinario* (*New Ordinary*). *Álbumes Familiares Virtuales* es un proyecto en línea en el que participan personas mayores de Vuosaari, y fue una continuación de las visitas domiciliarias realizadas a principios del mismo año. Con el Covid-19 llegó una nueva tarea: documentar juntos de forma performativa el efecto que las medidas de Covid-19 tuvieron en las vidas de los participantes en Vuosaari. Los talleres en línea también crecieron como forma de explorar las posibilidades virtuales del arte comunitario y el compromiso creativo. La pandemia del Covid-19 también afectó el proyecto *Documentos de Vuosaari* (*Dokumentteja Vuosaaresta*) que inició en el verano de 2018. El objetivo del proyecto era recopilar fotografías antiguas y modernas de Vuosaari tomadas por los habitantes y, por medio de ellas, revelar los cambios en el paisaje urbano y el medio ambiente. El proyecto se puso en marcha con un grupo de personas mayores de la localidad cuyo enfoque se basaba en la fotografía documental y la tradición del arte comunitario. Luego, debido a la pandemia, hubo que cancelar todas las reuniones y eventos. Las principales preguntas fueron las siguientes: ¿Cómo puede reforzarse la intimidad emocional entre las personas con el arte en estas condiciones extraordinarias? ¿Cómo puede crearse arte comunitario vinculado a un lugar concreto cuando nos vemos obligados a estar separados? Estas preguntas dieron lugar a nuevas formas de interactuar. Pasamos de correos electrónicos a compartir fotografías por *Google Drive* y de estas fotografías a hablar por *Zoom*. La tecnología digital y las aplicaciones desconocidas planteaban un reto, y abordarlo con los mayores requería creatividad y solidaridad. Estos tiempos extraordinarios nos obligaron a considerar el significado de comunidad y participación en encuentros virtuales, para idear formas de hacer arte juntos y para redefinir el papel de un artista comunitario.⁹

La exhibición *El Nuevo Ordinario* (del 5 al 30 de diciembre de 2020) explora el tema: ¿Qué es una buena vida cuando algo nuevo y desconocido cambia lo familiar en algo diferente? Los habitantes de Vuosaari empezaron a registrar, valientemente, los cambios y las emociones evocadas por el Covid-19, con textos y fotografías en los talleres del proyecto *Vuosaari 21*. Con el centro comercial Columbus como escenario, las fotografías muestran las rutas peatonales de Vuosaari: lugares importantes para los fotógrafos, así como pequeños momentos cotidianos.¹⁰

Desde el principio, el reto constante ha sido cómo ser visibles y accesibles cuando el museo no tiene un lugar permanente en Vuosaari que pueda servir como sitio y recurso de participación y encuentro cotidiano.

9. Imágenes de este proyecto y el proceso de trabajo disponibles en: <https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/hankkeet/vuosaari-21/dokumentteja-vuosaaresta> [Visitado por última vez el 27 de agosto de 2021]

10. Puede encontrar más sobre los Álbumes Familiares Virtuales en: <https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/en/projects/vuosaari-21/virtual-family-albums> and *New Ordinary* <https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/en/projects/vuosaari-21/vuosaari-21-new-ordinary> [Visitado por última vez el 1 de febrero de 2020]

En realidad, ha resultado ser un reto positivo que nos ha animado y motivado a estar presentes en lugares sorprendentes y de fácil acceso: parques, calles, cafés, playas, campos de deporte y centros comerciales. Y ha funcionado bien: las charlas informales han producido encuentros fructíferos tales como el del grupo de chicas del curso *Fotografía y Movimiento* (*Photography and Movement*) que se entusiasmaron cuando por casualidad oyeron hablar del curso en un café y, como consecuencia, se vieron a sí mismas como posibles participantes en el curso.

La fortaleza del Modelo Helsinki radica en su accesibilidad, todas sus actividades son gratuitas. Pero, ¿son relevantes? Y, ¿para quién? ¿Por qué participaría alguien si no tiene ningún significado para él? Eso nos lleva al mayor reto y también al que más tiempo consume: establecer relaciones con las personas y apoyarlas. A menudo es tan sencillo como pasar tiempo, hablar, comer y tomar un café juntos. Por medio de estas actividades podría surgir una idea para un programa, actividad u otro tipo de colaboración.

En su investigación, los educadores comunitarios Mari Laakso y Pekka Turunen consideran que el resultado del Modelo Helsinki ha sido un éxito, especialmente entre los niños, los jóvenes y otros participantes que ya eran activos en la zona, así como entre los habitantes con intereses culturales. Laakso y Turunen afirman que la actitud de las instituciones artísticas influyó en el éxito de las actividades. También prestan atención a la estructura de poder y a los roles en los proyectos participativos y mencionan: "Un verdadero encuentro requiere que las instituciones artísticas y los residentes sean iguales, de modo que las actividades no se dirijan de arriba a abajo, poniendo el arte en contra de la participación" (Laakso y Turunen 2019. Traducido por el autor).

Todo ello nos remite a las propias prioridades y valores institucionales del museo. ¿Cómo se arraiga el pensamiento inclusivo en nuestro museo y cómo se integra en el trabajo del museo como un todo? ¿Es algo que priorizamos o es algo que hacemos solo cuando tenemos financiamiento extra? La ciudad de Helsinki ha hecho de la accesibilidad y de la inclusión un criterio para la participación en subvenciones culturales. Por medio del Modelo Helsinki, el propósito de la ciudad es renovar permanentemente todo el proceso de solicitud de financiamiento de proyectos de modo que el trabajo con el público se lleve a cabo cada vez más fuera de los muros de las instalaciones artísticas, especialmente en los suburbios. ¿Hasta qué punto la estrategia de la ciudad de Helsinki registrará a los museos y su labor en el futuro?

Muchos de los recursos se han invertido en el trabajo en Vuosaari, así como en el Modelo Helsinki. Lleva funcionando varios años y emplea a un buen número de trabajadores pero, ¿ha tenido alguna relevancia para los residentes? ¿Y cómo puede gestionarse y ser sostenible en el futuro? Honestamente, ¡aún no puedo responder a eso!

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Outside Museums' Own Walls – Experiences with participatory projects as part of the Helsinki Model*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Fuentes no publicadas

Sandgren, N 2016. *Vuosaari – Toisin sanoen & Debora HNNKY Helsingin tyttötyö*. Project raport. Not published.

Söderlund, L 2021 *Mukana kuvassa – valokuvaus vapautuksen käytäntönä*. Unpublished doctoral dissertation. Espoo: Aalto University.

Fuentes publicadas

Kuusi, S (ed.) 2017 *Kohti tasa-arvoisempaa kulttuuri-Helsinkiä. Helsingin malli – väliraportti*. Helsinki: Helsingin kulttuurikeskus.

Kuusi, S & Tolvanen, A 2012 *Lyönin kulttuurityön malli – toimisiko se Helsingissä*. Disponible en <https://www.hel.fi/static/kulke/lyonraportti.pdf> [Visitado por última vez el 1 de febrero de 2020]

Laakso, M & Turunen, P 2019 Participation as a part of the art institutions work with the audience in suburbs—the experiences of the Helsinki Model. Humak University of Applied Sciences. Disponible en https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/169970/Laakso_Mari.pdf?sequence=2&isAllowed=y [Visitado por última vez el 1 de febrero de 2020]

Helsingin kaupungin kulttuuri- ja vapaa-ajan toimialan avustusten myöntämisperusteet. Disponible en <https://www.hel.fi/kulttuurin-ja-vapaa-ajan-toimiala/fi/avustukset/kulttuurin-avustukset/avustusten-myontamisperusteet> [Visitado por última vez el 1 de febrero de 2020]

Helsingin kaupunki 2016 Päätökset. Helsinki mallin hankeavustukset vuodelle 2017. <https://dev.hel.fi/paatokset/asia/hel-2016-013181/kklk-2016-12/> [Visitado por última vez el 1 de febrero de 2020]

Nikula, S 2019 Helsingin malli – Mitä, miksi ja kenelle? In Tolvanen, A (ed.) 2019 *Toisenlainen taidemaailma*. Helsinki: Helsingin kulttuurikeskus.

Räisänen, P 2014 Taide keskittyy keskustaan. Helsingin kulttuuri- ja kirjastolautakunnan avustusten alueellinen jakautuminen vuonna 2013. Helsinki: Helsingin kulttuurikeskus. https://www.hel.fi/static/kulke/Taide_kestittyy_kestustaan.pdf [Visitado por última vez el 1 de febrero de 2020]

Simon, N 2010 *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

Simon, N 2016 *The Art of Relevance*. Santa Cruz: Museum 2.0.

Tolvanen, A (ed.) 2019 *Toisenlainen taidemaailma. Taidelaitokset lähiöissä vuosina 2016–2018 Helsingin osallistavassa kulttuurityön mallissa*. Helsinki: Helsingin kulttuurikeskus.

Mattila, M (ed.) 2018 *Museum of Opportunities – The Museum Policy Programme 2030 of the Ministry of Education and Culture*. Publications of the Ministry of Education and Culture, Finland 2018:13. Helsinki: Opetusministeriö.

Räty, R 2017 Ihan tavallinen saari. In Niemi, J & Räty, R & Tervonen, M. Koneen Säätiön Jakautuuko Suomi -hankkeen julkaisu, ryhmä Vuosaari. Helsinki: Koneen Säätiö.

Teräs, U & Teräsvirta, E 2013 *Altistutaan asiakkaille! Museoiden johtamis- ja toimintamallit muutoksessa. Keskustelunavaus*. Disponible en <https://www.sitra.fi/julkaisut/altistutaan-asiakkaille/> [Visitado por última vez el 1 de febrero de 2020]

Turvallisemman tilan malli Vuosaaren alueen tyttötyössä. Disponible en <https://www.innokyla.fi/documents/1484562/0d0a5a45-3ee5-4f7e-a871-ao28de95ba83> [Visitado por última vez el 1 de febrero de 2020]

Helsingin malli – Kulttuuria lähelle. Helsinki-Channel. Videos from the City. Disponible en <https://www.helsinkikanava.fi/en/web/helsinkikanava/player/vod?assetId=39459827> [Visitado por última vez el 1 de febrero de 2020]

La accesibilidad es mucho más que rampas. Un enfoque crítico sobre la (in) accesibilidad de los museos, galerías e instituciones culturales

Dorothea Breier

Resumen

Este capítulo cuestiona la imagen de los museos y galerías como lugares accesibles. Para ello, me baso en mi investigación sobre un grupo de jóvenes adultos en Helsinki a fin de ilustrar con este caso de estudio cómo ciertos grupos de personas experimentan dichas instituciones como poco acogedoras y particularmente inaccesibles. En palabras de mis entrevistados, “la accesibilidad significa algo más que rampas”, pero está igualmente relacionada con los principios de accesibilidad social.

En este capítulo presento la crítica detallada del grupo a las instituciones culturales antes de debatir sus sugerencias y estrategias reales sobre cómo aumentar la accesibilidad a las artes y la cultura. Con estas ideas sobre la perspectiva de las personas que no se sienten bienvenidas en los museos y otras instituciones culturales, este capítulo pretende aportar información e inspiración sobre las prácticas participativas y los enfoques de base a la hora de intentar transformar los museos en lugares más inclusivos.

Palabras clave: accesibilidad social, inclusión, práctica participativa, hágalo usted mismo (*do-it-yourself* o *DIY*), espacio seguro

Introducción

En las décadas pasadas se discutió ampliamente el tema de la accesibilidad de los museos e instituciones culturales. Esto dio lugar a múltiples publicaciones de y para esas instituciones, como las *Directrices del Smithsonian para el diseño de exhibiciones accesibles* (*Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design*) (2010) o las actas de la conferencia del Comité de Educación y Acción Cultural del ICOM titulada *Educación museística y accesibilidad: Reduciendo las brechas* (*Museum Education & Accessibility: Bridging the Gaps*). Numerosas directrices y otras publicaciones específicas en el campo se centran en la accesibilidad física de los museos (Lisney et al. 2013; Murphey 2015; Cock 2018). Sin embargo, la accesibilidad no se limita al acceso físico, al espacio y su contenido, sino que también implica una dimensión social. Algunas publicaciones prestan atención a este aspecto debatiendo, por ejemplo, las complejidades y los problemas a los que se enfrentan las instituciones culturales más inclusivas (Sandell & Nightingale 2013; Papadimitriou et al. 2017; Newman et al.

2005) o hacer hincapié en las ventajas de las prácticas participativas cuando se tiene la intención de abrir un museo (Simon 2010). Consideraciones sobre la accesibilidad social de las instituciones culturales también pueden encontrarse en las *Directrices Éticas para el Acceso* (*Ethical guidelines 4 - Access*) de la Asociación de Museos o, en el contexto finlandés, en las recomendaciones y servicios del Ministerio de Educación y Cultura de Finlandia sobre cómo mejorar la accesibilidad y la diversidad de la cultura.¹

No obstante, aun en publicaciones que debaten los aspectos sociales de la accesibilidad, el enfoque parece permanecer en grupos selectos de personas, frecuentemente de minorías lingüistas y étnicas, y sobre cómo incluirlas en las operaciones de las instituciones artísticas y culturales. Sin embargo, parece que solo se ha abordado de forma marginal este aspecto concreto, aunque crucial, de la inclusividad y la accesibilidad, a saber: cómo incluir a grupos de personas aparentemente inalcanzables, personas que quizá ni siquiera estén en el radar de las instituciones artísticas y culturales, y que perciben dichas instituciones como exclusivas y poco acogedoras, pero que aun así se beneficiarían de participar en ellas.

En este capítulo me baso en una novedosa investigación etnográfica realizada sobre (y con) un grupo de jóvenes adultos de Helsinki que trabajan en un centro (sub) cultural abierto e inclusivo llamado Loukko.² Como muestra mi investigación, el grupo tiene ideas e ideales altamente elaborados, así como sólidas críticas sobre la exclusividad de la sociedad en general y las instituciones culturales en particular. Sus actividades pueden considerarse una respuesta directa a los fallos y deficiencias percibidos en las instituciones culturales.

Utilizo los puntos de vista de *Loukko* para arrojar luz sobre las limitaciones relativas a la accesibilidad social que los museos e instituciones similares pueden no ser plenamente conscientes. Además, analizo una de las estrategias de Loukko para aumentar la accesibilidad a las artes y la cultura con un programa llamado *Club de Museos* (*Museokerho*). Dentro del marco de trabajo del *Club de Museos*, Loukko organiza visitas a los museos y galerías para su grupo objetivo, es decir, personas en riesgo de ser marginadas debido a sus antecedentes sociales o educativos, identidad de género, temas de salud mental o capacidades sociales. Presento las voces de los organizadores de *Loukko*, los participantes del *Club de Museos* y una institución colaboradora para ilustrar cómo estas prácticas participativas tienen el potencial de convertir a los museos e instituciones culturales en lugares para todos.

Metodología y material

Recopilé el material para este capítulo como parte de mi investigación postdoctoral sobre iniciativas de base y activismo urbano, trabajando por una ciudad socialmente más sostenible. Descubrí al grupo *Loukko* justo al principio de mi proyecto. Tras la primera entrevista con Vilja, uno de los miembros fundadores, decidí centrarme en

ellos por el momento. Ya en esta primera entrevista quedó claro que el intento de Loukko de crear un centro subcultural se basa en ideas e ideales muy elaborados, vinculados a una sólida crítica de la sociedad. Su principal motivación es la percepción de la sociedad como una que es excluyente, que deja atrás a diferentes grupos de personas sin siquiera darse cuenta.

Esta percepción procede de las experiencias personales de los miembros de Loukko, un grupo de jóvenes adultos de entre veinte y treinta y cinco años, y de lo que ven en su entorno inmediato. Esto constituye el trasfondo de sus actividades y les motiva a crear un espacio inclusivo y accesible, tanto física como socialmente, para las personas que se sienten discriminadas por su origen social o educativo, su pertenencia a subculturas, su identidad sexual o de género o sus problemas de salud mental. Aquí presento y analizo una estrategia concreta con la que *Loukko* intenta hacer más accesibles las artes y la cultura organizando visitas a museos y galerías con un formato de “hágalo usted mismo” (*DIY*). En cuanto a ese formato me refiero a algo que describe “actividades antiprofesionales” (Deslandes 2013, p. 218) en las que “las personas ordinarias (...) dependen de sí mismas para satisfacer una necesidad, solucionar un problema o alcanzar un objetivo” (Relles & Clemens 2018, p. 313). En palabras de Griffin, “una ética de ‘hágalo usted mismo’ anima a la gente a pensar en su posición y lugar en el mundo, y en cómo sus acciones o falta de ellas están conectadas con los demás, con la sociedad en general” (Griffins 2015, p. 25), lo que se muestra claramente en la agenda de *Loukko*.

Mi material de investigación consiste principalmente en cinco entrevistas cualitativas con algunos de los principales miembros de *Loukko*, cada una de las cuales duró entre una y dos horas. La mayoría de las entrevistas tuvieron lugar en el verano de 2018 y abordan las ideas y estrategias básicas de *Loukko* a un nivel más general. Loukko lanzó su *Club de Museos* recientemente, en la primavera de 2019, lo que a su vez me inspiró para escribir mi contribución a este volumen.

Para obtener datos más concretos sobre el *Club de Museos*, participé en dos de sus eventos en distintos lugares de Helsinki: El Museo de Arte Contemporáneo Kiasma³, y el Museo de Arte de Helsinki⁴. Estos eventos me dieron una idea de cómo el *Club de los Museos* opera *in situ* y me prepararon para las entrevistas de seguimiento con dos de sus miembros, así como una con el jefe de Programas Públicos de Kiasma. Todos los entrevistados decidieron no permanecer en el anonimato, por lo que me refiero a ellos por su nombre.

Además de las entrevistas, realicé una encuesta con los participantes del *Club de los Museos* para conocer sus experiencias en los museos en general, y en el club en particular. Como no era obligatorio inscribirse en la mayoría de los eventos del *Club de los Museos*, pedí a Loukko que distribuyera el enlace a la encuesta en su página de Facebook, su principal medio para informar sobre eventos y compartir otras actualizaciones. La encuesta abarcaba tres áreas: información básica sobre

1. Disponible en <https://minedu.fi/en/accessibility-and-diversity-of-culture> [Visitado por última vez el 12 de junio de 2019]

2. Disponible en <https://www.kulttuuriloukko.fi/> [Visitado por última vez el 12 de junio de 2019]

los antecedentes del participante (edad, sexo, educación, ocupación, etc.), algunas preguntas sobre su relación con los museos y las visitas a museos en el pasado y en el presente, y sus experiencias y opiniones sobre el *Club de los Museos*. Algunas de las preguntas tenían un formato simple de opción múltiple; otras requerían que el encuestado escribiera su propio texto.

Debido a la pequeña escala del *Club de los Museos*, la participación en este cuestionario también fue reducida. En total, respondieron cuatro personas, tres hombres y una mujer, con edades comprendidas entre los 18 y los 33 años y una mayor de 50. En retrospectiva, creo que habría sido más fructífero realizar entrevistas cortas y cualitativas con los participantes. Lamentablemente, las respuestas al cuestionario resultaron un poco breves y superficiales, mientras que en las entrevistas cara a cara podrían haber dado un seguimiento más específico de los aspectos relevantes para este artículo. Así pues, me baso en los resultados del cuestionario para apoyar mis argumentos, pero no deben considerarse como la fuente primaria.

Además de los datos de mi propia investigación, tuve en cuenta diferentes encuestas y una campaña en las redes sociales que Loukko había puesto en marcha. Como primera instancia, cuentan con unas encuestas y una campaña en las redes sociales llamada *¿Qué te detiene? (Mikä estää)* realizada poco después de la fundación de *Loukko*, a principios de la primavera de 2018. En ellas, preguntaba a los ciudadanos qué dificultades encontraban para acudir a lugares (semi) públicos. Luego, cuentan con un cuestionario que uno de los miembros principales de *Loukko*, Vilja, hizo a principios de otoño de 2018 para su tesis de maestría (Joensuu 2018). Con este cuestionario, Vilja intentó averiguar más sobre los distintos aspectos de la accesibilidad que deben tomarse en cuenta a la hora de planificar “actividades artísticas o culturales de bajo perfil” (Vilja). Cada uno de esos cuestionarios tenía unas 20 respuestas. Para este capítulo, me remito a un listado de los resultados de la primera encuesta que me compartieron, así como a una entrevista con Vilja, en la que debatimos los resultados de los cuestionarios. Por razones éticas, no disponía directamente de esos resultados.

Con este enfoque multidimensional, trato de ver la cuestión desde distintos ángulos: tanto desde fuera como desde dentro de las instituciones artísticas y culturales. Como etnóloga de formación, pongo mucho énfasis en presentar las voces (transcritas) de mis entrevistados a fin de permitirles exponer claramente sus puntos de vista con sus propias palabras, en lugar de resumirlos yo misma. Además, me remito a directrices y bibliografía sobre prácticas museísticas para complementar el análisis de mis conclusiones. Sin embargo, mi intención principal es presentar un ejemplo de prácticas participativas innovadoras y significativas como fuente de inspiración para futuros desarrollos en museos, galerías y otras instituciones culturales.

Caso de estudio y debate

Inaccesibilidad percibida en museos, galerías e instituciones culturales

Uno de los enfoques más amplios de la accesibilidad se encuentra en la *Guía de Planificación para la Igualdad (Equality Planning Guide)* (2010) de la organización

3. Disponible en <https://kiasma.fi/en/> [Visitado por última vez el 12 de junio de 2019]

4. Disponible en <https://www.hamhelsinki.fi/en/> [Visitado por última vez el 12 de junio de 2019]

finlandesa Cultura para Todos que se puso en marcha en 2003 con el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura de Finlandia.⁵ A diferencia de otras directrices que se centran exclusiva o principalmente en la accesibilidad física, esta no solo ofrece información adicional sobre cómo incluir a distintos grupos de edad, minorías lingüísticas, étnicas o religiosas, sino también minorías sexuales y de género. En otra directriz, la *Guía para la Igualdad en las Organizaciones Juveniles y Deportivas* (*Guide to Equality in Youth and Sports Organizations*) (2014), *Cultura para Todos* diferencia entre accesibilidad física y social y ofrece una definición de esta última: “La accesibilidad social es cuestión de ofrecer un ambiente de aceptación. En una organización socialmente accesible, todo el mundo puede ser quien es sin miedo a la discriminación” (ETNO et al. 2014, p. 19).

Aunque bastante vaga, esta definición señala aspectos que son cruciales a la hora de discutir la postura de *Loukko* su crítica a una supuesta exclusividad de las instituciones culturales y su respuesta a la misma. Los miembros de *Loukko* comprendieron que la escena cultural y artística no resulta especialmente acogedora para ciertas personas por razones que van más allá de la accesibilidad física de esos lugares. En palabras de Mirjami, uno de los principales miembros de *Loukko*:

Mirjami: “Hay diferentes cosas que te impiden ir a los sitios. No solo se trata de que --- las puertas sean lo suficientemente anchas y cosas como esas. También es, en gran parte, lo social y psicológico. Me he dado cuenta de que, muchas veces, cuando he ido a algún lugar, siento que la gente se me queda mirando y se estará preguntando si voy a robar algo de allí... Hay diferentes tipos de cosas que te impiden ir a los lugares. Y para las personas que tienen diferentes tipos de problemas de discriminación por su orientación sexual o identidad de género y diferentes tipos de enfermedades mentales, ansiedad y otras, es más difícil ir a un acto cultural en Korjaamo, donde hay gente guapa tomando un Aperol Spritz y viendo cortometrajes que sus amigos han dirigido durante su año en la India. Es mucho más difícil que ir a un edificio de mala muerte en Suvilahti, donde hemos estado diciendo en Internet que “no necesitas dinero, no necesitas ropa elegante, puedes venir aquí y somos un grupo de, como, (risas) viejos miserables punk (...) que ni siquiera tienen un par de, como, pantimedias que no estén rotas...”

Para las personas que sufren o sufrieron discriminación debido a su origen, el obstáculo de ir a un lugar público, sobre todo a uno que indica un grado considerable, e incluso, una expectativa de sofisticación es alto.

Lo que describe Mirjami también se refleja en los resultados de las propias encuestas de *Loukko*. Como me explicó Vilja, en dos de las encuestas se preguntaba a los encuestados si “sienten que hay suficientes servicios artísticos y culturales disponibles que sean (...) accesibles para [ellos]”.

5. Disponible en http://www.kulttuuriakaikille.fi/about_us [Visitado por última vez el 18 de junio de 2019]

De todos los participantes, el 50 % y el 60 %, respectivamente, respondieron negativamente. La razón más aducida (66/85 %) fue “no tengo los medios para participar”, seguida de “no me siento bienvenido” y “no me siento seguro” (más del 30 %). Cuando se les preguntó en una de las encuestas si esas razones les habían impedido asistir a actos, el 54 % respondió “sí, a veces” y casi el 40 % dijo “sí, muchas veces”. Algunos de los encuestados explicaron con más detalle, en el marco de las preguntas abiertas, qué obstáculos les hacían sentirse incómodos o inseguros. Como explicó Vilja, uno de los grandes temas abordados fue el espacio normativo de género y apariencia de género de muchas instituciones, además de la inseguridad que sienten algunas personas en un entorno desconocido, sin saber “si un lugar o un evento es (...) realmente abierto, o sigue siendo una especie de lugar elitista”.

Estos resultados adquieren un significado más profundo cuando se conocen los antecedentes de los encuestados. En promedio, un tercio indicó un género no binario (junto a la mayoría de participantes que se identificaron como mujeres, y una minoría como hombres). Además, cerca del 50 % afirmó estar estudiando o trabajando. Sin embargo, algunos de ellos también dijeron que estaban de baja por enfermedad o en rehabilitación para incorporarse (de nuevo) a la vida laboral, lo que significa que *al menos* la mitad de los encuestados estaban, de facto, fuera del trabajo y de la escuela.

Como ha señalado Mirjami, hay muchas razones por las que ciertas personas no se sienten bienvenidas en las instituciones culturales, desde el miedo a no saber lo suficiente como para poder entrar en esos espacios, pasando por no tener suficiente o el adecuado capital social y cultural, hasta haber sufrido ya experiencias de discriminación por su identidad de género, preferencias sexuales u otras características. Teniendo en cuenta la situación de vulnerabilidad de muchos de los participantes en *Loukko*, resulta más claro por qué podrían sentirse excluidos de las actividades artísticas y culturales, pero también por qué sería aún más importante incluirlos. Los estudios ilustran el impacto positivo de las actividades artísticas y creativas, sobre todo para el bienestar mental de las personas (Secker et al. 2018; Wilson et al. 2015; Margrove 2015), un concepto que debe entenderse como algo a lo que merece la pena aspirar “independientemente de la presencia o ausencia de síntomas” (Secker et al. 2018, p. 80). No insinúo que todos los participantes de *Loukko* sufran problemas de salud mental, pero sin duda muchos de ellos corren el riesgo de quedar marginados de la sociedad en general por una u otra razón, por lo que participar en el arte y la cultura sería beneficioso para su bienestar general.

A pesar de ello, Vilja critica en una de nuestras entrevistas el hecho de que, aunque los museos, galerías e instituciones similares puedan tener ofertas benéficas, tales como entradas gratuitas o talleres, estos suelen dirigirse a grupos específicos, como niños y adolescentes. Según ella, puede que algunas personas no formen parte, por ejemplo, de grupos que tienen problemas de salud mental (que también se consideran un grupo objetivo de algunas actividades benéficas de las instituciones), pero aun así, y quizá especialmente por ello, esas personas necesitarían urgentemente este tipo de ofertas de apoyo. Así, concluye Vilja, “el grupo que más se beneficiaría, es el grupo más excluido”.

Este es uno de los principales pilares de la labor de Loukko: conseguir que el acceso a las artes y la cultura sea lo más fácil posible. Para esto, organiza actividades de diferente índole y contenido, incluyendo talleres de punto de cruz con temas políticos, creación de collages poéticos, pintura acrílica y cerámica. La diferencia con actividades similares ofrecidas, por ejemplo, por centros de educación de adultos es que los talleres de Loukko no solo se ofrecen gratuitamente, sin necesidad de conocimientos previos, sino que, lo que es más importante, se celebran en un entorno que no es institucional. Son precisamente el entorno y la atmósfera de un lugar los que tienen un impacto crucial, aunque casi nunca reconocido, en la accesibilidad social que allí se encuentra.

En esta línea, *Loukko* intenta crear un espacio más seguro para aquellos grupos de personas marginadas a los que quiere llegar, un espacio en el que, como señaló Mirjami, puedan ser quienes son, sin tener la sensación de no ser lo suficientemente [inserte un adjetivo], o el miedo a ser discriminados por sus antecedentes personales. En todas sus actividades, *Loukko* sigue unos principios claros en materia de espacios más seguros (figura 1), que se exponen en su página web, en la descripción de cada acto y, lo que es más importante, que se ponen en práctica *in situ*.

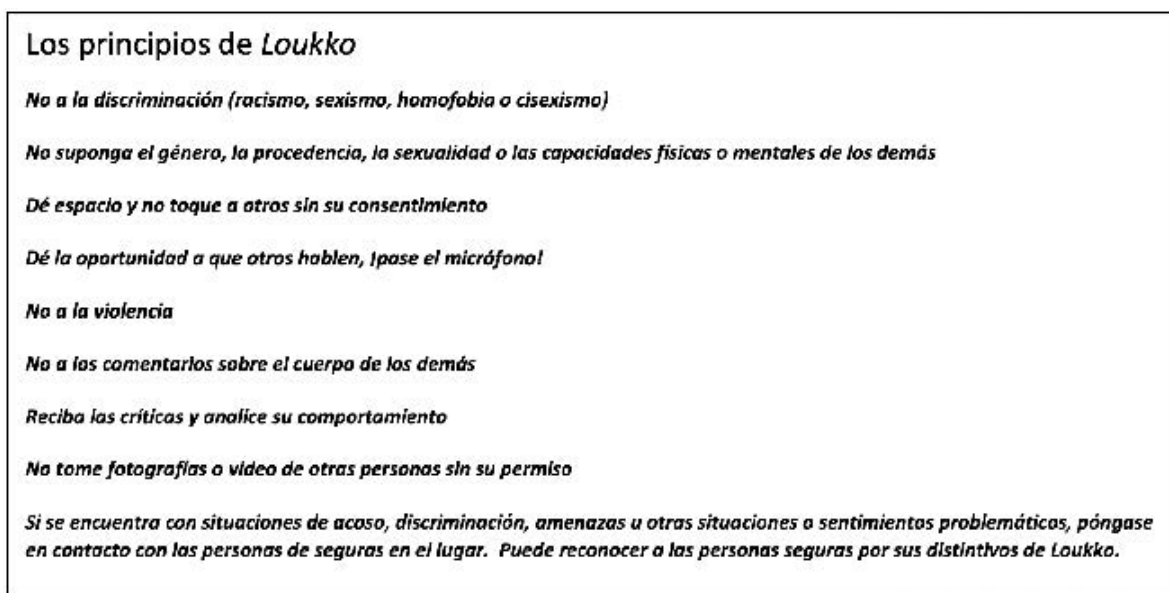


Figura 1. Los principios del espacio seguro de Loukko, captura de pantalla de su sitio web.

Seguramente, la mayoría de las instituciones culturales estarían de acuerdo con principios como el de tener políticas contra la discriminación. Además, directrices como la de *Cultura para Todos* reflejan la importancia no solo de contar con políticas para aumentar la inclusión, sino de implementarlas realmente en todos los niveles de la organización:

La implementación de la accesibilidad social es responsabilidad de todos los actores a todos los niveles de la organización. Las actitudes de los miembros de la organización, los voluntarios y el personal tienen un gran impacto en cómo se materializa la accesibilidad social en la actividad diaria de la organización (ETNO et al. 2014, p. 19).

Sin embargo, hay más factores que intervienen en la creación de un espacio seguro, necesario para incluir a los grupos marginados, factores que las instituciones culturales pueden tener dificultades para lograr por sí mismas. Para Vilja, es obvio que ciertos espacios para determinadas personas no pueden crearse artificialmente, sino que tienen que crecer orgánicamente desde dentro del grupo. En nuestra entrevista, hablamos de cómo la diversidad no puede conseguirse con reglamentos creados por las esferas superiores de la organización para incluir cuotas de minorías. En las palabras de Vilja: “No se puede fingir la diversidad, si se quiere contar con más minorías, (...) no se puede hacer realmente a menos que se les incluya en las operaciones de alguna manera”.

Tomando el ejemplo de los centros juveniles municipales, Vilja reconoce la labor de los trabajadores sociales, pero critica que se organicen y coordinen con una jerarquía de arriba a abajo. Para ella, una forma de solucionarlo es apostar por espacios autogestionados y actividades organizadas por los propios usuarios.

Según Vilja, esto es lo que Loukko consiguió hacer: “Siento que el grupo que trabaja con Loukko es también la gente para la que trabajamos (...) Sale de nosotros porque formamos parte de la gente a la que queremos llegar de todas formas”.

Al facilitar que todos “aporten sus propias necesidades e intereses a la operación”, Vilja afirmó que *Loukko* se esforzó por que no hubiera una división clara entre organizadores y participantes. Como dijo Vilja en otro momento de la entrevista, la mayoría de los miembros de Loukko tienen un pasado punk, lo que resultó en que “el hágalo usted mismo (...) se sintiera cercano y familiar”, ya que tenían “mucho experiencia en hacer cosas en un nivel básico”. Según Vilja, seguir una estrategia de jerarquía ascendente del “hágalo usted mismo” contrarrestaba las limitaciones de las instituciones culturales y permitía crear espacios más inclusivos y accesibles para los grupos marginados.

Como conclusión intermedia, quiero por tanto hacer hincapié en la necesidad de que los museos y las instituciones culturales reconozcan sus limitaciones a la hora de llegar a determinados grupos debido a su naturaleza institucional inherente. Sin embargo, dado que estos grupos se beneficiarían de participar en las artes y la cultura, se necesitan otras estrategias para que las instituciones culturales les resulten más accesibles. Como una posible solución, ahora presento y discuto el programa del *Club de los Museos de Loukko*.

¿Recorridos de jerarquía ascendente por los museos para aumentar la inclusión? – *El Club de los Museos de Loukko*

La perspectiva del organizador

La idea del *Club de los Museos* surgió porque Vilja se dio cuenta de lo mucho que ella misma se beneficiaba del arte y las actividades creativas, y pensó que si a ella le resultaba útil, a otros les podría pasar lo mismo. Cuando trabajaba en su tesis de maestría sobre la accesibilidad y los beneficios de las artes y la cultura, se sintió aún más respaldada en su idea de organizar eventos que redujeran el umbral de este campo y sus actividades afines.

Para complementar sus talleres de arte y artesanía, *Loukko* introdujo el *Club de los Museos*, planificado como una serie de visitas organizadas a museos y galerías. Para ello, Vilja empezó a ponerse en contacto con numerosas instituciones para pedirles su colaboración. Sin embargo, la mayoría de ellos la rechazaron por “falta de recursos”. Expresó su incompreensión al respecto, ya que, según ella, “la forma en que se ha planificado o presentado a los museos es que no se necesitaría ninguno de sus recursos”. En un momento posterior de la entrevista, añadió: “Lo único que queríamos era que la entrada fuera gratuita, para diez personas, unas pocas veces al año; eso no es mucho para un gran museo”.

El trasfondo de todo ello es la estrategia de reducir el umbral de acceso a las artes y las culturas mediante un planteamiento de “hágalo usted mismo”, con una jerarquía de abajo a arriba. En el caso del *Club de los Museos de Loukko*, este enfoque significa que, en lugar de reservar una guía oficial de la exposición, algunos de los miembros de Loukko se familiarizaran de antemano con la exposición que querían visitar para proporcionar información de fondo a los participantes durante la visita.



Figura 2. Logo del Club de los Museos hecho por Vilja Joensuu. Fotografía Mika Paananen.

Como indicó Nova, otro miembro de *Loukko* que colabora con *Club de los Museos*, la exclusividad de las galerías y museos no solo tiene que ver con los participantes, sino también con “a quién se presenta y a quién se le da espacio en la escena artística y a quién no”. Concientizar sobre este problema es algo que Vilja prevé para el *Club de los Museos*:

“Me gustaría incluir en el *Club de los Museos* más de este tipo de pensamiento crítico sobre las artes, como, lo que el fondo y --- lo que [Nova] dijo acerca de la representación, quién está siendo representado y todo, pero, de nuevo, para no hacerlo demasiado teórico, para que sea fácilmente accesible, incluso para un primer contacto con el arte en un museo, y luego encontrar el equilibrio de tener estas ideas analíticas sobre el arte y el poder y esas cosas - es algo difícil de equilibrar.”

No obstante, a pesar de la lucha por encontrar un equilibrio entre proveer suficiente información, promover un debate crítico y aun así asegurarse de que no se desvíe hacia terrenos teóricos y potencialmente excluyentes, Nova y Vilja consideraron que el enfoque ascendente antes mencionado era una forma de resolverlo. Una de las razones es que los que no son profesionales son más capaces de crear una atmósfera en la que los participantes no se sientan inferiores, o como dice Vilja:

“Sí, pero esa es la parte realmente importante de la accesibilidad a las artes, que tienes que... que no sea algo que todo el mundo tenga que entender sin saber nada, como, que tienes que ser un filósofo o ejem, un historiador o algo así, o súper inteligente y artístico para disfrutar del arte, sino que es algo de lo que se puede hablar.”

Esto es especialmente cierto si los participantes no pueden conectarse con una obra de arte, como queda claro en un recuerdo que Nova compartió conmigo sobre una experiencia que tuvo en una actividad del *Club de los Museos*:

“Tuve una discusión agradable en el museo la última vez que fuimos, porque, [uno de los participantes] estaba molesto por una obra de arte que pensaba que era, eh--- al mismo tiempo se sentían como ‘Me siento estúpido y tal vez esto es demasiado difícil para mí, pero también estoy enojado, porque esto se siente insignificante, como, esto no me dice nada’”.

Como explicó Nova, él tampoco podía explicar la obra de arte, aunque le parecía interesante como tal, pero entonces él y la participante hablaron de “cómo no todas las obras de arte tienen sentido, como que no tienes que entenderlo todo (...) está bien si no te habla”. Nova concluyó: “Creo que también me sirvió para aprender a no intentar explicar algo, sino a decir: ‘Sí, es totalmente válido que pienses así (...)’”

Al igual que Vilja describió ese caso como muchos de *Loukko* a nivel general, los puntos fuertes del *Club de los Museos* también se derivan del hecho de que está creado por personas para personas, es decir, desde dentro de un grupo de personas potencialmente marginadas y vulnerables para personas como ellas.

Como he explicado antes, esto tiene el potencial de crear una atmósfera abierta en la que la gente pueda involucrarse en el arte independientemente de su origen social y educativo, en la que se sientan lo suficientemente seguros como para admitir el hecho de que algo no les habla.

Otro pilar del *Club de los Museos*, que lo diferencia de las visitas guiadas institucionales, es que se supone que sigue los mismos principios de espacio seguro que otras actividades de *Loukko*. En la práctica, esto significa, por ejemplo, que los miembros de *Loukko* son conscientes de los temas delicados que pueden surgir durante un debate. Sin embargo, como comentaron Nova y Vilja, la puesta en marcha de un espacio seguro puede resultar complicada cuando los eventos están abiertos a todo el mundo. Como lo explicó Nova:

“Porque hay mucha gente que no está muy familiarizada con cosas de *gais* (*queerstuff*) o las políticas de espacios seguros o cosas por el estilo, y aun así están un poco dentro de nuestro grupo objetivo, como que no van a los museos y tal vez les gustaría, pero aun así pueden compartir diferentes valores o algo así”.

La existencia de constelaciones de participantes con opiniones, experiencias o simplemente niveles de conciencia diferentes sobre determinados temas podría provocar conflictos o situaciones desagradables, tanto en *Loukko* en general como en el *Club de los Museos* en particular. Nova considera:

“Sí, supongo que lo difícil para mí es encontrar el equilibrio entre cómo dar la oportunidad a la gente que no sabe nada de esto, de conocerlo y, al mismo tiempo, a la gente que está muy familiarizada con todo lo que se está hablando y que tal vez sea muy personal para ellos, para hablar de cosas de homosexuales, por ejemplo, eh, para que se sientan seguros al mismo tiempo, sin sentir, como --- “Ahora tenemos que enseñar a estas personas acerca de esta cosa que tengo que enfrentar todo el tiempo en mi vida cotidiana”, y, bueno, eso es muy difícil, cómo equilibrar eso. La mayoría de las veces no creo que ocurra nada realmente malo, pero por supuesto, especialmente cuando estamos viendo arte, puede haber temas que saquen a relucir algo y alguien dice algo, y entonces es como, OK, ahora tenemos que --- (Vilja: Sí, sí.) no podemos dejar pasar esto, tenemos que hacer algo al respecto, lo que se acaba de decir”.

Como el *Club de los Museos* era un programa tan nuevo en el momento de las entrevistas, Vilja y Nova aún estaban trabajando en los retos que abordaban. Sin embargo, veo la posibilidad de resolverlos una vez más con una estrategia ascendente. Como el Club de los Museos se organiza dentro del propio grupo, los miembros de *Loukko* están más cerca de los participantes de lo que suelen estarlo los empleados de las instituciones artísticas y culturales. Son conscientes de los posibles problemas específicos del grupo que podrían surgir, están más sensibilizados ante ellos y, por tanto, es probable que sean más capaces de reaccionar consecuentemente.

La perspectiva institucional

El potencial del *Club de los Museos* también fue reconocido por Minna, responsable de los programas públicos del Museo de Arte Contemporáneo Kiasma, que forma parte de la Galería Nacional de Finlandia. Fue una de las pocas que reaccionó positivamente a la petición de Vilja por correo electrónico y concedió la entrada gratuita a los grupos del *Club de los Museos*. Una de sus razones tenía que ver con su comprensión de las limitaciones de las grandes instituciones como Kiasma:

“Tenemos el lastre de ser una gran institución, somos demasiado grandes y asustamos a algunos grupos; aunque queramos ser inclusivos de muchas maneras diferentes, no podemos llegar a estos grupos que podrían estar muy, ejem, excluidos de la comunidad, así que entonces esta Galería Nacional no es lo primero a lo que se acercan”.

Por lo tanto, según ella, “desde el principio se incorporó a los conceptos de Kiasma el poner mucho énfasis en la colaboración con grupos externos”. Como ejemplo, me contó que Kiasma trabajó con la Cruz Roja de Finlandia y sus visitantes, amigos voluntarios, durante todo 2019. El objetivo de este programa era poner en contacto a voluntarios con personas “en busca de contacto humano”.⁶ Minna describió la contribución de Kiasma:

“(...) Lo único que hicimos fue educar a estos amigos para las visitas a museos sobre cómo visitar un museo, y les dimos algunas ideas sobre cómo acercarse al arte y de qué tipo de cosas se puede hablar sobre el arte. Y luego se reúnen con sus amigos, estos amigos voluntarios y sus amigos, y puede ser --- personas solitarias, o personas que, tal vez tienen algunos trastornos mentales, o muchos, muchos, muchos diferentes orígenes. Así que esta es una forma de que una institución lo hace muy personal, pero tenemos que hacerlo... porque somos una institución, tenemos que dar un paso atrás y dejar que estas personas que tienen esta relación de confianza con estas personas se reúnan, y entonces damos un paso atrás y en cierto modo perdemos el control, pero confiamos en ellos”.

Según Minna, la estrategia que Kiasma aplica a *Loukko* es “exactamente la misma que se utiliza, por ejemplo, con la Cruz Roja”, aunque a menor escala. Unos días antes de conocer a Minna, ella y Loukko tuvieron una reunión para hablar de sus experiencias con el *Club de los Museos*. Según me contó Minna, decidió continuar su colaboración durante medio año más.

6. Disponible en <https://www.redcross.fi/get-involved/join-friend-visitors> [Visitado por última vez el 2 de julio de 2019]

Incluso amplió el acuerdo para que los miembros de Loukko pudieran participar en los eventos informativos organizados para los profesores con el fin de darles a conocer las nuevas exhibiciones. Según ella, Kiasma recibe cientos de solicitudes de colaboración, pero como antes había oído hablar de *Loukko* en algún medio social y le impresionaron sus ideas y su actitud profesional, decidió ayudarles. Explicó:

“Para Kiasma es una forma muy fácil y pequeña de ayudar, pero para los participantes puede ser enorme. (...) Tengo este principio: si puedo ayudar a alguien en quince minutos, lo hago. Si es posible ayudar, entonces... También me di cuenta de que es muy fácil ayudarlos en su camino hacia algo bueno”.

A lo largo de nuestra entrevista, Minna se mostró consciente tanto de las limitaciones de grandes instituciones como Kiasma, como del potencial de pequeñas organizaciones como Loukko. Por eso, explicó, cuando comunicó a los miembros de Loukko que a partir de ahora podrían participar en eventos informativos sobre nuevas exposiciones, les recordó que debían seguir siendo independientes:

“Sí, y eran tan activos y estaban tan interesados y motivados que por eso les invité a formar parte de nuestro sistema, pero nos reímos y dijimos que no podían estar *demasiado cerca de la institución*, porque no... Yo les advertí: “No sean la institución, porque por eso son un tesoro, ¡porque no son la institución! Por eso, no se casen con nosotros, ¡úsenos!” (El entrevistador se ríe). “Porque si están demasiado cerca, ¡ya no son *Loukko*!”

“(...) quiero que estén del lado de la institución, pero que no sean parte de la institución, porque necesitamos a la ciudad y estos--- porque tenemos los mismos objetivos con estos grupos. Así que no estoy celosa, no necesito hacerlo yo misma como representante (sic) de una institución (...). Me parece muy bien que sean ellos los que bajen el umbral. Para mí, la idea principal es que ellos se pongan en contacto con el arte. Y si ellos no me necesitan más, está bien”.

En la entrevista quedó claro que Minna estaba consciente de las diferentes dimensiones de la accesibilidad y los retos relacionados con esta. Hizo notar el *Plan de Igualdad* de Kiasma (2018), cuyo objetivo es que la galería y sus servicios sean accesibles “social, física, cultural y económicamente, teniendo en cuenta la diversificación de la sociedad”, y hace hincapié en la “tolerancia cero contra el *bullying*, el acoso y la discriminación”. A pesar de ello, Minna y el citado *Plan de Igualdad* reconocen la falta de diversidad en el personal de Kiasma como un factor que supone un reto para sus objetivos. Por lo tanto, colaborar con grupos externos no solo ayuda a Kiasma a llegar a grupos de visitantes a los que de otro modo no llegaría, sino que también a añadir a su agenda perspectivas, experiencias y valores más heterogéneos.

La perspectiva del participante

Como ya he dicho, considero que *Loukko* y su *Club de los Museos* llegan a personas a las que las instituciones no pueden llegar debido a su propia naturaleza institucional y de alto perfil. Argumenté que la fuerza del *Club de los Museos* reside en su enfoque

de jerarquía ascendente, razón por la cual se percibe como diferente de otras ofertas similares e institucionales. En las palabras de Vilja: "(...) cuando es la institución la que presta un servicio a un grupo que está de visita, es muy diferente a, como, un grupo independiente que va y opera [allí]".

Esto queda evidente en las respuestas a mi cuestionario, en el que preguntaba por las experiencias de los participantes con y en museos y galerías, el *Club de los Museos* en particular.

Para empezar, cuatro de cada cuatro encuestados indicaron que les gustaría ir más a menudo a museos y galerías. Entre las principales cosas que les impedían hacerlo estaba que no sabían lo que pasaba, pero también que les faltaba compañía para ir y les resultaba difícil sentir motivación para ir. Estas razones fueron elegidas por dos de cada cuatro encuestados, seguidas de la falta de dinero y la sensación de no ser bienvenido, indicada, cada respuesta, por un encuestado.

Resulta aún más alentador comprobar que la mitad de los encuestados acudieron solos al *Club de los Museos* y también en las respuestas abiertas varios encuestados reconocieron que el Club de los Museos les motiva a ir a museos,⁷ incluso si van solos.⁸ Un participante dio una posible razón para ello y describió el *Club de los Museos* como algo que “te acoge fácilmente”, algo a lo que es fácil unirse y formar parte, donde puedes “ser tú mismo”.⁹ Cuando se le preguntó cuál era la principal diferencia entre el *Club de los Museos* y otras ofertas similares de instituciones artísticas y culturales, uno de los encuestados los describió como “más social y más relajado”, y como un lugar donde es fácil conocer a los demás participantes.¹⁰ El hecho de que el aspecto social del *Club de los Museos* desempeñara un papel destacado en las respuestas también respalda la idea de Minna de que es “una plataforma de encuentro, (...) una plataforma segura en un entorno de museos y arte”.

Además de este aspecto social del *Club de los Museos*, los participantes apreciaron la forma en que fue organizado por Loukko. Como se dijo dos veces en las respuestas, sus miembros fueron elogiados por ser “líderes inspiradores y simpáticos de primera categoría”¹¹ y “guías maravillosos que aportan puntos interesantes como telón de fondo”.¹² Otros encuestados explicaron que les gustaba que en el *Club de los Museos* “las cosas se repasaran principalmente desde el punto de vista del espectador y el debate se creara orgánicamente,

7. Idea on ihana, ja museokerho motivoi lähtemään museoon. (Respuesta a la encuesta)

8. Luulen, että kyseinen toiminta helpottaa lähtemistä käymään museoissa ja gallerioissa. Jos ei ole esim ystäviä tai perhettä, jotka olisivat kiinnostuneita lähtemään kanssasi ja itse et haluaisi yksinään lähteä. (Respuesta a la encuesta)

9. Helposti mukaansa ottava ryhmä, jossa saa olla aivan kuten on. (Respuesta a la encuesta)

10. Sosiaalisempi ja rennompi tapahtuma, Museokerhossa tutustuu helposti myös toisiin kerholaisiin. (Respuesta a la encuesta)

11. Innostavat ja huippu sympaattiset vetäjät (Respuesta a la encuesta)

12. ... loistavat vetäjät ja mielenkiintoiset kohteet, joista vetäjillä hyvät taustatiedot. (Respuesta)

mientras que se incluían diferentes puntos de vista”. Añadieron que, aunque “la formalidad de las puertas abiertas abre, por supuesto, una oportunidad fantástica para visitar las galerías, estas carecen de esa sensación especial”.¹³



Figura 3. Fotografía en la exhibición *Estoy en el Museo de Arte de Helsinki* (Pawel Althamer)
Fotografía: Mika Paananen.

Anteriormente, ya me he referido a las diferencias entre el *Club de los Museos* y otras ofertas institucionales similares, principalmente en lo que respecta a su capacidad para llegar a públicos distintos. En mi encuesta, pregunté si los encuestados habían participado en eventos abiertos o visitas guiadas similares organizados por los propios museos y galerías, a lo que tres de cada cuatro respondieron que no. A la pregunta de cuáles habían sido los motivos que les impidieron participar, las respuestas reflejaron diversos aspectos. Uno de ellos respondió que no se había encontrado con ofertas similares¹⁴, otro que prefiere ir a su ritmo los museos¹⁵ y el tercero que no había participado porque a menudo hay demasiada gente¹⁶.

Volviendo a las propias encuestas de *Loukko*, uno de los grandes problemas que allí se mencionan, el de ver los espacios binarios y con normas de género como un obstáculo, no apareció en mis resultados. Por otra parte, aspectos como no tener dinero para ir o encontrar dificultades debido a las capacidades sociales de la persona se abordaron tanto en la encuesta de *Loukko* como en la mía. Sin embargo, dada

13. Loukon museokerhossa käydään läpi asioita lähinnä katsojan kuvakulmasta ja keskustelua syntyy suhteellisen helposti näkemyksistä. Ns. “virallisemmat” avoimet ovet ovat toki upea mahdollisuus käydä katsomassa gallerioita, mutta siitä uupuu se jokin fiilis. (Respuesta a la encuesta)

14. Ei ole tullut vastaan samanlaista mahdollisuutta. (Respuesta a la encuesta)

15. Kuljen mieluummin omaa tahtiani museoissa. (Respuesta a la encuesta)

16. En ole osallistunut, koska sellaisissa on usein turhan paljon ihmisiä. (Respuesta a la encuesta)

la pequeña escala de mi propia encuesta, es difícil sacar conclusiones más amplias. Especialmente en relación con temas tan delicados. Lo más probable es que hubiera obtenido resultados más válidos si hubiera realizado entrevistas cualitativas con los participantes del *Club de los Museos*. En esas entrevistas personales pude haber dado un seguimiento de cuestiones que solo se mencionan breve y superficialmente en la encuesta a fin de conocer más a fondo las opiniones de los participantes sobre las instituciones culturales y el *Club de los Museos*. A pesar de ello, considero que los conocimientos adquiridos por medio de mi caso de estudio, como tales, invitan a la reflexión y espero que susciten o contribuyan a nuevos debates sobre la (in) accesibilidad en museos, galerías y otras instituciones culturales.

El Club de los Museos en un contexto más amplio - Discusión

Al presentar los resultados de mi investigación en el grupo *Loukko*, ilustré cómo los museos, galerías y otras instituciones culturales se perciben como poco acogedores y excluyentes para determinados grupos de personas, por ejemplo, personas que se sienten discriminadas por su aspecto, su origen social o educativo o su identificación sexual o de género.

Repasando diferentes directrices de museos y organizaciones afines que tratan aspectos relacionados con su accesibilidad, queda claro que esta se discute más comúnmente en términos físicos, lo que puede explicarse por ser más tangible que la dimensión social de la accesibilidad. En palabras de Wilson et al., “la adaptación y el diseño del entorno construido a fin de que sea más inclusivo para las personas con capacidades especiales están muy avanzados”, mientras que “la comprensión de cómo puede adaptarse el entorno social y laboral es más sutil y a menudo se desarrolla por medio de la educación para concientizar sobre las diversas necesidades”. Como concluyen Wilson y sus colegas, esta tarea puede suponer un reto, pero “se facilita mejor con la participación activa” de las personas a las que se dirige (Wilson et al. 2015, p. 203).

Esto guarda relación con las prácticas participativas en museos e instituciones similares, por ejemplo, a la hora de organizar exposiciones, una práctica que, como describen Sarraf y Bruno, “surgió de la necesidad de conectar con diversos públicos” (Sarraf & Bruno 2015, p. 239). En otro artículo, los mismos autores explicaban que, al involucrar a públicos subrepresentados en proyectos participativos, los museos pueden aprender a “comprender sus deseos y necesidades” y, en consecuencia, transformarse en “espacios más accesibles para todos los visitantes” (Sarraf & Bruno 2013, p. 104).

El valor de la creación conjunta como parte del trabajo de los museos también se debate en este volumen, señalando cómo dicha práctica puede beneficiar a los barrios y a los grupos “dejados atrás en los servicios culturales” (véase Salo, este volumen), pero también cómo puede transformar a los museos en espacios acogedores para los visitantes que reconocen que los visitantes son algo más que receptores pasivos de conocimiento, sino más bien participantes activos y cocreadores de conocimiento (véase Viita-aho, este volumen).

Aunque no se trate de involucrar a grupos externos en la curaduría de las exposiciones, a un museo o galería debería interesarle llegar a un público lo más amplio posible. Como señaló Kaitavuori (este volumen), la cuestión de a qué público dirigirse puede resultar delicada una vez que intervienen diferentes partes interesadas, como los organismos de financiamiento externos. No obstante, uno de los principales objetivos de un museo sigue siendo “comunicar y exponer el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su entorno para los propósitos de educación, estudio y disfrute”, como se define en los estatutos del ICOM de 2007.¹⁷

Existen varias formas de llevar a la práctica este objetivo de dirigirse a un público amplio, por ejemplo, mediante programas educativos inclusivos como el descrito por Chiovatto y Aidar para la Pinacoteca de São Paulo (Brasil). Una parte de su estrategia es un Programa de Inclusión Sociocultural dirigido a diferentes “grupos en situación de vulnerabilidad social”, por ejemplo, organizando “visitas educativas continuas, así como asociaciones” con esos grupos, u ofreciendo cursos de formación y publicaciones educativas para trabajadores sociales (Chiovatto & Aidar 2015, p. 79).

Hasta cierto punto, el *Club de los Museos* de Loukko podría considerarse estar en línea con esta estrategia. Sin embargo, la diferencia significativa radica en el enfoque de jerarquía ascendente de Loukko, confía en sí mismo en lugar de pedir a un experto del museo que guíe a los visitantes por las exposiciones. Como señalé al presentar mis datos empíricos, esta estrategia tiene que ver con la inhibición que algunas personas sienten hacia las instituciones. La implementación de las visitas a los museos de una forma decididamente básica y de “hágalo usted mismo” sirve para reconocer la necesidad de ciertas personas con un enfoque específicamente no institucional, aunque las actividades puedan tener lugar dentro de un entorno institucional. Mientras que las *Directrices Éticas de la Asociación de Museos del Reino Unido* consideran que una posible respuesta a las personas que “no creen que la visita al museo sea para ellos” reside en “servicios como la divulgación, el Internet o publicaciones” (Asociación de Museos, p. 4), sugiero que las instituciones y los expertos den un paso atrás y cedan parte del control a los usuarios. Estrategias como la que aquí se sugieren constituyen otra posibilidad de que los museos rebajen su voz institucional y compartan su poder (véase Viita-aho, este volumen).

Un requisito previo para ello es el paso de aceptar la propia incapacidad como institución para llegar a determinados grupos y reconocer la capacidad de otros para hacerlo. El siguiente paso es estar disponible para permitir y ayudar a esos otros en

17. Disponible en <http://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/> [Visitado por última vez el 11 de julio de 2019]

su trabajo, para convertirse en “plataformas de prácticas” (véase también Viita-aho, este volumen), como resultado de comprender y apreciar el significado y el valor más profundos detrás del trabajo museístico con jerarquía ascendente y del “hágalo usted mismo”.

Como demostré con mi investigación sobre *Loukko* y su *Club de los Museos*, existe una demanda de este tipo de enfoques de jerarquía ascendente. Hay grupos de personas que no se sienten bienvenidas en las instituciones culturales, pero que aun así querrían acudir a ellas y que sin duda se beneficiarían de ello.

Las encuestas de *Loukko* indican que muchas de las personas que acuden a sus eventos ya están, o corren el riesgo de estar marginadas de la sociedad por diversas razones, como se ha descrito anteriormente. Estar en una posición tan marginada supone un riesgo considerable para el bienestar mental de las personas.

Simultáneamente, diversos estudios como los de Secker et al. (2018), Hacking et al. (2008) or Thrash et al. (2010) debaten cómo la participación en actividades relacionadas al arte contribuye con el bienestar de las personas, particularmente en la salud mental. Además, como describen Secker et al., “se ha demostrado que el aprendizaje en sí mismo está asociado con el bienestar”, y se recomienda el aprendizaje permanente “como medio para aumentar la confianza en uno mismo, construir un sentido de propósito y optimismo y fortalecer las relaciones con los demás, promoviendo así el bienestar mental” (Secker et al. 2018, p. 82; Thomson et al. 2014). Mientras tanto, la mayoría de los estudios relacionados con el arte y el bienestar parecen centrarse en el “arte utilizado como medio de expresión” en el marco de la terapia, “más que en el arte que se ha visto en las colecciones de las galerías” (Roberts et al. 2011, p. 146). En su artículo, Roberts et al. presentan diferentes efectos que la contemplación del arte puede tener en las personas, tales como la “mentalización”, que describen como la empatía con los demás, o la búsqueda de “estrategias de supervivencia, como ir a un lugar bello para obtener un respiro emocional” (Roberts et al. 2011, p. 152).

En mi material de investigación no encontré evidencia inmediata que soportara dichas declaraciones con respecto a la salud mental de los participantes del Club de los Museos. Algunas razones para ello podrían ser que la escala de mi estudio era más bien pequeña y, como he mencionado antes, otros métodos de investigación probablemente hubieran aportado una visión más detallada de las experiencias de los participantes.

Sin embargo, sí demostré que hay un número considerable de personas que se beneficiarían de ir a museos y galerías, pero que experimentan barreras de diversa índole que a menudo se los impiden. Los miembros de *Loukko* comprendieron esta percepción de inaccesibilidad de las instituciones culturales ya que muchos de ellos comparten esas experiencias y sentimientos con sus participantes. Con su proyecto, *Loukko* en general y el *Club de los Museos* en particular, intentan bajar la barrera del arte y la cultura. El elemento central es el carácter popular de *Loukko*, que organiza todo de abajo hacia arriba, de forma “hágalo usted mismo”. No se convierten en parte de las instituciones, sino que las utilizan, como incluso les recomendó un

representante de una galería de arte colaboradora. Esto es lo que los distingue de las prácticas participativas institucionales, y también lo que los hace valiosos, tanto para sus usuarios como para los propios museos.

La Asociación de Museos de Finlandia pide a los museos que no se limiten a hablar a los usuarios, sino que los escuchen y aprendan de ellos (Museums Association s.a., p. 2). Sin embargo, ¿cómo puede un museo escuchar y aprender de las personas que no se encuentran dentro de su actual público? Para las personas que ir a museos supone un obstáculo importante necesitan a otras personas más cercanas que les ayuden a superar cualquier barrera personal. Como reconoció el citado representante de una galería de arte, las instituciones pueden aprender mucho de la colaboración con grupos externos, ya que esto aumenta la diversidad interna de las instituciones. Se trata de una diversidad interna cuya importancia también reconoció implícitamente Pettersson (este volumen), cuando reflexionó sobre las prácticas de contratación en los círculos museísticos. Por lo tanto, a las instituciones les interesa involucrar a grupos externos aunque estos requieran un cierto grado de independencia y libertad con respecto a la institución en cuestión. Como muestra el ejemplo de mi estudio, los museos aún pueden contribuir apoyando a las personas que actúan como facilitadores entre los grupos marginados y el museo, por ejemplo, concediendo la entrada gratuita a esos grupos como algo con lo que empezar, o incluso proporcionando información sobre las exhibiciones a esos facilitadores como *Loukko*.

Las contribuciones a este volumen muestran cómo han cambiado los museos. Han recorrido un largo camino desde ser una “organización basada en las colecciones y centrada en los objetos hasta convertirse en museos orientados al visitante” (Kaitavuori, este volumen), desde centrarse en el “objeto de exposición hasta [la] experiencia del visitante” y, por tanto, en una “producción de experiencias” (Myllykoski, este volumen). Se ha avanzado mucho y, aunque reconozco y apruebo esos cambios, mi artículo intenta señalar un posible punto ciego en el trabajo de los museos. Quiero apoyar la petición de Pettersson de que los museos “estén dispuestos a cambiar sus prácticas y formas de comunicar y [a] mostrar conciencia económica, social, cultural y política” y, también respetando, y puedo añadir, reaccionando a las necesidades individuales de las personas que son las que hacen el museo (Pettersson, este volumen).

Conclusión

En este capítulo, primero he ilustrado lo inaccesibles que pueden parecer las instituciones artísticas y culturales para determinados grupos de personas, y después he expuesto un ejemplo de estrategia para superar este problema.

Me basé en distintas fuentes. En primer lugar, utilicé las directrices oficiales de museos y organizaciones afines para arrojar luz sobre la limitada perspectiva de la accesibilidad que parece seguir siendo predominante. En segundo lugar, me basé en datos empíricos novedosos de mi propia investigación sobre un grupo de activistas de Helsinki llamado *Loukko*, que intenta bajar la barrera de las artes y la cultura ofreciendo talleres y visitas a museos y galerías organizados de forma básica y con

el enfoque de “hágalo usted mismo”. Apoyándome en el material recopilado por medio de diferentes encuestas y una campaña en las redes sociales, mostré cómo esa estrategia de jerarquía ascendente tiene el potencial de llegar a grupos a los que las instituciones culturales no pueden llegar fácilmente, y facilitar el acceso de esos grupos a las artes y la cultura.

Un aspecto que desempeña un papel crucial en este sentido es el principio de los espacios seguros que permiten a las personas que han sufrido discriminación por su origen sentirse seguras como lo que son. Afirmé que esos espacios seguros no pueden crearse artificialmente, sino que tienen que surgir desde dentro del grupo. Este es el punto fuerte de las operaciones de *Loukko*, como también reconoció una institución que colabora con ella. Como demostró mi caso de estudio, estos enfoques de jerarquía ascendentes de los museos y galerías no tienen por qué absorber muchos de los recursos de las instituciones, pero pueden ser muy significativos a nivel personal para las personas en riesgo de ser marginadas de la sociedad. Desde una perspectiva institucional, este tipo de colaboraciones ofrecen la posibilidad de llegar a grupos a los que de otro modo sería difícil llegar y añaden un grado de diversidad y de perspectivas desconocidas al panorama museístico.

Sin embargo, para hacer posibles estos proyectos, las instituciones deben ser conscientes de las limitaciones de sus propias capacidades para llegar a las personas que se sienten intimidadas y excluidas por estas. Sostengo que las instituciones artísticas y culturales no deben temer a ceder el control a grupos externos. Deben permitir el libre acceso a sus espacios y dar un paso atrás para dejar que los grupos creen su propio uso y significado de los espacios museísticos. Como muestra mi caso de estudio, esta estrategia parece beneficiar a todos los implicados al aumentar la accesibilidad a las artes y la cultura.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Accessibility Means More than Ramps – A critical approach to the (in-)accessibility of museums, galleries and cultural institutions*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Advisory Board for Ethnic Relations (ETNO), Finnish League for Human Rights, Finnish Disability Forum Liikkukaa, Finnish Sports Association SLU, Ministry of the Interior, Sexual Equality Seta and Youth Cooperation – Allianssi 2014. *Knock, knock – May I come in? Guide to equality in sports and youth organisations*, Ministry of the Interior publication 23/2014 Helsinki. Disponible en http://www.cultureforall.info/doc/guides/guide_to_equality_in_youth_and_sports_organisations.pdf [Visitado por última vez el 9 de diciembre de 2020]

- Chiovatto, M & Aidar, G** 2015 Plural Accessibility: Inclusive Educational Programs at the Pinacoteca de São Paulo, Brazil. Monaco G (ed.). *Museum Education and Accessibility: Bridging the Gaps*, conference proceedings, 46th Annual ICOM-CECA Conference, Washington D.C., September 17–21. pp. 79–81.
- Cock, M** 2018 Why we have to talk about museums and accessibility again, and again... *MCNx London*, web log post, 15 Feb. Disponible en <https://medium.com/mcnx-london/why-we-have-to-talk-about-museums-and-accessibility-again-and-again-5e63e048fffo> [Visitado por última vez el 9 de diciembre de 2020]
- Deslandes, A** 2013 Exemplary Amateurism Thoughts on DIY Urbanism. *Cultural Studies Review*, vol. 19, no. 1. pp. 216–227.
- Equality planning working group, 2010 *Equality planning guide*, Ministry of the Interior publication 10/2010, Helsinki. Disponible en http://www.cultureforall.info/doc/guides/Equality_planning_guide.pdf [Visitado por última vez el 9 de diciembre de 2020]
- Griffin, N** 2015 *Understanding DIY punk as activism: realising DIY ethics through cultural production, community and everyday negotiations*. Newcastle: Northumbria University.
- Hacking, S, Secker, J, Spandler, H, Kent, L & Shenton, J** 2008 Evaluating the impact of participatory art projects for people with mental health needs. *Health & Social Care in the Community*, vol. 16, no. 6. pp. 638–648.
- Joensuu, V** 2018 *Hyvästi Masentava Maanantai: Saavutettavuuden Osa-Aalueet Matalan Kynnyksen Taide- Ja Kulttuuritoiminnassa*, Metropolia Ammatikorkeakoulu.
- Lisney, E, Bowen J P, Hearn, K & Zedda, M** 2013 Museums and Technology: Being Inclusive Helps Accessibility for All. *Curator: The Museum Journal*, vol. 56, no. 3, pp. 353–361.
- Margrove, K L** 2015 Promoting the wellbeing and social inclusion of students through visual art at university: An Open Arts pilot project. *Journal of Further and Higher Education*, vol. 39, no. 2. pp. 147–162.
- Monaco G** (ed.) 2016 *Museum Education and Accessibility: Bridging the Gaps*, conference proceedings, 46th Annual ICOM-CECA Conference WASHINGTON, D.C., USA, September 17–21. Disponible en <http://asemus.museum/news/icom-ceca-publication-museum-education-accessibility/> [Visitado por última vez el 9 de diciembre de 2020]

- Murphy, A** 2015 Accessibility in museums: creating a barrier-free cultural landscape. *Museums + Heritage*, web log post, 12 October. Disponible en <https://advisor.museumsandheritage.com/features/accessibility-in-museums-creating-a-barrier-free-cultural-landscape> [Visitado por última vez el 9 de diciembre de 2020]
- The Museum of Contemporary Art Kiasma, 2018 Equality Plan for Museum of Contemporary Art Kiasma, Available at <https://kiasma.fi/wp-content/uploads/2018/05/Kiasma-Equality-Plan.pdf> [Visitado por última vez el 9 de diciembre de 2020]
- Museums Association s.a. Ethical guidelines 4 – Access. *MUSEUMS FOR ALL*, Disponible en <https://www.museumsassociation.org/download?id=8352> [Visitado por última vez el 9 de diciembre de 2020]
- Newman, A, McLean, F & Urquhart, G** 2005 Museums and the Active Citizen: Tackling the Problems of Social Exclusion. *Citizenship Studies*, vol. 9, no. 1. pp. 41–57.
- Papadimitriou, N, Plati, M, Markeou, E & Catapoti, D** 2016 Identifying Accessibility Barriers in Heritage Museums: Conceptual Challenges in a Period of Change. *Museum International*, vol. 68, no. 3–4, pp. 33–47.
- Relles, S & Clemens, R** 2018 ‘Do it yourself’ scholarship: from punk rock to qualitative research. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, vol. 31, no. 4. pp. 312–327.
- Roberts, S, Camic, P M, & Springham, N** 2011 New roles for art galleries: Art-viewing as a community intervention for family carers of people with mental health problems. *Arts & Health*, vol. 3, no. 2. pp. 146–159.
- Sandell, R & Nightingale, E** (eds.) 2013 *Museums, Equality and Social Justice*. London: Routledge.
- Sarraf, V P & Bruno, M C O** 2015 Accessible Curatorship: Exhibition and Educational Programs Developed with Collaboration of Target Audiences in Museums. In MONACO, G.: *Museum Education and Accessibility: Bridging the Gaps*, conference proceedings, 46th Annual ICOM-CECA Conference Washington D.C., September 17–21. pp. 238–243.
- Sarraf, V P & Bruno, M C O** 2013 Cultural Heritage, Participation and Access. *Museum International*, vol. 65, no. 1–4. pp. 93–105.
- Secker, J, Heydinrych, K, Kent, L & Keay, J** 2018 Why art? Exploring the contribution to mental well-being of the creative aspects and processes of visual art-making in an arts and mental health course. *Arts & Health*, vol. 10, no. 1. pp. 72–84.

Simon, N 2010 *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

Smithsonian Institution Accessibility Program, 2010. *Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design*. Disponible en https://www.sifacilities.si.edu/ae_center/pdf/Accessible-Exhibition-Design.pdf [Visitado por última vez el 9 de diciembre de 2020]

Thomson, L & Chatterjee, H 2014 Assessing well-being outcomes for arts and heritage activities: Development of a Museum Well-being Measures toolkit. *Journal of Applied Arts & Health*, vol. 5, no. 1. pp. 29–50.

Thrash, T M, Elliot, A J, Maruskin, L A & Cassidy, S E 2010 Inspiration and the promotion of well-being: Tests of causality and mediation. *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 98, no. 3. pp. 488–506.

Wilson, L, Bryant, W, Reynolds, F & Lawson, J 2015 Therapeutic outcomes in a museum? “You don’t get them by aiming for them”. How a focus on arts participation promotes inclusion and well-being. *Arts & Health*, vol. 7, no. 3. pp. 202–215.

Lo que Finlandia me enseñó sobre hacer historia en público

Benjamin Filene

Resumen

Durante cinco meses, yo, un profesional de los museos estadounidense, exploré Finlandia en busca de nuevas ideas sobre lo que podría significar “lo público” en la historia pública. Durante mi estancia allí, establecí conexiones entre las cualidades clave que observé en los museos finlandeses y los rituales y rutinas de la vida pública que veía desarrollarse a mi alrededor. Encontré diferencias subyacentes entre la sociedad estadounidense y la finlandesa, pero también identifiqué ideas transferibles sobre lo que constituye un público. Aunque el sentido de lo público se caracteriza por un lugar compartido, experiencias colectivas y valores comunes, llegué a la conclusión de que, fundamentalmente, se basa en la confianza, en la voluntad de individuos e instituciones de admitir la incertidumbre, compartir conocimientos e invitar a una exploración abierta y conjunta.

Palabras clave: historia pública, compromiso cívico, identidad colectiva, museología comparativa

En busca de la cultura pública

En muchas formas, Finlandia no podría sentirse más alejada de mi hogar en Carolina del Norte. Por medio de una beca Fulbright, llegué a Helsinki en enero de 2019 y me enfrenté a un frío desgarrador y una oscuridad envolvente, el idioma parecía desesperadamente espinoso e impenetrable y la tienda de comestibles me hacía sentir como que, en materia culinaria, estaba apostando a ciegas con dados culinarios. Profesionalmente, también estaba en un territorio desconocido. El modelo de financiamiento público de los museos, las normas de formación curricular para los aspirantes a profesionales, incluso las rutinas de las excursiones escolares desafiaron mis suposiciones.

Pasé cinco meses en Finlandia, trabajando en el Museo de la Ciudad de Helsinki (MCH) y en el programa de Estudios Museísticos de la Universidad de Helsinki. Si llegué a un terreno desconocido, me fui con una sensación de terreno común, de preguntas y preocupaciones compartidas. Me llevé un nuevo sentido de posibilidades para mi trabajo, una mejor comprensión de los elementos básicos que lo fundamentan y nuevas herramientas para cultivar el cambio. Ahora, de vuelta en casa, superpongo mis visiones finlandesas a paisajes estadounidenses familiares y veo qué patrones toman forma. Este ensayo forma parte de ese proceso. En relación con el espíritu del programa Fulbright de intercambio colegiado, exploración abierta y crecimiento

personal, me enfocaré aquí en las lecciones positivas. Llegué a Helsinki no para hacer una crítica académica de los museos finlandeses, sino para adquirir perspectivas frescas sobre la cultura estadounidense y revitalizar mi práctica museística. Este ensayo, por lo tanto, no es una evaluación estudiada del estado del campo museístico en Finlandia. Se trata más bien de una reflexión personal en la que me esfuerzo por identificar los principios básicos y un sentido animador del objetivo de mi labor pública. Estas lecciones surgieron de mi tiempo en Finlandia, pero creo que podrían ser útiles para el trabajo de cualquier profesional de los museos.

Llegué a Finlandia con dos grandes retos, planteados desde mi terruño. Uno era un problema que afecta la base de la profesión histórica pública: muchos estadounidenses, marcados por tediosas experiencias en aulas y museos, ven la historia como algo remoto y distante que no se relaciona con sus vidas. Un segundo reto era más difuso, pero no menos impactante: en Estados Unidos, nuestro sentido de “nosotros mismos” como cuerpo colectivo con intereses compartidos, como público, se ha fracturado. Vine a Finlandia con la esperanza de aprender cómo la historia puede sustentar un sentido de lo público y cómo los museos pueden ayudar.

En sintonía con estos problemas, en Finlandia sentí que lo público estaba en todas partes: una experiencia compartida, una aceptación de la inversión colectiva y un sentimiento de conexión con un todo. Ya fuera paseando por las calles, trabajando en o visitando museos, o hablando con estudiantes y profesores, intentaba darle valor a lo que percibía. Si Finlandia ha conseguido una vida pública saludable, me pregunté, ¿cuáles son los ingredientes? He construido este ensayo en torno a mis respuestas, citando en cada caso ejemplos de la cultura finlandesa más allá de las galerías y luego, desde el centro del mundo de los museos. Me baso sobre todo en los museos finlandeses, pero también incorporo algunos ejemplos de otros países europeos que visité durante mi estancia como becario. Aunque ciertamente no pretendo comprender Finlandia como un finlandés, quizás estas conclusiones puedan ayudar a los profesionales finlandeses a ver su trabajo diario en un contexto más amplio y puedan incitar a los no finlandeses a considerar qué hace que la vida pública prospere o se fracture en sus países de origen.

Entonces, ¿qué hace a un público? En primer lugar, lo más sencillo, lo público es un lugar. Por supuesto, también existen públicos en línea, pero en Finlandia lo que más me llamó la atención y me interesó fue la aceptación por parte de los finlandeses de los espacios abiertos y diseñados para que la gente se reúna. Llegué al país poco después de la inauguración de la nueva biblioteca pública de Helsinki, la Oodi. Más que los libros, revistas o colecciones de música que ofrece la biblioteca, el edificio en sí era motivo de celebración nacional. Es un lugar donde la gente se puede sentar, puede pasear, tomar café, comer, coser, hacer impresiones en 3D, escuchar conciertos, leer un poco y, sobre todo, puede observar, a unos y a otros, haciendo todo lo anterior.

También los museos finlandeses han empezado a adoptar la idea de ser lugares de reuniones abiertas. Por poner un ejemplo sencillo, observé con admiración que casi todos los museos de cualquier tamaño tienen una cafetería importante, normalmente con platos y vasos de verdad (no de papel) y deliciosos *pulla* (bollos). Se invita a los

clientes no solo a aprender, sino también a estar juntos. Aprovechando ese impulso de lugar de reunión, el Museo de la Ciudad de Helsinki, el museo más visitado del país en 2018, ha adoptado la idea de que su vestíbulo es para que la gente pase el rato y haga lo que sea. No hay que pagar entrada y ofrece sillas extravagantes, una cafetería, rompecabezas y, de nuevo, la oportunidad de ver a los demás. La antigua directora del MCH, Tiina Merisalo, me contó que al diseñar el nuevo edificio del museo (que se inauguró en 2016), el equipo del proyecto consideró que atender a los visitantes de paso era fundamental para su función de servicio público; el museo no necesitaba tener un propósito didáctico explícito para este espacio.

Pero si vemos los museos como lugares de reunión pública, espacios donde la gente puede verse a sí misma reunida, aún queda la pregunta: ¿Cómo activamos un lugar para hacerlo más que solo un contenedor de personas? Por mucho que dependa del lugar, lo público es una experiencia, algo que hacemos juntos en un espacio compartido. Vi muchos acontecimientos públicos memorables en Helsinki. Me cautivó *Lux Helsinki*, cuando miles de personas desafiaron el frío de enero para ver las coloridas instalaciones de luz al aire libre en toda la ciudad. Para celebrar el último día de clases en la secundaria, cientos de estudiantes se ponen disfraces peludos y circulan alrededor del parque de la ciudad en las plataformas de camiones de carga, de color naranja brillante, lanzando caramelos a los cientos de personas que los aclaman. Para *Vappu*, un carnaval del Primero de Mayo que marca la graduación universitaria, aparentemente toda la ciudad se reúne para ver cómo los estudiantes, bajados por una grúa, colocan un birrete de graduación en la estatua de Havis Amanda. Tras una noche de juerga, a la mañana siguiente todos se reúnen para un picnic masivo en el parque Kaivopuisto (figura 1). Incluso la aceptación nacional del sauna ilustra este punto: Los finlandeses se reúnen no solo para sudar, no solo para sentarse uno al lado del otro, enrollados en toallas (o no), sino para seguir una serie de pasos ritualizados, expresos o no, juntos, en un espacio compartido.



Figura 1. Las celebraciones públicas invitan a una experiencia compartida. Los residentes de Helsinki se reúnen para un picnic en Kaivopuisto después de *Vappu*, 2019. Foto tomada por el autor.

Los museos también han empezado a construir experiencias, descubrimientos y exploraciones en sus planes. Cuando llegué a Helsinki, las filas para entrar al museo Amos Rex salían por la puerta y daban la vuelta a la manzana.

¿La atracción? El museo había instalado *Naturaleza en Graffiti (Graffiti Nature)*, un remolino animado de colores, que iba del suelo al techo, creado por los artistas de *teamLab* de Tokio. Tocar las paredes remodelaba los remolinos y lanzaba flores y ondas de colores. Mientras tanto, en una sala lateral, visitantes de todas las edades coloreaban tranquilamente sobre papel creado con técnicas tradicionales. Luego, un empleado escaneaba sus dibujos y pronto sus coloridas creaciones se unían a la escena, animadas, moviéndose literalmente por la sala.



Figura 2. Las exhibiciones pueden convertirse en experiencias participativas. En la exhibición *Naturaleza en Graffiti (Graffiti Nature)* de teamLab en el Amos Rex de Helsinki, tocar las paredes formaba remolinos de color. Foto tomada por el autor.

Estas experiencias están diseñadas para producir una sensación de asombro. Parte de la atracción, además, es que los visitantes puedan participar en lo asombroso. Vi múltiples casos en los que los museos invitaban a los visitantes a introducirse en la historia. En el Museo Nacional, por ejemplo, presentan una galería de fotos de los presidentes de Finlandia, todos de aspecto muy serio. Sin embargo, los visitantes pueden tomarse una *selfie* en una cabina fotográfica adyacente y luego su imagen llena el marco abierto: ¡El próximo presidente! Más sencillamente, el Museo del Diseño permite a los visitantes llenar una pared con una proyección de un diseño de *Marimekko* de su elección como telón de fondo y luego, por supuesto, posar delante de él. [N.T. *Marimekko* es una casa de diseño finlandesa celebrada mundialmente por el uso de impresiones originales y color.] No todas estas oportunidades de inmersión son de alta tecnología. En el MCH, los visitantes pueden pararse detrás de imágenes recortadas para ver cómo les quedarían los trajes de baño de la época de 1930.

Estas experiencias participativas invitan al compromiso, pero también plantean una pregunta: ¿Es suficiente el acto de reunirse? ¿Cómo interactuamos entre nosotros en estos entornos y convertimos una experiencia adyacente en una experiencia colectiva? En este sentido, creo que lo público es un valor, una mirada que moldea cómo vemos

a nuestros conciudadanos, no solo a los que ya conocemos y queremos, sino a los que no conocemos o, ni siquiera, vemos directamente. Este es quizás el aspecto más difícil de la construcción de una cultura pública: pasar de tolerarnos mutuamente a preocuparnos por los demás.

Creo que en Finlandia, lo público se sustenta en una serie de valores culturales profundamente arraigados. Mientras impartía una clase de posgrado sobre gestión de museos en la Universidad de Helsinki, pude dar un vistazo a un sistema de valores más colectivista. Asigné para esta clase el libro de Jim Collins *De lo bueno a lo mejor y el sector social* (*Good to Great and the Social Sectors*) (2005), que desafía la idea de aplicar, sin rodeos, prácticas empresariales al sector social que trabaja sin ánimo de lucro. Según Collins, las organizaciones sin ánimo de lucro tienen sistemas de valores y definiciones del éxito distintos de los de las empresas con ánimo de lucro. Al mismo tiempo, Collins insta a los sectores sociales a aprender algunas lecciones de sus hermanos empresariales: descubre tu nicho distintivo en la sociedad, sé el mejor en lo que haces y saca del ruedo a quienes no compartan la pasión por lo que estás haciendo para lograr tus objetivos.

He impartido clases utilizando el libro de Collins muchas veces en los Estados Unidos y he tenido buenas discusiones con los estudiantes sobre cómo el trabajo apasionado y orientado a la misión puede permitir a los museos convertirse en instituciones destacadas en sus comunidades. Sin embargo, mis alumnos finlandeses se opusieron a la idea misma de destacar: “¿Por qué todas las instituciones tienen que ser grandes?”, preguntó uno. Otro comentó: “Si todo el mundo intenta ser grandioso, puede que se destrocen unos a otros”. “¿Qué hay del bien común?”, añadió un tercero. El grupo también se sentía incómodo con el enfoque despiadado de Collins para la conformación del personal: “¿Qué pasa con la gente a la que sacan del ruedo?”

Para mí, el malestar de los estudiantes fue un gran ejemplo de diálogo intercultural que aporta nuevas perspectivas. La experiencia planteó preguntas que se resisten a respuestas fáciles. Para empezar, el diálogo me hizo cuestionar mi país de origen. Si es verdad, como lo sugirió esta conversación, que los finlandeses tienen una mentalidad más colectivista que los estadounidenses, ¿fallarían otros aspectos del enfoque finlandés de la historia pública en afianzarse en un país más individualista como los Estados Unidos? ¿O será posible que las técnicas finlandesas aplican en Estados Unidos, pero producen resultados diferentes? ¿Es necesario (o incluso posible) que los profesionales de la historia pública empujen a los estadounidenses hacia formas de pensamiento más colectivas?

Al mismo tiempo, mis intercambios con los estudiantes y las conversaciones de seguimiento que mantuve después con profesionales finlandeses me dejaron con preguntas sobre Finlandia. ¿Cómo puede un país que defiende el bien común permitir un espacio para las diferencias? ¿Cómo equilibra la igualdad con la innovación? ¿Puede una identidad colectiva fuerte adaptarse a la diversidad y al disenso? Escuché hablar de estas cuestiones de individualismo frente al conformismo entre los finlandeses que

conocí, pero no vi que se abordaran en los museos. En lugar de eso, las exhibiciones que visité se centraban en emblemas e historias de identidad compartidas entre los finlandeses. ¿Podrían estas exhibiciones también explorar los límites y posibles inconvenientes de la cultura compartida? De este modo, se podría avanzar hacia una identidad colectiva más fluida que permita las diferencias culturales.

Personalmente, no creo que una mentalidad colectiva genere inherentemente uniformidad. Sin embargo, para evitar las presiones de la homogeneidad, creo que es útil reconocer que, en un nivel básico, lo público es una pregunta, un proceso continuo y compartido de cuestionamientos. Me llamó la atención cómo incluso dentro de (¿o a causa de?) la comodidad finlandesa con la identidad compartida, la cultura tiene elementos que invitan y fomentan el cuestionamiento abierto. Por ejemplo, mi frase finlandesa favorita es “poner el gato sobre la mesa”, es decir, poner el asunto que acecha en primer plano. A pesar de la confusión de la situación política actual en Finlandia, encontré una aceptación general de que las conversaciones difíciles conducirán a resoluciones aceptables, incluso si los problemas subyacentes, por supuesto, no se resuelven de una vez por todas.

Los museos finlandeses también parecen aceptar la necesidad de plantear preguntas difíciles para las que no existe una única respuesta. El MCH, por ejemplo, organizó una exhibición titulada *Miedo (Fear)*, en la que se pedía a la gente que se enfrentara a las ansiedades que les acechan y a cómo el miedo, potencialmente, puede convertirse en odio. En su programación pública, el Museo de Arte Moderno de Espoo (EMMA) aborda otro tema intrincado: la soledad. Tras analizar una obra de arte en la que el artista clama por la conexión humana, los niños escriben postales a un extraño solitario que el personal se encarga de entregar. Más que en los Estados Unidos, vi una franqueza en la forma en que los museos finlandeses se acercan a sus visitantes.

El Museo de Arte de Helsinki organizó una exhibición titulada *La Vejez (Old Age)*, en la que se explicaba directamente cómo el envejecimiento cambia el cuerpo y crea límites físicos. En Tallin, Estonia, vi *Sexo y el Mar (Sex and the Sea)*, una exhibición que se había presentado anteriormente en el Museo Marítimo de Finlandia, que presentaba entrevistas en video en las que los marineros hablaban con naturalidad de la prostitución y la homosexualidad en los barcos. Pocas instituciones en los Estados Unidos se atreverían a abordar estos temas de frente.

Sin embargo, me pareció que a otros temas difíciles se les ha prestado relativamente poca atención en los museos finlandeses que he visitado. En los museos estadounidenses de hoy, la energía creativa más urgente se dedica a ahondar en las historias y legados de la explotación y los privilegios raciales. En Finlandia, no vi un énfasis similar en la comprensión de los legados de los prejuicios contra los Sámi o los retos a los que se enfrentan los inmigrantes recientes al país. Me sentí conmovido por una exhibición sobre historias orales de los Sámi en el Arktikum de Rovaniemi y por una amplia muestra sobre la historia Sámi en el Museo Nórdico de Estocolmo. (No llegué a visitar el Museo Sámi y el Centro de la Naturaleza en Inari). Pero tenía la sensación de que los principales museos de historia del país tendían a tratar a los Sámi como algo separado de la historia central de Finlandia. Creo que hay problemas de identidad e intersección que merecerían una mayor exploración.

Sin embargo, en general, los museos finlandeses parecen estar planteando preguntas difíciles en público. Pero si se hacen preguntas difíciles, ¿cómo se transmite la disposición a escuchar las respuestas? Aquí uno se da cuenta de que, en el fondo, lo público es una invitación. Esta actitud parece impregnar la cultura oficial en Finlandia. Mientras que en los Estados Unidos la voz institucional tiende, predeterminadamente, a la instrucción o al regaño (¡Mantente en línea!, ¡No toques!), la voz oficial finlandesa adopta con frecuencia un tono explícitamente incluyente. Por ejemplo, mientras que en la mayoría de las bibliotecas estadounidenses hay normas sobre comida, bebida y silencio, en la Oodi hay un cartel que indica: “Así es como lo hacemos aquí”. Promete la no discriminación, el respeto y la comodidad. “Oodi es nuestra sala de estar común”, afirma. “Cuéntanos si algo te preocupa”. El renovado Ayuntamiento de Helsinki (inaugurado en 2019) también se concibe como un lugar de encuentro en el que todo el mundo tiene voz. Una gran pizarra magnética en el vestíbulo pregunta: “¿Cómo se siente Helsinki hoy?” e invita a los visitantes a poner imanes a lo largo de un continuo de estados de ánimo, que van de “maravilloso” a “terrible”.

Además, los museos permiten cada vez más que diferentes voces se expresen. En Aboa Vetus, en Turku, los estudiantes escribieron las cédulas informativas de los cuadros expuestos. Resulta refrescante que los alumnos se plantearan abiertamente cómo dar sentido al arte abstracto: “Esto es genial porque simplemente no lo entiendo”. El Museo del Trabajo finlandés en Tampere está construido en torno de una serie de preguntas: “¿Deberían reducirse las horas de trabajo en lugar de aumentar los salarios?” “¿Debería utilizarse la resistencia armada contra los dictadores?” Por medio de pantallas táctiles, los visitantes votan y luego ven cómo se comparan sus respuestas con las de quienes llegaron antes. Por medio de estas actividades, los museos invitan a los visitantes a participar como intérpretes de la historia. Estas acciones interactivas y participativas descentralizan la voz experta del museo y animan a los visitantes a considerar la validez de sus propias experiencias y puntos de vista.

En esta línea, muchos museos finlandeses se han propuesto invitar a los visitantes a explorar sus recuerdos personales. En lugar de hablar mal de los recuerdos por ser subjetivos y ahistóricos, los museos intentan fomentar los recuerdos de los visitantes y validar los resultados. Las instalaciones del nuevo edificio del MCH, por ejemplo, están diseñadas para fomentar el intercambio intergeneracional de recuerdos. La exhibición *El Pueblo de los Niños (Children's Town)* presenta *La Sala de la Abuela (Grandma's Living Room)*, un apartamento de los años setenta completamente amueblado. Los visitantes pueden entrar, sentarse y explorar, pero no se encuentran con la abuela. En cambio, el espacio desencadena conversaciones sobre sus abuelos y los sofás naranjas y la sopa enlatada en sus apartamentos.

La exhibición histórica central del MCH, *Helsinki Bites*, también pretende aprovechar los recuerdos. La galería muestra escenarios de reunión comunitaria a lo largo del tiempo, desde un área de picnic de los años 30 a un bar de los 70 o un parque de patinetas de los 2000. Es probable que estos escenarios no signifiquen mucho para los turistas y los recién llegados, pero resuenan inmediatamente entre el público objetivo

del museo, al que el personal describe como “amantes de Helsinki”. Resistiendo a la tentación de que una voz curatorial experta explique los detalles históricos, estas instalaciones invitan al intercambio intergeneracional sobre la experiencia vivida y cómo esta ha cambiado con el tiempo.

Un énfasis similar sobre la memoria impulsa la programación pública de MCH. El museo presenta eventos mensuales en los que la gente se reúne para cantar canciones de su juventud (en el aula reconstruida de *El pueblo de los Niños*). El Museo del Tranvía, un sitio satélite del MCH, presenta visitas guiadas para personas con pérdida de memoria, reconociendo que los viejos tranvías conllevan asociaciones profundamente arraigadas. Por último, el personal de MCH ha reunido un conjunto de *Maletas de la Memoria (Memory Suitcases)* que los voluntarios llevan a las comunidades de jubilados. Las maletas están empacadas con objetos que incitan al debate y al recuerdo compartido, desde fotos antiguas a utensilios de cocina o aromas característicos. Estas invitaciones a personificar el pasado muestran a los visitantes que su opinión importa.



Figura 3. Los museos pueden ser lugares para compartir recuerdos. El Museo de la Ciudad de Helsinki presenta cada mes en sus galerías conciertos de canciones tradicionales. Foto tomada por el autor.

Pero si los museos invitan a responder a grandes preguntas abiertas, ¿qué pasa si la gente responde de forma distinta a la que nos gustaría? Aquí queda claro que lo público tiene que ver con la confianza. La confianza en el público y en los demás es un valor que parece estar muy arraigado en la sociedad finlandesa. Es lo que permite a la Biblioteca Pública de Kallio, en Helsinki, permita a un usuario sacar en préstamo un banjo. Es lo que permite al aeropuerto de Oulu colocar lápices de colores para entretener a los niños mientras esperan un vuelo y lo que permite al MCH colocar un rompecabezas de 1,000 piezas en su vestíbulo para que los visitantes trabajen en él, poco a poco. Para ampliar la idea, la confianza es lo que permite a los profesores finlandeses enseñar sin supervisión directa y a los alumnos aprender sin interminables tareas y exámenes.

En el fondo, la confianza depende de la voluntad de aceptar cierto grado de incertidumbre y vulnerabilidad, de reconocer que pocas cosas son absolutamente indestructibles, pocos espacios absolutamente seguros, pocas medidas absolutamente precisas y pocas afirmaciones absolutamente sin excepciones. En lugar de fingir certeza, nos conviene compartir abiertamente y confiar en que nuestros esfuerzos se recibirán con respeto recíproco.

En los museos, la confianza se manifiesta en la forma en que las instituciones proyectan su autoridad. Más que en los Estados Unidos, los museos nórdicos parecen estar dispuestos a mantener su autoridad ligeramente, a ser honestos sobre el hecho de que los profesionales no tenemos todas las respuestas. Vi varias exhibiciones que se esforzaban por “correr la cortina” y revelar cómo funciona la formación del conocimiento, incluyendo el hecho de que el propio museo tiene una comprensión incompleta y contingente del mundo. El Museo del Diseño de Helsinki presenta una exhibición que cuestiona cómo su propia historia institucional ha sesgado el equilibrio de género en su colección y cómo esa desigualdad determina las historias que el museo puede contar. El Museo de Historia Natural de Finlandia presenta en la exhibición perfiles a tamaño real de los investigadores que recopilaban la información. Demuestra que el conocimiento lo hacen las personas. En Estocolmo, la exhibición *La Historia se Revela (History Unfolds)* del Museo Sueco de Historia presenta el propio museo como una máquina de la realidad, que crea la historia y refleja valores y suposiciones contemporáneas. Luego ofrece a los visitantes herramientas y casos de estudio para reflexionar sobre el funcionamiento de ese proceso. Por ejemplo, rastrea cómo la imagen popular de los vikingos dice más del nacionalismo del siglo XIX que de la época en que navegaban los mares hace 1,200 años. La historia se convierte en un acto de interpretación.

También en Estocolmo, el museo Vasa, construido en torno a un barco naufragado en el siglo XVII, presenta una nueva exhibición que comienza con una pregunta de autoconocimiento sobre la omisión histórica: “¿En dónde están las mujeres?” *Las Mujeres de Vasa (Vasa’s Women)* explica que, al plantear nuevas preguntas históricas, utilizar diferentes herramientas de investigación y permitirse más libertad para especular sobre las vidas individuales, el museo fue capaz de sacar de la sombra la experiencia de las mujeres. La exhibición concluye con un compromiso de aplicar estos nuevos conocimientos en el futuro, incluso en exhibiciones que no están enfocadas en las mujeres.

Mostrar que los profesionales están reconstruyendo el pasado puede parecer un signo de vulnerabilidad institucional, pero estas instituciones parecen reconocer que pueden generar confianza siendo transparentes sobre lo que implica hacer historia. Estos museos se vuelven menos omniscientes, pero más humanos y, tal vez, más esenciales para sus públicos.

La confianza puede dar miedo a veces, pero a pesar de eso, sin duda, la única pregunta tendría que ser cómo generarla. Reconozco que la idea de lo público en Finlandia no es sencilla y que se enfrenta a retos actuales, tanto financieros como culturales. No obstante, mis exploraciones finlandesas me convencieron de que si podemos crear instituciones con un fuerte sentido del lugar donde la gente pueda reunirse para vivir

experiencias enriquecedoras, instituciones que valoren la unión y planteen grandes preguntas, instituciones que inviten a dar respuestas diversas y confíen en que la gente las reciba de buena fe, entonces podremos construir un fuerte, pero fluido, sentido del nosotros - un reconocimiento de que somos importantes unos para otros y nos pertenecemos para estar juntos, como público.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *What Finland Taught Me about Doing History in Public*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Collins, J 2005 *Good to Great and the Social Sectors: Why Business Thinking Is Not the Answer – A Monograph to Accompany Good to Great*. New York: HarperCollins.

Sección IV

Las exhibiciones como transmisoras de identidades museísticas cambiantes

Esta sección se enfoca en el desarrollo reciente de la producción de exhibiciones y las actitudes hacia el proceso de creación de exhibiciones en Finlandia. Transmitir la identidad de un museo y los conocimientos contenidos en sus colecciones por medio de historias ha sido fundamental desde los gabinetes de curiosidades, ya fuera con fines de asombro o educativos. Coleccionar y presentar se han considerado, durante mucho tiempo, como las principales tareas de la institución museística (Pearce 1994). Ya a finales del siglo XIX y principios del XX, esta pareja operativa sufrió cambios y se amplió el concepto de los museos como motores civiles (Pettersson 2020). Como se indica en la sección III, las exhibiciones y la participación del público en los museos son actividades que se encuentran entrelazadas. Está claro que las exhibiciones son con frecuencia la principal razón para que el público visite un museo, pero quizá habría que examinar también la política tras bambalinas. Las producciones expositivas han sido la forma visual de la identidad de un museo, pero las posibles políticas que se esconden tras ellas no se han debatido con frecuencia públicamente. Es necesario abordar la cuestión de la selección. Hay que tener en cuenta el papel del poder y dónde se sitúa, a la hora de seleccionar los temas y elegir los objetos que se presentarán en las exhibiciones. Es por medio de este trabajo que los museos pueden mostrar su posición en la sociedad contemporánea. Abordar temas como la historia de la colonización, el cambio climático o la igualdad social están entrando, de manera más profunda, en el ámbito museístico internacional, y corresponde a los actuales y futuros profesionales de los museos crear un ambiente acogedor para todos los visitantes. Esta tarea requiere sabiduría y sensibilidad en una institución cuya razón de existencia tiene su origen en un mundo totalmente distinto. Las exhibiciones son un sector del trabajo museístico en el que esta sabiduría se hace tangible.

Las últimas décadas han demostrado que los museos, con frecuencia, se enfrentan a presiones contemporáneas para ofrecer un factor de asombro por medio de sus exhibiciones (Carlsson 2020). La combinación de las últimas tecnologías y la tarea de los museos de producir historias verdaderas, a menudo polifónicas, ha dado lugar a una industria en constante crecimiento de producción de exhibiciones a gran escala. Existe un amplio espectro de medios y diversos resultados, dependiendo de las características particulares de cada museo, pero se espera que incluso los museos más pequeños se ajusten a las últimas tendencias. Esto, a su vez, puede provocar diversos factores de tensión práctica en términos de escalas de producción y planificación presupuestaria.

Los capítulos de esta sección muestran ejemplos prácticos de la actual planificación y creación de exhibiciones en Finlandia. Henna Paunu escribe sobre el papel cambiante de un curador, con su propia reflexión personal y su larga experiencia que le dan una buena perspectiva sobre la identidad cambiante de un curador. Hanna Forssell toma como su punto de partida la modificación de la exhibición permanente del Museo Nacional de Finlandia. ¿Qué tipo de retos se presentan al pretender atraer nuevos públicos, cuando el punto de partida es la permanencia? El capítulo de Mikko Myllykoski describe el papel y la identidad de los centros científicos en el mundo de los museos, cómo estos centros atraen visitantes y trabajan en la primera línea para hacer la ciencia accesible a públicos más amplios. El papel experto del curador se ha puesto en disputa y los planificadores de contenidos se enfrentan a nuevos retos,

tanto si trabajan en instituciones pequeñas como grandes. El capítulo de Sanna-Mari Niemi lleva esta línea de pensamiento un poco más lejos, siendo su punto de partida las posibilidades de las narraciones ficticias que aparecen en el ámbito de la planificación tradicional de contenidos basados en la investigación. Además, los últimos avances en la producción de exhibiciones, así como el trabajo de fondo y la política tras bambalinas necesarios para que cualquier intento de cooperación internacional tenga lugar, son algunos de los temas tratados, como se evidencia en el capítulo de Minna Tuominen. Se centra en cómo la planificación trans histórica de contenidos está ayudando a crear puentes entre épocas histórico-artísticas. Además, los capítulos de esta sección se centran en el aspecto de la creación en conjunto y en cómo los visitantes de los museos ya se están convirtiendo en creadores potenciales de contenidos.

Henna Paunu

Compartiendo esfuerzos creativos - Trabajar como curador en un museo de arte

Hanna Forssell

Buscando un Nuevo Sentido Nacional

Mikko Myllykoski

Del objeto al sujeto - Creando experiencias relevantes y participativas

Sanna-Mari Niemi

Adentrándose al misterio – *Helsinki Oscura (Helsinki Noir)*, una historia ficticia de detectives creada en un espacio museístico

Minna Tuominen

Acerca de la trans-historicidad - Los maestros antiguos expuestos con arte contemporáneo

Referencias

Carlsson, R 2020 *Go big or go home: how blockbuster exhibitions are saving museums*. Disponible en <https://www.museumnext.com/article/go-big-or-go-home-how-blockbuster-exhibitions-are-saving-museums/> [Visitado por última vez el 22 de noviembre de 2020]

Pearce, S (ed.) 1994 *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge.

Pettersson, S (ed.) 2020 *Inspiraatio – Nykytaide & klassikot*. Ateneum Publications Vol. 130. Helsinki: Ateneum Publications.

Compartiendo esfuerzos creativos - Trabajar como curador en un museo de arte

Henna Paunu

Resumen

El mundo de los museos ha experimentado cambios radicales en las últimas décadas. El papel de los museos y la importancia de los contenidos creados por un curador han cambiado. Antes, el curador se dedicaba más a la práctica museística tradicional: adquirir, conservar e investigar. En la actualidad, se hace más énfasis en los aspectos relacionados con la exhibición y la participación del público.

Las teorías y prácticas curatoriales abarcan y se entrelazan con las condiciones sociales, culturales y ecológicas. Las narrativas únicas en el arte moderno y contemporáneo se han puesto en tela de juicio. Las fronteras y jerarquías entre las distintas formas de arte han disminuido. Los problemas de identidad y representación han pasado a primer plano y se presta una atención renovada a las responsabilidades de los museos hacia sus comunidades. Diferentes presiones políticas, económicas y ecológicas, como la concientización sobre el cambio climático, han obligado a los museos a cambiar su enfoque del pensamiento museológico tradicional basado en estándares a la interacción con audiencias que tienen diferentes realidades y temas de actualidad. La identidad de los curadores ha pasado de ser únicamente legisladores o conocedores a mediadores, intérpretes y personas de influencia (*influencers*). ¿Podríamos ver en el futuro a curadores trabajando en calidad de activistas, o a la par de trabajadores sociales?

El capítulo explora los aspectos de curaduría en un contexto museístico por medio de casos de estudio en el Museo de Arte de Rauma y el EMMA - Museo de Arte Moderno de Espoo. ¿Cuál es el papel del curador en el perfil de una exhibición? ¿Qué tipo de motivaciones o competencias necesitamos para ser curadores y qué tipo de eficacia social buscamos? ¿Cómo replantearse el papel del curador en torno a los objetos materiales en relación con las prácticas artísticas y el público? ¿Cómo se relacionan los curadores con el público y qué tipo de potencial crítico y transformador puede derivarse del trabajo de curaduría? ¿Cómo escuchamos las opiniones de los visitantes de los museos?

Palabras clave: curador de arte, prácticas de curaduría, curaduría comprometida con el público, curaduría ética, museología social, prácticas museísticas inclusivas, práctica de curaduría polifacética, mediador entre el arte y el público

Introducción

Los temas de este capítulo son los motivos de la curaduría y el curador individual, junto con las prácticas de curaduría de actualidad en el contexto de un museo de arte en Finlandia. Hablo de mi trabajo con exhibiciones de arte contemporáneo y colecciones modernistas desde la perspectiva de un curador interno en dos instituciones de arte diferentes. El análisis de otras funciones de curaduría queda fuera del alcance de este texto.¹ Tras una breve introducción a la historia del curador, presento tres casos de estudio en los que se analizan tanto los puntos de vista subjetivos como cuestiones más generales relacionadas con la curaduría de exhibiciones de arte.

Los dos primeros casos involucran un pequeño museo local, el Museo de Arte de Rauma, en el que entre 2001 y 2014 curé de forma conjunta una serie de exhibiciones para la Bienal Balticum de Rauma, además de exhibiciones de arte contemporáneo para niños y jóvenes, aplicando un concepto expositivo desarrollado específicamente para ese propósito. El tercer ejemplo se refiere a una colección de arte y diseño del EMMA, el Museo de Arte Moderno de Espoo, donde participé en una colaboración multidisciplinaria que desarrolló un nuevo concepto para la colección del museo. El concepto es un híbrido espacial que, junto con un almacén de colecciones, también incluye una presentación del trabajo de los profesionales del museo al público. El nuevo espacio abrió a principios de 2017.

Analizo los casos de estudio en base a diferentes motivos, conceptos y principios, a fin de ilustrar los componentes estratégicos y de contenido en los que podría consistir el trabajo de un curador. En la conclusión, relaciono mi papel de curador con el marco más amplio del ámbito museístico.

¿Qué ha significado trabajar como curador?

Muchos profesionales que trabajan en museos y desempeñan diversas funciones tienen la palabra curador en su título profesional.² Derivado del verbo latino *curare*, el término en español evolucionó para referirse a un guardián o supervisor. En el siglo XIV, el término curador se aplicaba en realidad a las personas encargadas del cuidado de menores y locos. En el siglo XVII, ya designaba a la persona encargada de las colecciones y exhibiciones de un museo, una biblioteca o un zoológico.³

A partir de los siglos XVIII y XIX, se impuso el uso de la palabra curador para designar a los profesionales que trabajaban con las colecciones de los museos y se encargaban de casi todos los procesos, desde la selección de las adquisiciones, pasando por la catalogación, la investigación y la planificación de las exhibiciones, llegando, con frecuencia, incluso la conservación.

1. Para una descripción más amplia del concepto de curador por medio de ejemplos finlandeses, véase, por ejemplo, Elfving, T & Hannula, M (eds.) 2017 *Kuratointi – Yhdeksän nykytaiteen kuratoinnin käytäntöä*. Tallinn: Kustannus Oy Taide.

2. En el contexto de los museos de arte finlandeses, el término “curador” designa a la persona que asume la responsabilidad artística de las exhibiciones, encargándose del contenido, el concepto y la selección de artistas.

3. Estas definiciones se basan en el Diccionario Etimológico en línea disponible en www.etymonline.com [Visitado por última vez el 8 de febrero de 2021].

El concepto de curador como guardián de la cultura visual y el gusto surgió a finales del siglo XIX y se consolidó a mediados del XX. En ese tiempo, el museo también se consideraba un lugar de compromiso y aprendizaje, donde artistas y curadores podían preparar juntos presentaciones experimentales. El papel del curador también se consideró como el de un autor, que empezó a desempeñar un papel vital y esencial en nuestra comprensión del arte (George 2015, pp. 4-5). Los curadores establecieron prácticas divergentes como resultado de su estrecha afiliación a movimientos artísticos contemporáneos. Defendieron diferentes tipos de ideologías y reforzaron el estatus de artistas, museos y exhibiciones, pero también generaron nuevos públicos. Estas funciones también tenían una dimensión educativa: a los visitantes se les enseñaban contenidos y formas curados de ver el arte, además de enseñarles cómo comportarse en un museo (Morgan 2013, p.23). Posteriormente, el aspecto pedagógico de la labor del curador disminuyó y nuevos profesionales de los museos que trabajaban con la educación y el público asumieron la responsabilidad de esa área. A veces se ha cuestionado si estas dos profesiones -curadores y educadores- se han distanciado demasiado en el curso de su profesionalización (Kaitavuori 2013, pp. x-xiv).

La exhibición como medio de comunicación

Marja-Liisa Rönkkö, ex directora de museo y académica de la museología, define una exhibición de la siguiente manera: “Una obra producida por un museo es una exhibición, una instalación tridimensional compuesta por el edificio, el espacio expositivo y la tecnología, así como por los materiales expuestos en esta, y por la que los visitantes se mueven a voluntad” (Rönkkö 2010, p. 236, traducción Tomi Snellman).

El proceso por el que las exhibiciones de arte se han convertido en un medio de comunicación se asocia con el modernismo de principios del siglo XX, cuando los artistas de vanguardia crearon instalaciones para exponer sus obras, reinventando las convenciones de presentación del arte. Al oponerse a los aspectos institucionales y burgueses del arte, lo convirtieron en un elemento más de la vida cotidiana y resaltaron el papel del espectador. A partir de los años 60, los museos de arte empezaron a adoptar un papel proactivo, actuando como promotores de la curaduría del arte contemporáneo y de nuevas formas de exhibición. En la década de 1970, inspirada por la nueva museología, la atención se desplazó de la creación de exhibiciones a la captación del público y la atribución de un papel más activo a los visitantes (véase también Kaitavuori, en este volumen). Desde los años 80, la labor del curador se asocia cada vez más a una idea de la propia exhibición como medio de comunicación. El gran avance de la curaduría se produjo en la década de 1990 con el auge de las exhibiciones colectivas temáticas y conceptuales. Las obras de arte suelen seleccionarse y encargarse en función de la exhibición y el lugar del evento, y a menudo el curador y el artista trabajan en conjunto. Desde que el arte se ha vuelto cada vez más conceptual, el curador ha pasado a desempeñar un importante papel como creador y mediador de ideas. Los primeros programas de formación de curadores surgieron en todo el mundo a finales de la década de 1980, una época en la que tanto la teoría de la curaduría como la identidad profesional del curador se establecieron. Hoy en día, la curaduría puede relacionarse con muchos tipos de responsabilidades,

funciones y características, significados y metáforas. Los conceptos implicados están en continuo desarrollo y evolución (O'Neill 2012).

La Curaduría y lo curatorial

Curar arte no es solo una cuestión de tomar decisiones: el curador aporta una visión a la exhibición; el todo es siempre más que la suma de sus partes. El punto de partida en la curaduría es principalmente el arte y la práctica del artista. El curador construye una dinámica entre las obras de arte, el drama que surge y el discurso que rodea los trabajos. Una exhibición de arte contemporáneo también puede debilitar el pensamiento convencional. En lugar de producir conocimiento, puede “provocar sentimientos de irreverencia o duda, o una experiencia a la vez emocional, sensual, política e intelectual” (Filipovic 2013, p. 75, p. 78).

La curaduría se ha internacionalizado desde los años 90 con la aparición de grandes exhibiciones mundiales. Los curadores de estas exhibiciones han tenido un gran impacto, sobre todo al resaltar el poscolonialismo, así como otros temas de actualidad y nuevas formas de interpretar el modernismo o el arte contemporáneo. Sus decisiones también afectan indirectamente a los programas de exhibiciones de los museos de arte alrededor del mundo. La creciente internacionalización también ha proporcionado a los curadores locales nuevas formas de promocionar y dar a conocer las artes regionales (Morgan 2013, pp. 24–25).

Maria Lind ha definido la curaduría y lo curatorial en su obra de la siguiente manera: “Hoy imagino la curaduría como una forma de pensar en términos de interconexiones: vinculando objetos, imágenes, procesos, personas, lugares, historias y discursos en el espacio físico, como un catalizador activo que genera giros, vueltas y tensiones. Se trata de un enfoque curatorial que debe mucho a la práctica específica en el sitio” (Lind 2009, pp. 63–66). La curaduría es el proceso físico inherente a la gestión de exhibiciones, mientras que el ámbito de lo curatorial incluye prácticas específicas del lugar y el contexto, así como críticas institucionales creativas que persiguen prácticas alternativas. Desde el punto de vista de Lind, lo curatorial busca reforzar significados y relaciones, así como apoyar nuevas ideas (Lind 2009, pp. 63–64). Lo curatorial es un enfoque metodológico que toma el arte como punto de partida y lo sitúa en un contexto específico más amplio. Según Irit Rogoff, lo curatorial consiste en un pensamiento crítico que plantea preguntas, desafía protocolos y formatos, tiene el potencial de hacer una contribución más que una representación, entiende la contemporaneidad mediante el compromiso y hace nuestros estos asuntos (Rogoff 2015, pp. 45–46).

La atribución es una práctica habitual para acreditar a todos los actores relevantes. La responsabilidad de la curaduría también puede ser compartida, y en las grandes exhibiciones suele participar un grupo de curadores que ayudan al curador principal. Desde una perspectiva institucional, una clara atribución de la función puede servir para justificar nuevos tipos de contextualización del arte y las exhibiciones experimentales. A veces se compara la autoría del curador con la del artista (Morgan

2013, pp. 27–28). Boris Groys ha descrito esta situación y la diferencia entre el papel del artista y el del curador de la siguiente manera: “El curador puede exponer, pero no tiene la capacidad mágica de transformar lo que no es arte en arte mediante el acto de exponer. Ese poder, según las convenciones culturales actuales, pertenece solo al artista” (Groys 2010, p. 46).

Caso no. 1: Bienal Balticum en Rauma

El concepto de la curaduría surgió en la década de 1990, y muchos museos de arte invitaron a expertos externos a curar exhibiciones de arte. El uso de curadores también se hizo cada vez más común en Finlandia, especialmente en relación con grandes exhibiciones internacionales y grupales. Un ejemplo relevante son las exhibiciones de la Bienales Balticum en el Museo de Arte de Rauma. Organizadas por un pequeño museo de arte predominantemente local, las bienales conllevaron esfuerzos de gran importancia, lo que pone de relieve el perfil del museo en el contexto finlandés. En aquella época, el museo encomendaba la curaduría de las exhibiciones de las bienales a curadores externos que representaban a diferentes instituciones de arte contemporáneo de la zona del Mar Báltico, con potentes redes de trabajo y sólidas experiencias.

En 2001, en el Museo de Arte de Rauma decidimos empezar a curar las exhibiciones internamente. La curaduría seguía basándose en las redes existentes, pero teníamos la intención de estudiar e investigar más a fondo la zona del Mar Báltico. Esto tuvo como efecto el reforzamiento del papel del museo como productor y experto de contenidos, con exhibiciones que siguen cada vez más las estrategias del museo y tienen en cuenta al público local. Con la curaduría interna, el museo ya no se limitaba a gestionar solo los asuntos prácticos, sino que empezaba a abarcar la producción activa de contenidos, haciendo selecciones y hablando con voz propia.

El cambio a la curaduría interna se basó en prácticas ya existentes. Mientras que antes la autoría de las exhibiciones se atribuía a curadores externos, ahora esta práctica podía gestionarse dentro del museo. Era importante poder desarrollar nuestras habilidades y tener voz en el aspecto más interesante de hacer exhibiciones de arte, es decir, la selección de contenidos.

El cambio en la curaduría incluyó una reevaluación institucional del museo y su finalidad, pero también una mayor atención tanto al internacionalismo como a las condiciones locales. Una pregunta importante fue cómo el museo, con sus mínimas fuentes de recursos y operando en un entorno tan específico como el casco antiguo de Rauma, sitio nombrado como Patrimonio Mundial de la UNESCO, podría ser capaz de explotar su posición distintiva mediante el uso de formas novedosas de exhibición a nivel local o mediante el aumento de su colaboración con las comunidades locales. Los edificios tradicionales y el patio del museo, así como las zonas cercanas, se utilizaron en la medida de lo posible para obras de arte específicas y sensibles al contexto. En particular, las obras de arte encargadas se adaptaron a las condiciones locales. Este modelo de curaduría interna se utilizó para montar siete bienales sobre temas que giraban en gran medida en torno al desarrollo sostenible, el cambio climático y

cuestiones ecológicas y humanas universales. Cada bienal iba acompañada de una publicación en la que se presentaban los temas, los artistas y las obras de la muestra.

Acababa de licenciarme en Historia del Arte cuando me nombraron para curar, junto con otros curadores, la serie de exhibiciones de las Bienales Balticum en Rauma. No tenía ninguna formación en curaduría.⁴ Aunque había cursado estudios de museología, en aquella época los estudios no abordaban en absoluto la curaduría. De hecho, según un profesor, la historia del arte solo ofrecía para estudio los procesos acabados.⁵ En aquella época había todo tipo de ideas sobre la curaduría y lo curatorial. Incluso los especialistas más experimentados podrían no haberse identificado a sí mismos como curadores, aunque tuvieran una amplia experiencia en este campo y hubieran gestionado durante décadas la estrategia artística, la selección de artistas, las obras de arte y la interacción con los artistas. Se podría decir que se estaba realizando una labor curatorial, pero no se reconocía como tal. Incluso cuando se tenían los conocimientos y la competencia necesarios, no se llevaba el sombrero curatorial. Esto pudo deberse a muchas razones, como la idea de los museos como productores anónimos de conocimiento institucional, así como a la falta de profesionalización y formación de curadores en este campo.



Figura 1. Actuación de Antti Laitinen en el Canal de Rauma como parte de la exposición *Lo que trae el mar* (*What's up Sea*) en la Bienal Balticum de Rauma Foto: Jari Sorjonen/Rauma Art Museum.

Caso no. 2: Exhibiciones de arte contemporáneo para niños

Además de las bienales, fui curadora de exhibiciones infantiles en el Museo de Arte de Rauma de 2002 a 2014. Desde los años 70, se ha identificado a los niños como uno

5. Los estudios universitarios de aquella época no incluían un período de prácticas en un museo por lo que no había oportunidad de adquirir experiencia de primera mano sobre los procesos museísticos. La Universidad de Aalto y la Academia de Bellas Artes ofrecen formación especializada en curaduría de arte contemporáneo. Los artículos relacionados con la curaduría y el pensamiento curatorial se publican dentro del programa CuMMA de la Universidad Aalto y están disponibles en línea en <https://cummastudies.wordpress.com/cumma-papers/> [Visitado por última vez el 8 de febrero de 2021]

de los grupos destinatarios estratégicos del museo, y el museo organiza exhibiciones anuales diseñadas específicamente para ellos. Como quería centrarme también aquí en el arte contemporáneo, desarrollé un nuevo formato para las exhibiciones infantiles.⁶ La serie de exhibiciones infantiles nos permitió mostrar de forma más eficaz el arte contemporáneo en nuestro pequeño pueblo, conseguir nuevos públicos para el arte contemporáneo y promover un cambio positivo en las actitudes de los futuros públicos de los museos de arte. En cada exhibición participaron entre 10 y 20 artistas. El concepto y el pensamiento curatorial de las exhibiciones giraban en torno a temas de actualidad, temas de importancia ecológica, social o humana y su narratividad. El objetivo era crear una potente dimensión de experiencias que empleara la interactividad y las instalaciones y, por supuesto, un claro diálogo con el público. Un aspecto importante de estas exhibiciones era hacer un uso innovador de las instalaciones del propio edificio del museo. Las cinco primeras exhibiciones giraron en torno a los sentidos,⁷ mientras que las siete siguientes giraron en torno a temas universalmente humanos que impactaban a personas de todas las edades. Estas exhibiciones examinaron una gran variedad de temas humanos, desde la limpieza y la repostería hasta cuestiones profundas de la vida, desde los problemas medioambientales hasta la muerte. Aunque algunos temas, como la sexualidad, la violencia o la angustia desbordante quedaron fuera de las series, eso no significó que el lado más oscuro de la humanidad no apareciera en absoluto en las exhibiciones. También he considerado este tipo de contenido pedagógicamente interesante en mi posterior labor de curadora en el EMMA (véase también Filene, este volumen). Las exhibiciones también se diseñaron para permitir que surgiera cualquier pregunta seria en las visitas guiadas.

Para el desarrollo del concepto fue crucial que el museo ya tuviera un programa regular de exhibiciones para niños. Así pues, la serie de exhibiciones se basó en la estrategia y los objetivos operativos del museo de arte. Otro factor crucial fue la pregunta de cómo despertar el interés por el arte contemporáneo entre los habitantes de un pequeño pueblo y animarlos a visitar un museo.

Cada exhibición constaba de un recorrido narrativo fácilmente verbalizado para visitantes de todas las edades. Como dijo Boris Groys, toda exhibición cuenta una historia que dirige al espectador en un orden particular (Groys 2010, p. 47). No se produjeron publicaciones para las exhibiciones, pero cada una de ellas contaba con guías para todos los grupos. Una narración clara y comprensible era importante para los visitantes, pero también para los guías. Como el museo no tenía medios para contratar guías con experiencia o formación en arte, los guías eran jóvenes en prácticas o voluntarios sin empleo. El contenido de la exhibición debía ser fácilmente asimilable para que pudieran transmitirlo en forma de historia. Todas las obras debían incluir aspectos que resonaran con distintos grupos de edad. Para los visitantes era primordial poder hablar y discutir sobre el arte, aunque fuera en términos sencillos.

6. La selección de las obras se basó en mis visitas extensas y periódicas a un gran número de exhibiciones de arte contemporáneo con mis tres hijas, lo que me permitió observar cómo veían ellas las obras y cuál era la mejor manera de hablar de arte con los jóvenes.

7. Los sentidos, así como una experiencia más holística asociada a estos, han sido temas comunes en el arte contemporáneo reciente. Se me ocurrió la idea de las exhibiciones cuando visité Göteborg Konsthall, en Suecia, con mis hijos en 2000 y vi la obra *Billete (Bill)* de la artista escocesa Clara Ursitti. La obra se basa en el aroma, producido artificialmente, del semen y en la escandalosa relación entre el expresidente de los Estados Unidos, Bill Clinton y Monica Lewinsky.

El objetivo era provocar el diálogo y el asombro (véase también Niemi, este volumen). Todas las exhibiciones se articulaban en torno a obras capaces de despertar el interés del espectador, ya fuera por su funcionalidad, técnicas y materiales, o por aspectos espaciales o experienciales. Las exhibiciones no incluían encargos, sino que se basaban en obras o conceptos ya existentes. Fue una elección consciente, ya que las obras de arte encargadas suelen tener un estatus exagerado en la curaduría, pero no siempre son necesarias ni para la curaduría ni para el pensamiento curatorial. Las obras de arte resisten bien el paso del tiempo, pero con frecuencia se exponen poco. Es importante presentarlas en nuevos contextos y lugares a fin de que adquieran nuevas capas de significado cuando se expongan como parte de un conjunto temático o en un espacio diferente. Muchas de las exhibiciones incluían también obras de artistas locales menos famosos. Aunque la decisión introdujo cierta heterogeneidad en las exhibiciones, fue importante para promover las artes locales y la interacción entre los artistas. También fue una buena elección, tanto desde el punto de vista ecológico como económico, ya que el transporte resultó ser menor.

Los niños que visitaron una exposición en grupo, luego visitaron la misma exposición con familiares o amigos y actuaron como guías, basándose en lo que habían aprendido durante su visita original. El museo recibió peticiones de repeticiones, y los niños visitaron las exposiciones varias veces. Años más tarde, algunos visitantes siguen recordando obras individuales y afirman que visitaron todas las exhibiciones de la serie con grupos de su guardería o escuela. El objetivo principal era presentar el arte contemporáneo a nuevos públicos, bajar el umbral de acceso al museo, ofrecer muestras de fácil acceso con una fuerte dimensión experiencial y examinar temas actuales y relevantes. Esto puede verse como parte de un fenómeno más amplio que implica cómo los museos de Finlandia han empezado a adoptar la idea de ser lugares para reuniones abiertas. Las exhibiciones fueron muy populares, y creo que no podría haber un mejor grupo objetivo. El proyecto me permitió poner en práctica ideas y visiones curatoriales sin compromisos.



Figura 2. Niños explorando la obra de Outi Pieski en la exhibición de arte contemporáneo *En Medio de la Nada* (*In the Middle of Nowhere*). Foto: Jari Sorjonen/Rauma Art Museum.

Caso no. 3: Almacenamiento visible en Bryk & Wirkkala

El ejemplo más reciente es la exhibición de la colección *Aukio* en el EMMA – el Museo de Arte Moderno de Espoo, un nuevo concepto creado en colaboración multidisciplinaria con un amplio equipo. El proyecto se inspiró en la colección, así como en los resultados de una competencia para el concepto de presentación organizado por la Fundación Tapio Wirkkala Rut Bryk. Los diseñadores clave del espacio fueron los arquitectos de *Wanderlust*, seleccionados a partir de un concurso, en estrecha colaboración con expertos del museo. Fui a la vez dueña del proyecto y curadora designada.⁸

El objetivo de *Aukio* es dar la máxima visibilidad a esta colección única de archivos, arte y diseño, depositada en el EMMA por la Fundación Tapio Wirkkala Rut Bryk, que también ilustra abiertamente diversos aspectos del trabajo del museo. El concepto y la idea curatorial de *Aukio* se basan en diferentes capas espaciales, como una cebolla. La zona exterior es un almacén visible donde se exponen los materiales de Bryk & Wirkkala. Es un espacio donde los visitantes pueden observar los procesos del museo, como el trabajo de fotógrafos y conservadores. Se trata de un espacio no curado, similar a un almacén, donde la exhibición de un gran número de objetos no sería determinada por una idea o guion curatorial sino por el autor y la cronología. La muestra es densa y rica, como suele ocurrir en los espacios de almacenamiento. En el centro hay una pared de trabajo semicurada que se utiliza para exponer pequeñas piezas de investigación, así como selecciones pedagógicas. En el centro de todo, delimitado por la pared transparente de metal perforado, hay un cubo blanco, un espacio para exhibiciones temporales curadas que dialoga con la colección que lo rodea.

En la exhibición de *Aukio* es posible experimentar todas las fases del proceso de curaduría. La creación de un concepto museístico totalmente nuevo, también relacionado con el papel del curador, exigía reevaluar la función de este y analizar los problemas desde una perspectiva mucho más amplia, en lugar de limitarse a una selección temática de obras de arte.

Mi principal tarea como curadora era mediar entre distintos intereses, ideas y posibles aplicaciones, cribar, formular y buscar soluciones entre numerosas posibilidades. Busqué referencias y precursores, escuché a distintos actores, intenté determinar los factores esenciales, aporté ideas estimulantes, colaboré con muchos actores simultáneamente y pulí y destilé el resultado colectivo y multidisciplinar. Viendo hacia atrás, tengo la sensación de que mi trabajo se integró perfectamente en el vasto aparato de profesionales, restando importancia a mi propia contribución como curadora. No obstante, asumí la responsabilidad de la visión global, aunque la planificación se llevara a cabo en colaboración.

Una característica arquitectónica integral del almacén visible eran sus paredes metálicas perforadas. Las láminas metálicas introdujeron un elemento de

8. En el modelo de proyecto del EMMA, el dueño del proyecto está por encima del jefe de proyecto y tiene el máximo interés y responsabilidad en manejarlo de la mejor manera posible.

transparencia en las capas del espacio, mientras que también servían de muro para montar exhibiciones temporales en su reverso. Las láminas también protegían las estanterías del almacén que alternaban con vitrinas de vidrio. La idea era que los expositores del otro lado pudieran verse en silueta, lo que daría una especie de tranquilidad a la riqueza expositiva de las vitrinas. Este concepto era novedoso. Aunque intentamos explicar la idea a los visitantes, los comentarios indicaban sistemáticamente que los objetos no se veían lo suficientemente bien desde el otro lado de la pared perforada. A los visitantes les resultaba molesto que los objetos estuvieran expuestos y, sin embargo, se les impidiera verlos en detalle. Estas reacciones nos impulsaron a buscar una nueva solución. Una alternativa era sustituir los tabiques metálicos por vitrinas de vidrio; otra, replantearse la exhibición de los artículos detrás de la lámina. Elegimos esta última opción. El espacio conservó su aspecto general, pero ahora solo se colocaron cajas de almacenaje al otro lado de las divisiones y a los espectadores ya no les irritaba ver las siluetas de las cajas. Los comentarios del público fueron la contribución final y necesaria para crear un concepto espacial totalmente nuevo.



Figura 3. El almacenamiento visible del EMMA se basa en capas curatoriales y en mostrar los procesos de trabajo museístico. Foto: Ari Karttunen/EMMA.

Resumiendo mi trabajo como curadora

Basándome en estos tres casos de estudio y en mis diferentes funciones como curadora, intentaré resumir aquí lo más esencial del trabajo de un curador en el contexto de un museo de arte. Según mi experiencia, un curador afina la visión de una exhibición, tras lo cual se procede a la toma de decisiones o a su aceptación. El curador supervisa la producción del contenido de la exhibición, es el principal responsable de las ideas y soluciones en la planificación de la exhibición y es quien las verbaliza. Un curador también debe ser capaz de formular y expresar su experiencia, sus áreas de interés y su visión. Este trabajo incluye la ideación, concepción, investigación, elaboración de guiones y participación en la planificación práctica, así como la gestión de las tareas relacionadas con el artista y la selección de las obras de arte. El curador

visualiza el conjunto, diferentes alternativas o posibles cambios de plan y trabaja con los artistas, los gerentes del proyecto, el personal técnico, los conservadores y el arquitecto de la exhibición. El objetivo principal de la curaduría está en la gestión de contenidos artísticos, lo que suele implicar una estrecha colaboración con el artista. Sin embargo, el curador también dialoga y sirve de mediador entre el personal del museo y el público. La importancia de trabajar en estrecha colaboración con los artistas, los nuevos enfoques curatoriales y la captación de nuevos públicos es crucial en el contexto de los museos de arte (véase también Tuominen, en este volumen). La visión del curador también puede servir de base para los eventos y programas complementarios asociados con la exhibición.

La curaduría puede formar parte de la identidad profesional del especialista en contenidos de un museo, pero también es un papel que se asume en determinadas situaciones, y que se lleva a cabo de forma independiente o en colaboración. Aunque el cargo de curador implica un cierto papel, en su mayor parte atribuido desde el exterior, la visión y las decisiones del propio curador son cruciales. El trabajo de un curador suele ser de carácter internacional, se basa en redes de trabajo y exige que el curador mantenga su dominio e interés por los nuevos fenómenos y puntos de vista del arte.

Las prácticas museísticas difieren en cuanto a las tareas del curador. Además del trabajo relacionado con el contenido, los curadores asumen tareas de gestión u organización, aunque encargarse de las disposiciones prácticas no siempre es lo ideal para la curaduría. El rango de funciones de un especialista en contenidos que trabaje, por ejemplo, en un pequeño museo de arte puede ser a veces enorme. En el Museo de Arte de Rauma, me encargaba de las colecciones, los archivos, el arte público, la investigación, el financiamiento y las asociaciones del museo, así como de las tareas organizativas y la captación del público. Además, hay que encontrar tiempo para la curaduría. Sin embargo, cuando trabajamos con contenidos que despiertan nuestro interés, estamos más motivados y priorizamos mejor.

En cualquier caso, las funciones del curador deben definirse caso por caso, en función de las necesidades. Cuando el museo decide contratar a un curador externo independiente, su función debe definirse con especial cuidado. No existe una única forma de hacerlo, sino un gran número de modelos diferentes.

La autoría del curador puede ser individual o compartida, como en una situación de curaduría conjunta. No obstante, la curaduría es siempre una labor de colaboración: implica mediación y sirve de puente entre diferentes autores, funciones y actores. La autoría en la curaduría no puede existir sin colaboración. En este sentido, el trabajo de un curador puede diferir del de un artista, que tradicionalmente gira en torno a la su propia creatividad. La autoría de un curador también puede incluirse en la responsabilidad colectiva. La curaduría puede delegarse más ampliamente y, además, basarse en un planteamiento colectivo o inclusivo, como en el caso de la curaduría colectiva. La curaduría y su autoría asociada suelen comunicarse al público en los créditos, ya sea en el lugar de la exhibición o en la publicación de la exposición. Resaltar las diferentes autorías, incluyendo a los curadores, favorece la visibilidad

y la comprensión del trabajo realizado en los museos, especialmente en lo que se refiere a la toma de decisiones, que con frecuencia sucede tras bambalinas. Fomenta la transparencia en el uso del poder.

El marco de la curaduría

Como curadora, me he basado en determinados conceptos de exhibición y demostración, revisándolos cuando ha sido necesario o creando otros nuevos. El proceso comienza con la formulación de un marco de trabajo y su adaptación a las necesidades de la institución y el público en particular. Una vez establecido esto, el pensamiento temático y las decisiones más específicas y de menor envergadura se ajustan casi automáticamente al marco general. La definición de un concepto lleva a la construcción de un enfoque curatorial específico, que a su vez orienta el diseño del conjunto. La visión común de los curadores es la de expertos que trabajan profesional y exclusivamente con arte, pero el público y la comunidad son aspectos igualmente importantes.

Las exhibiciones que curé en el Museo de Arte de Rauma se centraron en su ubicación única, el público local y la exhibición de arte contemporáneo. Con suficiente sensibilidad hacia la especificidad del lugar y una visión clara de los grupos destinatarios, la curaduría puede tener un verdadero impacto social. Por ejemplo, se podría involucrar a los jóvenes desarrollando servicios y manteniendo una colaboración estrecha y sostenida con escuelas y guarderías. De este modo, el museo consiguió un público con mente abierta, curioso e interesado, al que podríamos impactar en el futuro. En las exhibiciones de arte contemporáneo para jóvenes, el objetivo primordial era hacer el museo accesible. Visualizo el papel del museo como un centro comunitario o un espacio público, como estableció Kaija Kaitavuori (Kaitavuori 2013, p. x). También quiero hacer énfasis en la originalidad y el aspecto experiencial del arte, así como en el hecho de que facilita el debate. Nora Sternfeld señaló la importancia de llamar a la participación: “Si entendemos las instituciones artísticas como espacios públicos que no solo están abiertos a todos, sino que también se esfuerzan por ser sitios que pertenecen a todos, entonces estamos tratando la cuestión de la posibilidad de cambio” (Sternfeld 2013, p. 4).

Puede resultar problemático que las exhibiciones se curen sin tomar en cuenta a los responsables de la participación del público, que tradicionalmente es el campo de los educadores. Esta división polarizada de las tareas es, en general, cosa del pasado; la estrecha cooperación se ha hecho más frecuente. Sin embargo, me parecía que curar exhibiciones para niños no estaba totalmente exento de problemas, ya que algunos podían considerarlo menos importante, incluso marginal. Quizás sea un aspecto de un fenómeno más amplio, en el que la curaduría y la captación del público se consideran disciplinas separadas con estatus diferentes, siendo la curaduría más intelectual y la captación del público un tipo de servicio (Kaitavuori 2013, p. xiv). Mi propia observación es que esta división se ha sometido a un escrutinio crítico y que cada vez es más común un enfoque centrado en el público. Espero haber formado parte de esta tendencia.

En mi trabajo como curadora, no he evitado un enfoque subjetivo. La intuición desempeña un papel importante ya que las soluciones pueden surgir

subconscientemente, mediante una combinación de experiencia y visión. Se ha dicho que la curaduría un ejercicio de retórica visual. Al armar una exhibición, el curador consigue el mismo efecto que un escritor con un texto (Carrier 2010, p. 82). También, el objetivo siempre ha sido conseguir el mejor resultado posible que esté en consonancia con mi visión -poder presentar y defender mi trabajo con satisfacción. La idea de crear para uno mismo y a partir de uno mismo forma parte de un aspecto natural de cualquier autoría. A pesar de todas las visualizaciones y demostraciones que forman parte de la planificación de una exhibición, es la visión que hay detrás de la muestra lo que es, más íntimamente, una creación de la mente del curador. Un colega dijo una vez: “Aquí ninguno de nosotros está curando cosas para sí mismo”. Sin embargo, hasta cierto punto no estoy de acuerdo: el trabajo de un curador también debe satisfacer, quizás principalmente, sus propios criterios personales. Jean-Paul Martinon ha comparado lo curatorial con un regalo que el curador se hace principalmente a sí mismo, y que solo entonces se convierte en un regalo para los demás (Martinon 2015, pp. 25-31).

Maria Lind resume así su visión de la curaduría: “Suelo enfocarme más en los efectos de la curaduría. La tarea de un curador me interesa menos” (Lind 2009, pp. 63-66). La orientación pragmática, la consideración del receptor y la identificación con los espectadores, junto con la retórica, el drama y la narración de la exhibición también han sido mucho más necesarias para mí que una investigación teórica más profunda o la exploración del contenido. Mi objetivo ha sido curar las mejores exhibiciones de arte posibles, pero también accesibles por medio de opciones, para lo cual, el propósito primordial es servir al arte, al público y a mi visión como autora. Los elementos más importantes han sido el entusiasmo y el interés por los temas de actualidad, junto con la necesidad de aprender y asumir nuevos retos.

No es nada raro que el trabajo de curador se aprenda mientras se trabaja, con la práctica. Curar es siempre compartir los diferentes tipos de esfuerzos creativos, puntos de vista e ideas. El proceso siempre implica un número infinito de posibilidades, y alguien debe aportar la visión que informa la planificación, las elecciones y la demarcación de una exhibición. Esa es, en mi opinión, la piedra angular del trabajo del curador. Una exhibición puede ser muchas cosas, pero nunca se cura sola.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Sharing Creative Efforts – Working as a curator in an art museum*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

- Carrier, D** 2010 Why Curators Matter. In Rand, S & Kouris H (eds.) *Cautionary Tales: Critical Curating*. New York: Apexart.
- Elfving, T & Hannula, M** (eds.) 2017 *Kuratointi – Yhdeksän näkökulmaa kuratointiin*. Tallinn: Kustannus Oy Taide.
- Filipovic, E** 2013 What is an exhibition?. In Hoffman, J (ed) *Ten Fundamental Questions in Curating*. Brescia: Mousse Publishing. pp. 73–81.

- George, A** 2015 *The Curator's Handbook*. New York: Thames & Hudson.
- Groys, B** 2010 The Curator as Iconoclast. In Rand, S & Kouris H (eds.) *Cautionary Tales: Critical Curating*. New York: Apexart. pp. 46–55.
- Kaitavuori, K** 2013 Introduction. In Kaitavuori, K, Kokkonen, L & Sternfeld, N (eds.) *It's All Mediating – Outlining and Incorporating the Roles of Curating and Education in the Exhibition Context*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. pp. x–xxi.
- Kaverina K** 2016 Operating as a Curator, An Interview with Maria Lind. In Sternfeld N (ed) *CuMMA Papers #21*, Helsinki, Department of Art Aalto University. Disponible en https://cummastudies.files.wordpress.com/2016/12/maria_lind.pdf [Visitado por última vez el 8 de febrero de 2021]
- Lind, M** 2009 The Curatorial. In Wood, B K (ed) *Selected Maria Lind Writing*. New York: Sternberg Press. pp. 63–66.
- Martinon, J-P** 2015 Theses in the Philosophy of Curating. In Martinon, J-P (ed) *The Curatorial*. London: Bloomsbury. pp. 25–33.
- Morgan, J** 2013 What is a Curator?. In Hoffman, J (ed) *Ten Fundamental Questions in Curating*. Brescia: Mousse Publishing. pp. 21–29.
- O'Neill, P** 2012 *The Culture of Curating and the Curating of Cultures*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Rogoff, I** 2015 The Expanding Field. In Martinon, J-P (ed) *The Curatorial*. London: Bloomsbury. pp. 45–46.
- Rönkkö, M-L** 2010 Museorakennukset ja näyttämisen taide. In Pettersson, S and Kinanen, P (eds.) *Suomen museohistoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. pp. 229–265.
- Sternfeld, N** 2013 That Certain Savoir/Pouvoir: Gallery Education as a Field of Possibility. In Kaitavuori, K, Kokkonen, L & Sternfeld, N (eds.) *It's All Mediating – Outlining and Incorporating the Roles of Curating and Education in the Exhibition Context*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. pp. 1–5.

Buscando un nuevo sentido nacional

Hanna Forssell

Resumen

En este capítulo se analiza el proceso de reforma de la exposición principal del Museo Nacional de Finlandia que se llevó a cabo de 2015 a 2017. El texto se basa en la teoría del rendimiento, en la que la exhibición museística se considera como un proceso holístico. El proceso de creación también puede analizarse como parte del rendimiento, en la que las funciones del personal y el diálogo cultural están ligados a un momento y un contexto específicos. Las exhibiciones en los museos históricos se consideran parte del rendimiento institucional, en el que los autores de las exhibiciones suelen estar en un segundo plano. El museo define el modo en que se realiza el trabajo y los objetivos que espera alcanzar. Sin embargo, las funciones profesionales, las áreas de especialización y los intereses personales del grupo de trabajo influyen inevitablemente en el contenido del rendimiento, lo que hace ilusorio el concepto de una voz única y unificada de una institución.

La elección estratégica de la reforma de la exhibición del Museo Nacional fue la experiencia multidisciplinaria y la orientación al cliente. La reforma comenzó con exhibiciones de prehistoria e historia del siglo XX. La exhibición *Prehistoria de Finlandia (Prehistory of Finland)* se centra en cuestionamientos sobre ser humano en el marco de referencia nórdico, y la exhibición *Historia de Finlandia (Story of Finland)* aborda el origen de la democracia finlandesa y el desarrollo de Finlandia en el siglo XX como estado nórdico centrado en el bienestar. Ambas exhibiciones se inauguraron en 2017.

En este estudio se comparan los objetivos estratégicos de la exhibición permanente de 2015 a 2017 con la anterior reforma de la exhibición realizada en la década de 1990. El material utilizado es principalmente del archivo del Museo Nacional, como memos, comunicados de prensa y entrevistas realizadas por el autor de 2012 a 2014.

Palabras clave: concepto, teoría de la representación, exhibición, nacional, interpretación

Introducción

El Museo Nacional de Finlandia en Helsinki, se abrió al público en 1916 y es el museo central en cuanto a la historia cultural del país. Ilustra el pasado de Finlandia, desde la prehistoria hasta la actualidad. La organización forma parte de la Agencia Finlandesa del Patrimonio.

Las colecciones históricas describen la cultura material de los finlandeses y la historia de Finlandia desde la Edad Media hasta la actualidad, y las colecciones etnológicas ofrecen una ilustración completa de la vida, los trabajos y las tradiciones del pueblo finlandés. La colección de la cámara de monedas está formada por monedas, billetes, fichas, medallas y condecoraciones. Las colecciones arqueológicas (en la Agencia Finlandesa del Patrimonio) contienen objetos de todo el territorio actual de Finlandia, así como de las llamadas zonas cedidas.

Este capítulo trata sobre la renovación de las exhibiciones del Museo Nacional que tuvo lugar entre 2015 y 2017. Durante ese tiempo se renovaron las secciones de la exhibición dedicadas a la prehistoria finlandesa y al siglo XX. Profundizaré en la exhibición *Historia de Finlandia* como parte de la renovación general porque participé en ella desde el principio. He trabajado como gerente de proyectos, por lo que el siguiente análisis se basa enteramente en mi propia experiencia. Lo veo como un rendimiento, en el que cada autor tiene un papel que desempeñar en relación con los demás, el público y el museo en el que trabaja. Se basa en la teoría del rendimiento, en la que todos los fenómenos culturales pueden verse como rendimientos: no se trata solo del resultado final, de la exhibición que experimenta una persona, sino también de la estructura que le da origen. Puede tratarse de lo que hace una persona (el responsable de la exhibición en este caso) y de cómo se comporta en relación con los demás. También puede tener el propósito de entretener, hacer algo que sea bello, marcar o cambiar la identidad, crear una comunidad de acogida, curar, enseñar, persuadir, convencer o tratar con lo sagrado o lo demoníaco (Schechner 2006, p. 46).

Comparo los cambios que se han producido respecto al proceso de realización de la anterior exhibición principal, inaugurada en 2000. En el texto hablo de este proyecto expositivo y de sus objetivos. Utilizo como material fuentes escritas y entrevistas. Las fuentes escritas incluyen principalmente planos de diseño, notas de reuniones, comunicados de prensa, listas de artículos y textos de exhibiciones. Comencé una tesis sobre la historia de las exhibiciones del Museo Nacional y realicé entrevistas relacionadas con este tema de 2011 a 2013. Entrevisté a cinco personas que llevaban mucho tiempo trabajando en el Museo Nacional, de las cuales todas habían colaborado a lo largo de sus carreras en varias exhibiciones. Las entrevistas fueron anónimas y se llevaron a cabo como entrevistas temáticas. Además, tengo algunos recuerdos personales de aquella época ya que fue cuando empecé a trabajar en el museo como aprendiz.

Renovación 1997-2000

La anterior reforma de la exhibición principal del Museo Nacional se realizó entre 1993 y 2000. Constaba de una exhibición de prehistoria, *La Cámara de la Moneda* (*Coin Chamber*) (dinero, plata, joyas y armas), la exhibición *El Reino* (*Realm*) (Finlandia desde la Edad Media hasta el siglo XIX), la exhibición *La Tierra y su Gente* (*Land and Its People*) (sobre etnología) y la exhibición *Siglo Pasado* (*Past Century*) (sobre el siglo XX). Solo se reconstruyó la exhibición del siglo XX en 2012 (Suomi Finland 1900), pero ya había sido desmontada, y se reservó el espacio para exhibiciones temporales a partir de 2015. La exhibición interactiva *El Ático* (*Attic*),

para niños y familias, se inauguró en la planta superior del museo en 2006. Sigue abierta al público y ha funcionado sorprendentemente bien. Es la favorita de las familias con niños y no contiene tecnología digital.

Al mismo tiempo, se renovó todo el edificio y el museo permaneció cerrado durante tres años (Talvio 2016, pp. 306-309). El proyecto avanzó por etapas, con una fase de concepción de 1993 a 1996, en la que se hicieron planes parciales. El marco de planificación se completó en 1996, cuando ya se había avanzado en la fotografía de objetos y la investigación sobre su conservación. En 1997, se completó el diseño general y se inició a crear un diseño más detallado de los distintos componentes (incluyendo el mobiliario y la iluminación). En 1998 se elaboraron planes detallados incluyendo manuscritos para guías, programas multimedia y paquetes educativos. La arquitectura de la exhibición, el diseño del mobiliario e iluminación, y las órdenes para el equipo y mobiliario estaban en curso. La intención era que las exhibiciones se inauguraran en diciembre de 1999. A lo largo del año continuaron los trabajos de amueblamiento, introducción de objetos, construcción y finalización de exhibiciones. Finalmente, el proyecto se retrasó ligeramente y el museo abrió en el verano de 2000. En 1996, el Museo Nacional fue visitado por 90,633 personas, y el objetivo de la reforma era atraer a 200,000 visitantes al museo cada año (Plan educativo 7/1/1998). Este objetivo no se cumplió durante el tiempo que estuvo abierta esta exhibición.

Los documentos de diseño de la reforma eran sorprendentemente modernos en sus objetivos y visiones. Detrás de ellos estaba la alta gerencia del museo, en particular la Dra. Ritva Wäre, directora general del Museo Nacional. Se decidió que los equipos informáticos estuvieran presentes en la mayoría de las salas, que los textos fueran claros y limitados en cantidad. Las exhibiciones “no debían tener libros parados para leer”, atreviéndose a probar nuevas formas de producir una exhibición, creando espacios modificables para evitar que las exhibiciones pronto fueran obsoletas, reflexionando sobre el mensaje de la exhibición. Había que traspasar los límites de la colección exhibida, ofrecer al público una experiencia memorable, los estilos culturales-históricos no podían definir la exhibición y había que abandonar el dominio del mobiliario (Wäre 1995). Las mismas especificaciones se encontraban, de otra forma, 20 años después en los planes de 2016. Junto al diseño visionario, sin embargo, hay detalles que apuntan con fuerza a objetos concretos e icónicos: “Los elementos esenciales incluyen un soporte para tejas, una rueca, una mantequera, un contenedor de corteza de abedul, una guadaña, una hoz y un trineo” (Plan para la nueva exhibición principal 1997).

El hilo conductor de toda la exhibición principal era el tiempo, recurrente en diversos objetos como relojes y calendarios. La exhibición no abordó el tratamiento interdimensional del tiempo. El desarrollo de los períodos estilísticos, la tipología y la cronología formaban parte del diseño de la exhibición, aunque no necesariamente

se presentaban al visitante como una forma obvia de abarcar la historia, sino más bien como una manera de hacerla comprensible a todos los visitantes. A lo largo de la exhibición, la información relacionada con los objetos se presentaba principalmente en textos breves. Las aplicaciones multimedia se implementaron en cuatro salas, con la colaboración de estudiantes. El plan original era hacer más. También se diseñaron audioguías, pero nunca se implementaron (Perusnäyttelyiden yleisjäsentely, 1997).

En cuanto a la Edad Media, se afirmó que la arquitectura de la exhibición no buscaba una atmósfera sagrada, sino que el espacio se presentaba como una sala de exhibiciones, lo que se describió como la exhibición más completa de arte medieval en Finlandia. Las esculturas medievales de santos podían verse sin vitrinas de por medio (Wäre 1995). Este mismo principio se extendió en toda la exhibición principal, y el espacio de exhibición no se dispuso deliberadamente para crear una entidad o atmósfera histórica aventurera. Una excepción fue la cabina de humo construida en la década de 1830, que se trasladó al museo a principios del siglo XX, y el interior de la mansión Jakkarila que data de 1760.

El proyecto de la exhibición contaba con un grupo directivo de cinco personas y varios organismos de ejecución por unidad. El grupo se reunía una vez al mes e informaba de su trabajo al director ejecutivo. El grupo directivo estaba formado por representantes de todos los departamentos del museo y, en ocasiones, por expertos externos, principalmente arquitectos, en función del tema a tratar. Había nueve grupos de trabajo y sus responsabilidades se dividían en secciones. Se trataba de unas 50 personas en total, que en la práctica constituían la mayoría del personal del museo. Las desventajas del trabajo, según las entrevistas, eran los retrasos en las reuniones y la lentitud en la toma de decisiones. En general, los proyectos estaban orientados al diseño, pero hay que señalar que la cultura de trabajo de entonces no incluía tantas reuniones como ahora (entrevistas 2012-2014).

Cada nuevo proyecto de exhibición presentaba una situación de aprendizaje para su autor y le motivaba a adquirir nuevos conocimientos. Después de cada proyecto de exhibición, el autor tenía más conocimientos y más credibilidad como experto. En la práctica, esto significaba que con cada proyecto de exhibición, la colección del museo o parte de ella se hacía más familiar (entrevistas 2012-2014). Los expositores se sentían más como investigadores, cuyo principal objetivo en el proceso era la comunicación y, eventualmente, hacer más visible la colección a diversos públicos, mostrar al público “esto es lo que tenemos”. A los expositores les unía un cierto grado de sentido práctico, capacidad para llevarse bien y lograr que se hiciera el trabajo, así como el deseo de hacer algo visible. También se consideró importante el deber profesional de cuidar el museo y respetar las elecciones que allí se hacían (entrevistas 2012-2014). “La exhibición no debe basarse únicamente en factores que se espera que sean de interés para los visitantes, cuyo objetivo principal es aumentar el número de visitantes”, dijo un representante del personal de investigación en 1996 sobre los planes para la exhibición principal (carta del representante del personal a la dirección del museo 13/9/1996, traducida por el autor). Estaba claro que el cambio de orientación al cliente no siempre tuvo éxito en toda la organización, y esto influyó en la implementación de las renovaciones. Otro investigador del museo, en protesta por los planes de presentación temática, escribió: “El museo cuenta historias por

medio de los objetos. Como resultado, el museo no puede contar mucho de lo que no se refleja en los objetos: la exhibición no puede hacerse a partir de una idea” (carta del representante del personal del 23/11/1996, traducida por el autor).

La experiencia ha sido importante para los expositores y aparece, por ejemplo, en la caracterización que hacen los entrevistados de las exhibiciones del Museo Nacional y de su papel como creadores. Las exhibiciones debían cumplir normas estrictas y aspirar a ser impecables. La selección de objetos para la exhibición debía estar justificada y el texto de los objetos debía ser lo más preciso posible: “Bueno, por supuesto siempre ha sido importante que la información sea correcta, y cada objeto debe mostrar por qué fue elegido” (entrevistas 2012-2014).

Renovación 2015-2017

Los grandes cambios en la vida laboral suelen estar provocados por tiempos económicos débiles, cambios en la gerencia o cambios en la sociedad circundante y sus necesidades. El cambio institucional suele comenzar con algún tipo de conmoción (Simon 2013, p. xvi). Lo mismo ocurrió en el Museo Nacional: los recortes presupuestarios del Estado en 2014 obligaron a redundancias y reorganizaciones. El momento para los museos era de debilidad financiera ya que el financiamiento público de los museos estaba disminuyendo drásticamente y, por ejemplo, la asistencia al Museo Nacional llevaba mucho tiempo estancada en torno a los 120,000 visitantes anuales. Por lo tanto, el motor del cambio no era solo un deseo interno de hacer las cosas de una nueva forma, sino más bien una cuestión de justificar la propia existencia. Los nuevos miembros de la dirección del museo ocuparon un lugar central en el problema; la fuerza impulsora de la nueva exhibición principal fue la nueva Directora General, Elina Anttila, que ha tenido una fuerte visión de nuevas formas de hacer las cosas y de que el museo se renueve.

En muchos sentidos, las exhibiciones se habían convertido más en interiores que en exhibiciones interesantes para el público y el personal; se había convertido en un museo dentro del museo. Las presentaciones eran anticuadas y las instalaciones estaban desgastadas, las colecciones ya se habían utilizado e interpretado de muchas maneras en el trabajo para el público a lo largo de los años y esto no inspiraba nuevos proyectos. Era un hecho de que, además de las exhibiciones, todo el Museo Nacional necesitaba una renovación. En Finlandia y en el extranjero ocurrían muchas cosas en el campo de los museos. Se planificaban y construían museos nuevos y atractivos. El Museo de la Ciudad de Helsinki fue renovado, abrió al público en 2016 y galardonado como Museo del Año por la Asociación Finlandesa de Museos. El museo Amos Anderson inauguró un nuevo edificio con el nombre de Amos Rex en el centro de Helsinki.

La reforma de la exhibición principal del Museo Nacional, junto con un programa de exhibiciones temporales, la reforma organizativa, la reforma de la marca y la reforma del espacio público formaron parte del cambio, que sigue en curso, dentro de este contexto más amplio. Estos acontecimientos se plantearon como el centro del trabajo público. El objetivo era dinamizar el museo como actor cultural activo y llegar a nuevos públicos y personas de distintas edades, aportándoles significados e inspiración. Esto significaba que el personal formaba parte de un proceso continuo

de aprendizaje para hacer las cosas más amigables para el público y, en la práctica, más flexibles y rápidas. Las grandes organizaciones tienen sus propias tradiciones y jerarquías laborales, que a veces son difíciles de cambiar. El punto fundamental es que los museos que siguen comprometidos con las tradiciones organizacionales sobre las que se fundaron originalmente son cada vez más incapaces de abordar los problemas de contenido, comunidad y agendas de la sociedad en general (Janes 2013, pp. 108-109).

La planificación de la exhibición *La Historia de Finlandia* (*The Story of Finland*) comenzó con reuniones de trabajo en 2016. A medida que el personal del museo se sentaba y empezaba a recopilar cosas que querían contar sobre la Finlandia independiente, la lista se hacía cada vez más larga. Las colecciones del museo inspiraban la narración de una historia, y muchas veces el vasto fenómeno de la historia se abría por medio de un solo objeto. Por ejemplo, la década de los años 20, el período de entreguerras, se consideró como una época alegre. Los temas sugeridos eran la vida al aire libre y los deportes, y entre los objetos mencionados figuraban trajes de baño femeninos, teléfonos, radios, bicicletas y carros. La cultura, la arquitectura, las leyes de prohibición y los movimientos políticos también estaban en la lista, y las sugerencias de objetos incluían cosas como una estufa de leña, muebles, ropa de mujer y de hombre, una gorra de estudiante y una botella de licor, así como banderas y manuales de partidos políticos. Los objetos de los años 40, por su parte, se centraban en la época de la guerra: una insignia de soldado, un traje de luto de niño, el anuncio de la muerte de un soldado, una insignia de honor, una etiqueta con el nombre colgada del cuello de un “niño de la guerra” enviado a Suecia, etc. Sin embargo, queríamos ampliar la perspectiva más allá de nuestras propias colecciones, buscando fenómenos y complejidades de la historia para los que no disponíamos de objetos propios. Cada colección tiene sus lagunas. Nuestras colecciones por sí solas no podrían explicar toda la historia, ya que muchos fenómenos intangibles habrían quedado sin ser contados. Esto significaba que, en lugar de estar orientadas a las colecciones, las nuevas exhibiciones se decidían por temas.

La política más significativa e impresionante que el museo aplicó en ese momento fue que decidimos que el tema central de la exhibición sería la historia del Estado y de la sociedad. Fue un gran cambio respecto a la situación anterior, cuando el Museo Nacional actuaba como museo de historia cultural, representando más o menos la vida cotidiana de los finlandeses. Las colecciones históricas, culturales y etnológicas del museo, que incluyen muebles, textiles, vajillas y objetos eclesiásticos, entre otras cosas habían formado antes el cuerpo de la exhibición principal. La historia del Estado en el centro de la narrativa fue una elección estratégica porque otros museos de Finlandia no la presentaban y porque existía un debate social sobre la posible necesidad de un museo dedicado solamente a la historia del Estado de Finlandia. El énfasis en la historia cultural de la anterior exhibición principal había evitado la presentación de la historia política desde el punto de vista del Estado, pero la política siempre está implicada de un modo u otro en la narrativa de una institución nacional. Al transmitir los valores y prácticas de la democracia, el Museo Nacional quería participar más en el debate público y ayudar a explicar cómo se construyó el Estado Nórdico del Bienestar.

La exhibición principal suele denominarse exhibición permanente, debido a su estatus a largo plazo. También podría describirse como una exhibición escenificada, ya que la exhibición principal detiene, en un momento determinado, la presentación de las colecciones del museo y la historia seleccionada. En el Museo Nacional, el tiempo de rotación de las exhibiciones principales antes de la década de 2000 era de unos 15 a 30 años. Crear una exhibición principal difiere de hacer una exhibición temporal debido a su mayor duración, alcance y naturaleza basada en colecciones. El contenido suele planificarse con más cuidado y tiempo que en las exhibiciones temporales, porque debe llenar requisitos de mayor durabilidad. El personal del museo es muy consciente de que lo que no está listo cuando se inaugura la exhibición rara vez se completa. Las estructuras, paredes, paneles de texto y vitrinas están hechas para durar el mayor tiempo posible. La exhibición principal también requiere cuidados técnicos museísticos constantes como el control de las condiciones de calor, humedad e iluminación, la corrección de variaciones relacionadas con el público, por ejemplo, en los equipos interactivos, y una limpieza profunda anual. Nada hace la exhibición más obsoleta que los dispositivos digitales defectuosos, las ventanas de cristal manchadas de huellas dactilares, los objetos de museo desplazados y polvorientos o los paneles de texto que revolotean por las esquinas.

Inicio de la curaduría en conjunto del proyecto

Los debates públicos, los proyectos de aprendizaje compartido y los foros de referencia fueron fundamentales para la preparación de la exhibición en la que expertos y personas influyentes dieron su opinión sobre la función, el contenido, la presentación y las prioridades narrativas de la exhibición principal del Museo Nacional de la forma más creativa posible (Anttila 2016). El objetivo de la renovación era redefinir el Museo Nacional. Por lo tanto, lo primero que se necesitaba en 2015 era una visión de las perspectivas de futuro del Museo Nacional. Consecuentemente, el proyecto comenzó invitando a unas 300 personas influyentes de la ciencia, las artes y la sociedad a compartir sus opiniones sobre el museo. De ellos, finalmente 50 participaron en cinco debates. En los debates se habló, entre otras cosas, de romper los mitos de la historia finlandesa y de la necesidad de personalización, es decir, que el visitante pueda tomar sus propias decisiones, utilice la exhibición y aprenda más sobre lo que le interesa. La digitalización es importante en esa personalización. Además, la necesidad de historias era evidente. Las historias sobre las personas que hay detrás de los acontecimientos y objetos históricos humanizan el conocimiento. También se recomendó al Museo Nacional que recurriera a profesionales de las industrias creativas y de la narración de historias (Raatikainen & Juti 2015).

Estos encuentros fueron muy reveladores para el personal del museo. Por ejemplo, cuando se planificó la exhibición sobre la prehistoria finlandesa, surgió la duda sobre si en realidad el Museo Nacional necesitaba una exhibición sobre prehistoria, porque, ¿a quién le importa? (Raatikainen & Juti 2015). Este tipo de comentarios abruptos son muy reveladores y hacen que los profesionales de los museos se pregunten realmente para quién son los museos. Por otro lado, poco después ocurrió lo contrario: en una conversación con arqueólogos, las expectativas ante la nueva exhibición eran inmensas. La presentación de una institución nacional es importante,

y la comunidad investigadora y científica del sector mostró el mayor interés por su contenido. Compartir genuinamente la información y las colecciones con el público es una forma de dar relevancia a su disciplina. “Tener ese objeto antiguo en la mano es algo estupendo y, para nosotros los arqueólogos, es un privilegio poder estar cerca del objeto. Pero el visitante medio no tiene esa posibilidad, y sería estupendo que pudiera hacerlo de verdad”, dijo uno de los participantes en el debate abierto en 2015. Y así ocurrió. Muchos objetos auténticos pueden ser tocados por los visitantes en la exhibición *Prehistoria* (Debate abierto para arqueólogos 5/10/2015).

También empezamos a trabajar con inmigrantes en el proyecto *El Próximo Helsinki* (*The Next Helsinki*) con la Universidad de Helsinki en 2016. El punto de partida del proyecto fue que Finlandia ha sido internacional tanto antes como ahora, y también debe verse en el Museo Nacional que Finlandia no está separada del resto del mundo. Cuando Finlandia ha atravesado tiempos difíciles, por ejemplo, miles de personas se han trasladado a Suecia y Norteamérica en busca de una vida mejor. Un grupo de inmigrantes de diversos países se reunió unas diez veces con el personal del museo a debatir las formas en que la nueva exhibición tendría que presentar la historia de Finlandia de forma interesante y conmovedora, señalando temas con los que tienen alguna conexión personal. Surgieron los siguientes temas: la igualdad de la mujer, el Estado Nórdico del Bienestar, la educación sobre la naturaleza, la seguridad y algunos temas interesantes e incluso divertidos, como la música *heavy metal*, popular en Finlandia. Un joven de los Balcanes dijo: “Cuando escuchas música *heavy*, todo lo demás desaparece”. (Así que también la incluimos en la exhibición). Sin embargo, la intolerancia y el racismo también salieron a relucir en los debates. El objetivo del proyecto era también llevar a la exhibición las historias y recuerdos de los propios participantes desde sus países de origen. El modelo para el proyecto procede del Museo Tate de Londres y fue sugerido por la Dra. Peggy Levitt, cuyo libro *Artefactos y Alianzas* (*Artifacts and Alliances*) trata sobre el papel de los museos en un mundo cambiante (Levitt 2015).

Los estudiantes de historia política de la Universidad de Helsinki también hicieron sus propias sugerencias sobre el contenido como parte de sus estudios. Sugirieron las siguientes secciones de exhibición: Finlandia dividida en el período de entreguerras, la recesión de los años 90, los mayores consumidores de café del mundo, el sistema escolar finlandés, ¡Finlandia mencionada en el mundo!, la tecnología finlandesa de exportación y la igualdad. En cooperación con la Universidad de Ciencias Aplicadas de Metropolia, el programa *Búsqueda del Tesoro Nacional* llegó en 2017 a cuatro ciudades finlandesas para encontrar ideas relevantes para los finlandeses. También se permitió a los ciudadanos presentar sus propuestas de tesoros nacionales y existía un sitio web específicamente para eso. Los estudiantes también produjeron cortometrajes de actualidad, que pueden verse en el sitio web del Museo Nacional.

Además, se colaboró con la Universidad de Helsinki y la Compañía de Difusión Finlandesa en la selección de los temas principales de la exhibición. En total, se pidió a expertos de los sectores económico, político, del espectáculo y de los medios de comunicación que se atrevieran a opinar sobre qué tipo de acciones el Museo

Nacional podría ver e influenciar. A partir de estos temas de colaboración, el equipo de producción de la exhibición creó la muestra que combina una historia dramática y emociones con una base fáctica. Además, se revisaron las opiniones de los clientes y las sugerencias de desarrollo recogidas a lo largo de los años. Gran parte del personal del museo dedicado al público y a la divulgación también tenía una idea muy clara de lo que había funcionado y lo que no en las exhibiciones existentes.

Con el tiempo, los temas de *La Historia de Finlandia* empezaron a reducirse y la exhibición se construyó finalmente sobre 13 temas que surgieron constantemente durante este proceso de creación conjunta:

- Los años 1900-1917, herramientas para la creación del Estado
- Derecho al voto universal e igualitario 1906
- La igualdad de la mujer
- La independencia en 1917 y la Guerra Civil en 1918
- Demarcación de la población de 1919 a 1939
- Las Guerras de Invierno y de Continuación
- Creación y desarrollo del Estado Nórdico del Bienestar desde 1945
- Café, la bebida favorita de los finlandeses
- Presidentes
- Migración desde Finlandia a Suecia
- Minorías en Finlandia
- Economía y recesión
- El sauna

La participación y la curaduría conjunta continuaron a menor escala durante el proyecto; cuando se iba a exponer la sección del sauna, no se pudo encontrar ningún objeto en nuestras propias colecciones. Pedimos al público que nos donara cubetas para sauna. Como las cubetas para sauna suelen hacerse a una edad temprana, por ejemplo, en el colegio en una clase de carpintería, tienen mucho valor emocional personal, y no conseguimos suficientes. Afortunadamente al final, un taller juvenil de Karkkila fabricó el resto de las cubetas necesarias. Este tipo de curaduría y creación conjunta, inclusión y participación ha sido un fenómeno bienvenido desde la década de 2010 y ha sido primordial en el trabajo con el público y la educación museística. Gracias a un pensamiento y unos métodos de trabajo centrados en el público, los servicios de los museos han empezado a diseñarse para que sean realmente accesibles y respondan a las expectativas de la gente (Simon 2010, pp. 34-41). Estos atractivos métodos también pueden apreciarse en los premios anuales que concede la Asociación Finlandesa de Educadores de Museos a los proyectos, que también han adquirido visibilidad internacional (Johansson 2016).

Conceptos y gestión de proyectos

El trabajo de la exhibición se guio por conceptos, y se decidió que fueran claros y breves a fin de que resultaran fáciles de recordar. Se consideró un principio del

trabajo conceptual en el que el mensaje, los grupos de discusión y los métodos de aplicación de la exhibición se estudiaran detenidamente antes de lanzar una producción. Sin embargo, eso no significaba que hubiera mucho tiempo para diseñar y escribir, sino todo lo contrario. Trabajamos haciendo, aprendiendo, siendo capaces de llegar a soluciones impredecibles a lo largo del proceso y teniendo transparencia de opciones. Los conceptos se decidieron a nivel de la dirección del museo a partir de las sugerencias del equipo de la exhibición. Durante el proyecto se dio seguimiento a la aplicación del concepto mediante reuniones periódicas del grupo director y encuentros entre el gerente del proyecto y el presidente del grupo director.

El concepto de la exhibición *Prehistoria* era plantear problemas del ser humano en el marco de referencia del norte. El contenido de la exhibición constaba de cinco temas: origen, movimiento, cosmovisión, encuentros y materialidad. Los temas seleccionados se abordaron desde la perspectiva del ser humano, la identificación y las interpretaciones alternativas. Se presentaron los datos más recientes de la investigación, así como cuestiones controversiales u otras preguntas abiertas. También se pusieron en primer plano los elementos icónicos más destacados de las colecciones que se integraron en la exhibición, ya fuera como parte del argumento principal, entidad temática u objetos individuales. Esto se complementó con materiales hechos a mano, objetos y fragmentos de objetos. La exhibición fue diseñada por las firmas de arquitectos Tuomas Siitonen y Fantomatico Oy, que ganaron el concurso de diseño en la primavera de 2016 con su propuesta *Supervivientes*.

El concepto de la exhibición *Historia de Finlandia* era el siguiente:

La exhibición *Historia de Finlandia* se centra en el nacimiento de la democracia finlandesa y el desarrollo del país hasta convertirse en el Estado Nórdico del Bienestar. En la exhibición, lo común y compartido se encuentra con lo personal y, en su narrativa, Finlandia y los finlandeses se encuentran con el mundo global. La exhibición tiene una mirada retrospectiva a esa época. Los temas de la exhibición son la igualdad, un pueblo extraño pero feliz y puntos de inflexión en la historia de Finlandia. Los objetos de la exhibición son significativos e icónicos. Aborda una época ampliamente explorada de forma sorprendente y audaz, inspirando y conmoviendo a grandes audiencias, comentando y destacando interpretaciones alternativas. Esto implica una amplia colaboración con expertos en diversos campos (Forssell 2017).

El programa de la renovación era apretado y estaba determinado en gran medida por el programa del financiamiento. La exposición *Historia de Finlandia* tuvo un presupuesto relativamente bueno, ya que Finlandia celebró su centenario de independencia en 2017. Esta fecha era también el límite absoluto para la realización de la exhibición. La exhibición *Prehistoria* se inauguró en abril de ese año, por lo que se completaron simultáneamente, por diferentes grupos de trabajo. Por otra parte, el museo no tenía necesidades inmediatas de renovación relacionadas con el propio edificio. Cuando se tomó la decisión de mantener el museo abierto durante toda la renovación, e incluso con las tarifas de entrada normales, se hizo hincapié en la importancia y la motivación del personal a la hora de realizar las nuevas exhibiciones.

De hecho, el número de visitantes a las exhibiciones temporales internacionales aumentaba constantemente. Las exhibiciones más populares fueron *Habitaciones Ocultas por el Agua* (*Rooms Hidden by the Water*) (2016), *El Renacimiento* (*The Renaissance*), *¡Ahora!* (*Now!*), *De Rafael a Tiziano - Pinturas italianas del siglo XVI* (*From Rafael to Tiziano - 16th Century Paintings from Italy*) (2016), *Ven a Finlandia* (*Come to Finland*) (2017) y *Finlandia pública y oculta* (*Public and Hidden Finland*) (2017).

En el trabajo por proyectos se hace énfasis en el papel del equipo, ya que sus miembros deben tener la motivación, las aptitudes y el tiempo necesarios para completar la tarea. Dado que los miembros del equipo procedían de distintas unidades, los principios del trabajo basado en proyectos también incluían el aprendizaje dentro de la organización, siendo el director del proyecto el responsable del progreso y las decisiones del proyecto. El gerente del proyecto contó con el apoyo de un grupo directivo. Al mismo tiempo, se pasó de un trabajo orientado al diseño a una cultura de trabajo orientada a la acción. En la historia del Museo Nacional ha habido ejemplos de exhibiciones que se planearon durante mucho tiempo pero que nunca llegaron a completarse. En la década de 1970, el equipo de diseño de la exhibición *Historia de la Patria* (*History of the Fatherland*) tenía ambiciosos planes para hacer una exhibición moderna y principal. El proyecto incluía visitas a museos extranjeros, la planificación de la integración de exhibiciones etnográficas e históricas en una única muestra y la concepción de soluciones pedagógicas tales como la creación de un espacio museístico para niños. El equipo del proyecto, que llevaba colaborando unos diez años, no pudo completarlo con el paso del tiempo, ya que los planos originales habían quedado obsoletos.

Los peligros detectados por el mapeo de riesgos incluían que no habría presupuesto suficiente, que no se podría cumplir con el calendario, que podría haber disputas sobre quién tomaría las decisiones finales y que no daría tiempo a conservar los objetos expuestos. Al final, hubo problemas con el presupuesto y los costes de construcción, que eran impredecibles. En las instalaciones del antiguo edificio se construyeron nuevas paredes, elementos macizos de vitrinas y suelos. Además, hubo que hacer instalaciones eléctricas para la tecnología digital. El calendario se cumplió, pero el personal tuvo que trabajar por las noches y los fines de semana, lo que resultó especialmente estresante en las fases finales. También significó que, al alargarse el calendario del proyecto, se retrasaron los subproyectos posteriores y, al acercarse el día de la inauguración, se solaparon cosas en la sala de exhibiciones lo que provocó tensiones en cuanto a la seguridad de los objetos. El proceso de toma de decisiones quedó claro al principio; en caso de disputa, el gerente del proyecto tenía autoridad y, en caso de controversia, la tenía el director del museo. Se pudo invertir más dinero del presupuesto en conservación, para lo que también se hizo una contratación externa.

Sin embargo, la clave del trabajo del proyecto fue que el equipo de ejecución era pequeño y flexible. El equipo del proyecto era orgánico y, además de unas cinco personas, incluía a un número variado y a veces muy elevado de profesionales de dentro y fuera de casa. Además de su propio personal, la exhibición *Prehistoria* contó

con un arquitecto, un diseñador digital, un diseñador de iluminación, un diseñador de sonido, un artista gráfico y un gran número de albañiles. El teatro y la narración tenían gran importancia en la exhibición *Historia de Finlandia (Story of Finland)*, por lo que el equipo se completó con un director de cine, un dramaturgo, un director de escena, un escenógrafo especial, diseñadores de luz y sonido y un gran número de guionistas. De hecho, el papel central del gerente del proyecto fue mantener a todo el equipo bajo control, al tiempo que daba libertad a todos los actores para planificar y aportar ideas. Al mismo tiempo, por supuesto, era crucial cumplir con el calendario y aplicar los planes previstos.

Compartir la experticia del museo fue clave para el proyecto. Para los miembros externos del equipo, cosas que se consideran esenciales para un proyecto museístico pueden resultar sorprendentes, como las restricciones de iluminación, el tiempo permitido para diversos procedimientos de conservación, las restricciones en un edificio histórico-cultural antiguo y las restricciones en la exhibición de objetos, tales como los materiales, así como el comportamiento y el aprendizaje de grupos y guías. Las organizaciones expertas no están exentas de este tipo de problemas, lo que fue evidente en este proyecto.

Por lo general, el personal de los museos conoce bien el comportamiento de su público y puede anticipar los escollos del diseño de exhibiciones desde esta perspectiva. Esto provocó conflictos en los grupos de trabajo. En cuanto al contenido y los objetos, se esperaba que el personal del museo tuviera una gran experiencia, pero la cuestión era delicada, ya que la historia del Estado no formaba parte de la experiencia del personal del museo puesto que era un énfasis totalmente nuevo en su contenido. Los profesionales de la narración de la exhibición *Historia de Finlandia* eran expertos en la industria cinematográfica pero nunca habían realizado una exhibición en un museo. Para ellos, la experiencia era totalmente nueva. La realización de una exhibición es diferente de la producción teatral y cinematográfica, ya que los factores críticos son la colección, la conservación y la investigación (Lord 2014, pp. 27-29). Sin embargo, como el objetivo era una nueva forma de hacer las cosas y un nuevo tipo de resultado final, este tipo de conflicto resultó valioso.

Los involucrados en la reforma de la exhibición tomaron en serio el cambio en el museo. También tuvieron una visión fresca y abierta para hacer una nueva exhibición, y sin duda contaban con la experiencia en narración y encuadre, así como en diseño visual y espacial. Las preocupaciones de los diseñadores en ambas exhibiciones estaban relacionadas con el exceso de objetos, la longitud de los textos y la consideración del público. Dado que el objetivo era el cambio, en situaciones de conflicto las elecciones en este proyecto se basaron, en última instancia, en las sugerencias de los diseñadores. Fue un proceso de aprendizaje para el personal del museo. En cualquier caso, en el futuro merece la pena prestar más atención a la comunicación entre el equipo a fin de que todos tengan un objetivo claro y común.

Interpretación: textos, narración, objetos, diseño y experimentos digitales

Sabemos que la gente confía mucho en la información que proporcionan los museos. La encuesta *Conciencia Histórica en Finlandia 2007-2010* trazó un mapa de las ideas de los finlandeses sobre la historia: qué creen los finlandeses que ocurrió en el pasado, qué significados tiene el pasado y cómo se relaciona el pasado con el presente y el futuro. La investigación ha demostrado que se considera a los museos la fuente más fiable de información histórica. Las siguientes fuentes más fiables fueron los libros de no ficción, la enseñanza escolar de historia y la investigación histórica universitaria. Después de estas, las fuentes más fiables fueron los relatos de padres, parientes y familiares, los programas de televisión y los documentales relacionados con la historia, la genealogía y las actividades de las asociaciones familiares. Las películas, las obras de teatro históricas, las novelas históricas y las declaraciones sobre la historia de los políticos fueron las menos fiables (Torsti 2012, p. 9, pp. 52-55). Por ello, los profesionales de los museos suelen tener una pesada carga a la hora de realizar una nueva exhibición, ya que el contenido del texto debe ser siempre lo más correcto posible. Significa que los proyectos museísticos son lentos a la hora de garantizar que se utiliza la información adecuada. Y como sabemos, muy a menudo no hay información definitiva sobre acontecimientos históricos. Al mismo tiempo, el objetivo de la exhibición era ofrecer interpretaciones alternativas de la historia y animar al visitante a preguntar y buscar más información. Por lo tanto, conviene que el equipo recuerde de vez en cuando que las exhibiciones son siempre interpretaciones. Como nos recuerda Simon Knell, los museos son lugares donde se guionizan y escenifican actuaciones profesionales y públicas (Knell 2010, p. 43).

Tanto los manuscritos de la exhibición *Prehistoria* como los de *Historia de Finlandia* fueron redactados por investigadores académicos y profesionales de la escritura, ajenos al museo. Así se garantizaba que la información facilitada era correcta y se basaba en investigaciones actuales. Los investigadores del sector son capaces de visualizar lo esencial. Se consideró importante establecer una relación más estrecha con la comunidad científica. Ambos manuscritos de la exhibición se editaron también como publicaciones de la exhibición. Los textos eran mucho más largos de lo que cabía en nuestras paredes, vitrinas y dispositivos digitales (Herva & Lahelma 2017; Häkkinen et al. 2018). Durante el proyecto, también cambió nuestra percepción del guion de la exhibición. Los textos constituían una base fáctica para los expositores, que, sin embargo, ni siquiera pretendían ser presentados como tales. Junto con el diseño visual y experiencial, estos textos formaron un guion completo para la exhibición.

El personal del museo escribió los textos de los objetos. En la exhibición *Prehistoria*, se tomó como extensión y modelo de texto un mensaje de *Twitter* (280 caracteres). Por supuesto, esto era muy difícil para los profesionales de los museos, pero el hecho de que los comentarios de los visitantes destacaran que el texto suele ser demasiado largo nos motivó a probar una nueva forma. La selección se basó en la longitud del texto que los visitantes podían leer en la exhibición. Los interesados también disponían de información más detallada; cada texto iba seguido de un número de artefacto que proporcionaba más información sobre el artículo en el Servicio Nacional de Colección Digital Finna.

En algunos lugares de la exhibición *Historias de Finlandia* hay textos más largos, y en algunos lugares el texto del objeto incluso introduce todo el tema. Nuestro objetivo era curar objetos individuales e impresionantes para exponerlos con su propia historia, en lugar de ilustrar el tema con un gran grupo de objetos. Los objetos tienen poder, en palabras de Donald Preziosi: “Se puede hacer que el significado de cualquier objeto parezca un ‘testigo’ singularmente poderoso de acontecimientos pasados o presentes, y del carácter, la mentalidad o el espíritu de una persona, pueblo, lugar o época” (Preziosi 2010, p. 137). Nuestro objetivo era que cada objeto seleccionado para la exhibición fuera curado con la idea de que los objetos forman historias individuales y personales como parte de una historia común y nacional más amplia. De este modo, una historia común ayudaría al visitante a obtener información sobre personajes pasados:

Casi 63,000 ingrios de origen finlandés fueron evacuados para formar parte de la fuerza laboral del frente de Carelia en 1943-1944. Entre ellos estaba la empleada doméstica Mari, que trabajaba en una granja en Simo. Los términos del Armisticio de Moscú de septiembre de 1944 decretaron que los ingrios debían ser devueltos a la Unión Soviética. La mayoría de los ingrios, unos 56,000, regresaron a su país de origen, algunos voluntariamente y otros porque no tenían otra opción. Antes de marcharse, Mari regaló su delantal a la hija de la casa, como recuerdo. (Texto del objeto en la sección de la Segunda Guerra Mundial de la exposición *Historia de Finlandia*).

En ambos proyectos, el guion pasó después a manos del equipo de la exhibición y de los diseñadores. Los guionistas dejaron de participar cuando el texto se transformó en una experiencia espacial. Los manuscritos extensos cambiaron bastante de forma al utilizarse principalmente como material basado en hechos para realizar la exhibición. Los textos se acortaron y editaron para la exhibición y se utilizaron allí como textos de objetos, textos generales de salas específicas o como parte de las herramientas narrativas digitales, como las audioguías. Tomamos esta decisión para aprovechar al máximo la experiencia de los profesionales de la narración y del diseño de exhibiciones, dándoles la misma oportunidad de realizar su trabajo, no solo de ilustrar el texto. Los textos escritos por profesionales se veían más como una sólida base científica para pensar y crear la exhibición y su historia.

Ya en los primeros debates entre colegas destacaron las historias, vivencias y experiencias holísticas, y se sugirió que el museo debería contar con artistas para renovarse, interpretar la historia y acercar las exhibiciones a los sentidos del visitante. También, que habría que pedir a los profesionales de la escritura y el teatro o el cine que crearan narraciones. Por eso se pidió ayuda al director de cine Juho Kuosmanen para crear la exposición *Historia de Finlandia*. Un cineasta puede construir una historia, tomar las decisiones necesarias y aportar dramatismo. Esto también afectó al diseño de las instalaciones. Todos estamos tan acostumbrados a la narración cinematográfica, en la que el espectador es transportado dramáticamente por medio de la historia. Las exhibiciones también pueden analizarse y verse como películas. En palabras de Mieke Bal: “La metáfora clave de mi análisis fue la narrativa, concebida como una

secuencialidad productora de significado que emerge del recorrido del espectador por una exhibición. Poner una cosa junto a otra, en otras palabras, producía una relación temporal entre las dos, una relación que iba de la primera a la segunda” (Bal 2007, pp. 74-93). La visión de la escenografía Kari Kankaanpää era que la atmósfera de cada sala fuera diferente y apoyara una historia. Por ejemplo, la primera sala de exhibiciones habla de las herramientas de construcción del Estado finlandés, la bandera del Estado, las primeras formas de dinero y las elecciones parlamentarias. Las paredes son, por tanto, un callejón de concreto, sin salida y el tejado tiene vigas robustas; Finlandia está en construcción. Así, los interiores escénicos se convirtieron en una importante forma de interpretación.

Una de las líneas de la reforma de la exhibición era colocar menos objetos pero que aportaran más oportunidades de razonamiento. Si antes se exponían varios artículos similares, ahora se decidía que bastaba con uno, pero había que exponerlo e investigarlo mejor. Especialmente para la exhibición de la prehistoria, esto supuso un gran cambio, que al principio preocupó al propio personal del museo. Desde su inauguración en los años 1920, mantenía un carácter pedagógico (abundancia de objetos, cronología, mapas de distribución, etc.), y se dirigía especialmente a los escolares. A pesar de ello, a los alumnos más jóvenes les resultaba difícil encontrar lo esencial para conocer la gran cantidad de información de la exhibición, y siempre necesitaban un guía de museo a modo de intérprete. También se consideró la importancia de la exhibición en la enseñanza universitaria, pero para ellos, desde luego, funcionaba bien. La exhibición fue elogiada por investigadores y profundos conocedores del tema.

En 2011, se realizó un estudio en la antigua exhibición prehistórica para determinar cómo se comportaban las personas en el espacio y qué les interesaba de esta. Los métodos utilizados fueron el seguimiento de rutas, el cronometraje y las visitas a *Pensamiento a Viva Voz (Think Aloud)*. Reveló que lo que más necesitan los visitantes es claridad. La prehistoria es una época poco conocida para muchos visitantes de museos, y las ricas cantidades de objetos y textos dificultan su comprensión para muchos (Ehrnsten 2012, pp. 64-68). La exhibición, inaugurada en 2000, contaba con 3,668 objetos. La exhibición *Siglo Pasado* contaba con 1,004 objetos; estuvo abierta de 2001 a 2008. La exhibición fue sustituida por exhibiciones itinerantes de 2008 a 2011. La exhibición *Finlandia de los Suomis 1900 (Suomi Finland 1900)*, que estuvo abierta del 26/4/2012 al 1/3/2015, y contó con 460 objetos. La exhibición *Historia de Finlandia* cuenta con 210 objetos de museo. La reducción de objetos es, pues, evidente.

Por otro lado, ha aumentado el número de fotos e información adicional. Uno de los objetivos principales de la exhibición era crear un nivel de narración digital que hiciera la experiencia más interactiva para el visitante. Digitalmente también es posible crear todo un mundo, por ejemplo, en torno a un artefacto, de una forma totalmente nueva. La interactividad digital es uno de los pilares de la construcción de experiencias expositivas (Roppola 2012, pp. 41-43).

Conclusión

La renovación del Museo Nacional fue un proceso complejo. Los museos nacionales se convierten fácilmente en templos de la historia o museos dentro de un museo porque están estrechamente vinculados a la construcción de un Estado; la arquitectura resalta la magnificencia de una historia nacional y los objetos expuestos se convierten en iconos. La misión de los museos nacionales es ser museos para toda la nación y, al mismo tiempo, ser un escaparate para los turistas. Los eventos que organizan también forman parte del gran debate social y de las estructuras de la nación, por lo que sus elecciones y lo que queda fuera importan. Una larga historia y una determinada forma de actuar invitan a la nueva generación a renovarse y, al mismo tiempo, a mantenerse dentro de un marco de trabajo.

Sin embargo, hacer una exhibición principal es un proyecto motivador para el personal del museo, siempre, y el elemento clave de la motivación es la oportunidad de crear algo nuevo. Tanto la reforma de 2000 como la de 2017 pretendían un cambio claro, y los documentos de las ideas que cada uno generó son sorprendentemente similares. En cualquier caso, los nuevos tipos de formación y competencias profesionales son un fenómeno relativamente nuevo en el trabajo de expertos e investigadores. En la década de 2010, las tareas de tecnología, mercadeo, ventas y producción de eventos se convirtieron en una parte indispensable de la industria museística. La principal tendencia en el trabajo con el público fue la inclusión y la participación. Gracias a un pensamiento y unos métodos de trabajo centrados en el público, los servicios de los museos empezaron a diseñarse realmente para ser accesibles y responder a las expectativas de la gente.

Los procesos de trabajo fueron flexibles en el período de 2015 a 2017. Las interpretaciones han pasado de ser entidades basadas en el conocimiento a entidades artísticas o comunitarias. Al mismo tiempo, sin embargo, se ha reforzado la cooperación con la universidad, y también se valora la información más reciente sobre investigación. La labor de investigación propia del museo ha disminuido y se han subcontratado expertos en el campo de la historia. La experiencia del cliente para el público en general ha sido el punto de partida de conceptos y procesos. La renovación general del Museo Nacional ha sido un éxito en términos del número de visitantes. Pero no se debe solo a la nueva exhibición principal, sino también a una renovación del conjunto que incluye interesantes exhibiciones de corta duración que cambian con frecuencia y a un atractivo programa de eventos: lugares donde estar y hacer.

En los últimos veinte años, las herramientas de interpretación se han diversificado. Al mismo tiempo, el número de objetos ha disminuido. La historia materialista se ha vuelto más intangible e interpretativa. Durante la exhibición se han dado oportunidades de interpretación a profesionales de museos no tradicionales, y el objetivo de la exhibición de 2017 era también dar a los visitantes la oportunidad de interpretar la relación de la historia con los tiempos modernos y con sus propias vidas personales. Los elementos de interactividad han incluido la digitalización y

las aplicaciones prácticas. El objeto concreto que conservan los museos sigue siendo algo que no ofrecen otras organizaciones de la memoria y, en un mundo cada vez más digitalizado, el encuentro con un artefacto auténtico y físico puede ser lo que interese al público y lo que más necesite.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Looking for a New National*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Fuentes no publicadas

Anttila, E 2015 New main exhibition. Power Point presentation 12.8.2015. Digital folders of the National Museum of Finland.

Forssell, H 2012–2014 Interviews with museum staff 2012–2014. Personal study archives.

Forssell, H 2017 Exhibition concept that guided the work. Digital folders of the National Museum of Finland.

Letter from staff representative to museum management 13.9.1996. Perusnäyttely 2000.

Letter from staff to representative museum management 23.11.1996. Perusnäyttely 2000.

New main exhibition 2016. Power Point presentation of artefact ideas made and presented by Collection unit. Digital folders of the National Museum of Finland.

Open discussion for archaeologists 5.10.2015. Speakers Esa-Pekka Herva, Petri Halinen, Anna Wessman and Kristiina Mannermaa. Transcribed in digital folders of the National Museum of Finland.

Pedagoginen suunnitelma 7.1.1998. Perusnäyttely 2000.

Plan for the new main exhibition 1997. Puitesuunnitelma 31.1.1997. Ritva Wäre (chair), Helena Edgren, Kirsti Melanko, Pekka Sarvas, Pirkko Sihvo. Perusnäyttely 2000.

Raatikainen, O & Juti, M 2015 Renovation of the National Museum's main exhibition / Kansallismuseon perusnäyttelyn uudistaminen. Memo and conclusion. Pink Eminence. Digital folders of the National Museum.

Wäre, R 1995 Perusnäyttelyn uusiminen peruskorjauksen jälkeen. Suunnitelma, 2.10.1995. Perusnäyttely 2000.

Fuentes publicadas

Bal, M 2007 Exhibition as film. In *Exhibition Experiments*, Macdonald S & Basu P (eds.). Hoboken: Wiley & Sons. pp. 71–93.

Ehrnsten, F 2012 Kirahvi, golfpallo ja stetoskooppi – löytöjä Kansallismuseon esihistorian näyttelystä. *Arvoisa yleisö* – verkkosivusto. Yleisösuhteen kehittämishanke. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Häkkinen, H, Iitiä, I, & Onatsu, J (eds.) 2018 *Essays on the Story of Independent Finland*. Helsinki: Finnish Heritage Agency.

Herva, V-P & Lahelma, A 2017 *Prehistory is here*. Helsinki: Finnish Heritage Agency.

Janes, R R 2013 *Museums and the Paradox of Change*. London: Routledge.

Johansson, E (ed.) 2016 New Approaches NOW – From Museum Education to Audience Engagement. *Pedafooni Series 4*. The Finnish Association for Museum Education. Helsinki: Pedaali.

Knell, S, Aronsson, P & Bugge Amundsen, A (eds.) 2010 *National Museums: New Studies from Around the World*. London: Routledge.

Levitt, P 2015 *Artifacts and Allegiances. How Museums Put the Nation and the World on Display*. Berkeley: University of California Press.

Lord, B 2014 The Purpose of Museum Exhibition. In *Manual of Museum Exhibitions*. Lord B & Piacente M (eds.) Lanham: Rowman and Littlefields Publishers.

Preziosi, D 2010 Sunt Lacrimae Rerum. In Knell, S, Aronsson, P & Bugge Amundsen, A (eds.) *National Museums: New Studies from Around the World*. London: Routledge.

Roppola, T 2012 *Designing for the Museum Visitor Experience*. London: Routledge.

Simon, N 2010 *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

Simon, N 2013 *Museums and the Paradox of Change*. London: Routledge.

Schechner, R 2006 *Performance Studies. An Introduction*. London: Routledge.

Talvio, T 2016 *Suomen kansallismuseo. Ikkuna menneeseen ja tulevaan*.
Museoviraston julkaisuja 7. Helsinki: Finnish Heritage Agency.

Torsti, P 2012 *Suomalaiset ja historia*. Helsinki: Gaudeamus Oy.

Del objeto al sujeto - Creando experiencias relevantes y participativas

Mikko Myllykoski

Resumen

El movimiento mundial de los centros científicos y su filosofía de aprender haciendo llegaron a Finlandia en la década de 1980. Al principio, Eureka, el centro científico finlandés (fundado en 1989), se consideraba un bicho raro dentro de la comunidad museística, pero fue el agente de cambio que introdujo la orientación al público y la pedagogía socio-constructivista al campo. La exhibición del 75° aniversario de Finlandia (1992) fue precursora en la adaptación de métodos interactivos a los relatos históricos para crear conexiones y empatía con la gente del pasado y contar una historia humana sobre la modernización de la sociedad finlandesa.

Eureka ha pasado de la producción de exhibiciones interactivas a un mayor involucramiento con el público por medio de métodos participativos y de creación conjunta. *Eureka se enloquece (Heureka Goes Crazy)* (2013) es un ejemplo de un tema controversial y desafiante, a saber: la salud mental, se convirtió en una exhibición interactiva con la ayuda de expertos en la materia, es decir, personas que viven con enfermedades mentales. Con este tema un tanto álgido, el centro científico tuvo que desafiar su propia misión, “compartir la alegría del descubrimiento” a fin de obtener un fuerte impacto social. Las adaptaciones de la exhibición al público francés, portugués y norteamericano mostraron la sensibilidad necesaria para hablar de salud mental con públicos diversos en contextos culturales diferentes.

El capítulo está escrito desde el punto de vista de un profesional y pretende llenar un vacío en la museología finlandesa sobre el papel de los centros científicos en la orientación al público al compartir las lecciones aprendidas y los métodos en el proceso de producción de exhibiciones que serían relevantes para su público potencial.

Palabras clave: centro científico, compromiso del público, constructivismo, expertos en experiencias, salud mental

Introducción

¿Museo, templo o foro? era una pregunta pertinente hace cincuenta años cuando Duncan F. Cameron escribió su artículo en *Curador – El diario museístico (Curator - The Museum Journal)* (1971).

Afirmaba que los museos necesitan psicoterapia debido a su crisis de identidad (Cameron 1971, p. 11). Hoy en día, esta cuestión parece superada: los museos

han optado por convertirse en foros, lugares centrales de encuentro público. Sus exhibiciones, eventos y estrategias de comunicación han evolucionado. Ahora tienen en cuenta la diversidad de audiencias y llegan a ellas con eficacia. Al fin y al cabo, en un museo todo gira en torno a las personas, como expone Pettersson en este volumen. Llevo trabajando en la divulgación científica por medio de exhibiciones interactivas desde 1990 en Eureka, el centro científico finlandés. En este capítulo, me propongo explorar algunos pasos principales sobre cómo nuestra institución ha aprendido a trabajar no solo para, sino también con el público, con el fin de tener más relevancia e impacto social. Mi punto de vista es el de un profesional y deseo compartir lo que me ha resultado útil para dar forma a las estrategias para el involucramiento del público en Eureka.

El centro de atención de los museos ha pasado del objeto o sea la colección o la exhibición, al sujeto o visitante. El visitante es el protagonista y el dueño de la experiencia museística. Pero ningún visitante es una isla; el público también debe ser visto y comprendido como parte de un grupo social. Visitar un museo es una experiencia social. En nuestro caso, según las encuestas anuales de visitantes, más del 99% del público que visita Eureka, el centro científico finlandés, llega como miembro de un grupo.

Hoy en día, la producción de exhibiciones interactivas se denomina lógicamente producción de experiencias debido al desplazamiento del punto focal de atención del objeto de exhibición a la experiencia del visitante. La producción de experiencias toma prestados métodos y herramientas del teatro: la escenografía y la dramaturgia son elementos clave en la creación de conceptos para entornos de aprendizaje fascinantes. Este desarrollo ha abierto los museos, dándoles un enorme potencial para crear un estado mental fluido para sus visitantes (Csikszentmihalyi-Her- manson 1995). Dado que no existe un público único, sino una diversidad de visitantes, los profesionales de los museos necesitan herramientas para responder a las necesidades de los distintos tipos de formas de aprender. Tenemos que entender por qué la gente visita los museos, es decir, ¿cuál es su motivación?

Afortunadamente, existen investigaciones y pruebas al respecto. La investigación puede ayudarnos a crear experiencias relevantes para nuestros huéspedes. Creemos en el aprendizaje libre, pero esto no significa que debamos dejar a los visitantes solos, en total libertad. Por el contrario, debemos diseñar con delicadeza entornos que ofrezcan al público un equilibrio razonable entre comodidad y desafío adecuado. La libertad de elección no significa libertad infinita, sino un sentimiento de control sobre su propia experiencia (Falk 2009, pp. 142-145, pp. 150-152). Tenemos que crear circuitos de retroalimentación para conocer mejor a los visitantes: ¿cuáles son sus actitudes y expectativas?, ¿cuál es su base de conocimientos?, etc. Con este tipo de información es posible sorprender al visitante y superar sus expectativas.

Tras explicar brevemente cómo el nacimiento del movimiento de los centros científicos modernos ha repercutido en los museos en general, tomaré un primer ejemplo de cómo en Finlandia la metodología de las exhibiciones interactivas se utilizó también en las humanidades, concretamente en la historia social y cultural.

Mi ejemplo es la exhibición del 75° aniversario de Finlandia (1992), cuando empecé mi carrera museística como coordinadora de exhibiciones creando el contenido y la interacción para y con los visitantes. Mi otro ejemplo es uno más reciente: *Eureka se enloquece*, una exhibición sobre salud mental que Eureka produjo en 2013 y que posteriormente ha estado de gira por Europa y Norteamérica. Este es un ejemplo en el que Eureka trabajó con expertos y comprendió la necesidad de ser sensible con el público de diversos contextos culturales ya que la exhibición era itinerante.

Centros científicos en la familia de los museos

Las demostraciones y exhibiciones científicas públicas tienen una historia que se remonta al siglo XIX y principios del XX, con instituciones como Urania en Berlín (1888), el Museo Alemán de Múnich (1903), el Museo de la Ciencia de Londres (1909) y el Palacio del Descubrimiento en París (1937). Sin embargo, las dos instituciones que dieron un impulso decisivo al movimiento mundial de centros científicos se crearon en 1969: El Centro de Ciencias de Ontario y el *Exploratorium* en San Francisco, con su variedad de experimentos científicos abiertos (Persson et al. 1999, pp. 16–22). En aquella época, la Asociación Americana de Museos (AAM) no consideraba seriamente al recién llegado como un museo, ya que carecía de colecciones. Se dice que el fundador del *Exploratorium*, el físico nuclear Frank Oppenheimer, respondió: “Tengo una colección de las más grandes ideas que han afectado a la humanidad”. Ya en 1982 la AAM dio un giro de 180 grados sobre el tema y concedió a Oppenheimer el premio *Servicio Distinguido para Museos* (*Distinguished Service for Museums*), destacando “el impacto de [sus] ideas y métodos en los museos y la educación museística” (Hein 1990, p. 146; Cole 2009, p. 203).

La forma de pensar en el mundo de los museos empezó a cambiar. Ya en 1974, la Décima Asamblea del Consejo Internacional de Museos (ICOM) definió el museo como:

“Una institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone, con fines de estudio, educación y disfrute, testimonios materiales del hombre y su entorno” (Hudson 1977, p. 1).

Para los centros científicos, el cambio importante estaba en la adhesión a la definición. Estaban contemplados para adherirse a esta definición, además de los museos designados como tales, los institutos de conservación, las galerías de exhibiciones de bibliotecas y archivos, así como los zoológicos, acuarios, centros científicos y planetarios, así como monumentos y sitios naturales, arqueológicos y etnográficos (Hudson 1977, p. 1). Más de una generación después, en 2007, el ICOM consiguió incorporar la idea de colecciones conceptuales a la definición renovada de museo: los museos tratan tanto del patrimonio material como inmaterial de la humanidad y sus entornos. Así, lo inmaterial puede referirse, por ejemplo, al método científico, las ideas y la cultura científica, entre otros rasgos de la cultura y el patrimonio.

En Finlandia, los primeros centros científicos se fundaron al final de un largo período de crecimiento económico, en la década de 1980: *La tierra del Conocimiento* (*Knowledgeland* en inglés, *Tietonmaa* en finlandés) en Oulu (1988) y Eureka, el

centro científico finlandés, en Vantaa (1989). La denominación refleja los objetivos de estas dos instituciones: *Tietomaa* empezó como una clase de informática con un nombre totalmente finlandés, y se dirigía a un público regional. Eureka, por su parte, tomó la palabra griega universalmente entendida de la famosa cita de Arquímedes, captando el espíritu de la invención y la alegría del descubrimiento. Eureka se dirigió desde el principio no solo al público y al reconocimiento nacional, sino también al internacional.

A pesar de que Eureka se ajustaba a la definición de museo del ICOM, y se convirtió en miembro, así como de la Asociación Nacional Finlandesa de Museos, la Agencia Finlandesa del Patrimonio (antes de 2018 conocida como la Junta Nacional de Antigüedades) no considera a Eureka como un museo, por ejemplo, por sus estadísticas de visitantes. *La historia de los museos finlandeses (Suomen museohistoria)*, publicada en 2010 (Pettersson & Kinanen 2010), también deja fuera de su narrativa a los centros científicos. La única referencia a los centros científicos se encuentra en un artículo sobre el público de los museos finlandeses, en el que la distinguida educadora de museos Marjatta Levanto observa que la pedagogía conductista, en la que la información se transmite en un solo sentido, de arriba a abajo, de los expertos al público, ha sido la que ha dominado en los museos finlandeses. Señala que la filosofía de aprender haciendo basada en el descubrimiento fue adaptada en primer lugar por los centros científicos, y luego, poco a poco, ha influido en el ámbito museístico tradicional, donde el enfoque constructivista es ahora generalmente aceptado (Levanto 2010, p. 105).

La idea de que los centros científicos son museos todavía no es de dominio público en Finlandia. Si nos fijamos, por ejemplo, en las páginas de Wikipedia sobre museos, se aprecia una diferencia: la página en finlandés afirma que los centros científicos “no deben mezclarse con los museos”; se consideran “algo parecido a los museos”. La página en inglés es fiel a la definición del ICOM y también describe los centros científicos interactivos sin colecciones tangibles como parte integrante de la familia de los museos.

Curiosamente, el debate en curso sobre la reformulación de la definición de museo del ICOM se ha ido orientando cada vez más hacia el público. La propuesta que se debatió, pero no se aprobó, en la Asamblea General del ICOM en Kioto (2019) hace hincapié en el diálogo, la democracia, la polifonía y la inclusión; abarca tanto el futuro como el pasado, el patrimonio y la diversidad de memorias. En lugar de abordar las colecciones y su tangibilidad, la sugerencia menciona las “comprensiones del mundo” como el tema que los museos deben recoger, conservar, investigar, interpretar, exponer y potenciar. Esto concuerda con la filosofía socio-constructivista de los centros científicos, que hace hincapié en la creación de significados. Eero Ehamäki describe el debate en torno a la sugerencia de una nueva definición en su capítulo sobre la ética de los museos en este volumen.

La interpretación finlandesa de la idea de centro científico difiere de la de los pioneros del *Exploratorium* o el Centro de Ciencias de Ontario, ambos creados en 1969. Eureka no se limitaba exclusivamente a las ciencias naturales, sino que incluía todas las materias académicas en su programa. Las dos lenguas nacionales apoyan esta idea: *tiede* en finlandés y *vetenskap* en sueco se refieren a todo el conocimiento,

y abarcan tanto las humanidades como las ciencias sociales, como el término alemán *Wissenschaft*. En Eureka, todo estudio académico se consideraba apto para ser experimentado de primera mano por el público.

El camino hacia la inauguración de Eureka incluyó una serie de exhibiciones piloto para poner a prueba el medio expositivo interactivo, la interacción del público y el aprendizaje. La primera titulada *Física 82 (Physics 82)* (1982) puede considerarse una opción obvia. Muchos fenómenos físicos y experimentos clásicos son bastante sencillos y prácticos de repetir, observar y comprender en tiempo real. La segunda exhibición piloto, *Pulssi* (1985), trató sobre medicina, pero la tercera, *Vipunen* (1987), tomó su tema de las humanidades y versó sobre los orígenes de los finlandeses y la lengua finlandesa. La exhibición se centró en la lingüística. Los visitantes pudieron comparar frases en distintas lenguas fino-úgricas, escuchar una lengua proto-urálica reconstruida y comprender que el finlandés también pertenece a un gran grupo de lenguas con una estructura gramatical y un vocabulario similares, en el que muchas palabras relacionadas con el cuerpo humano, la pesca y la caza son parecidas.

Pero, ¿cómo podemos hacer que la historia sea interactiva? No se puede probar, repetir y verificar la historia del mismo modo que se pueden probar, repetir y verificar los experimentos científicos clásicos en física, por ejemplo, dejando caer una pelota y una pluma y observando su comportamiento al aire libre, por un lado, y en el vacío, por otro. La revolución francesa no cabe en el tubo de ensayo.

Me incorporé a Eureka para trabajar en un equipo para la creación de una exhibición histórica interactiva. Se acercaba el 75° aniversario de la independencia finlandesa. Nuestra tarea era contar la historia de la modernización de Finlandia, no solo los 75 años de su independencia, sino más bien el proceso de 150 años que condujo al moderno Estado Nórdico del Bienestar. La atención no se centraba en el desarrollo político, sino en la historia social y cultural, así como en la experiencia cotidiana de la gente corriente.

En el panorama museístico finlandés no había ejemplos a seguir, y a nivel internacional el equipo del proyecto solo conocía algunos museos, como el Museo Imperial de la Guerra de Londres, que ofrecían ejemplos del uso de espacios inmersivos para atraer el público a la historia.

Una importante idea rectora en el proceso de planificación fue la empatía. Del método constructivista clásico de los centros de ciencia, basado en la práctica y en el razonamiento, teníamos que pasar al método basado en el corazón: el público de la exhibición tendría que sentirse conectado con el pasado y con las personas que lo habitaron. Por otro lado, también debería de haber un elemento diferenciador. Los tiempos eran, en efecto, diferentes. “El pasado es un país extranjero; allí hacen las cosas de otra manera”, dice la famosa frase del poeta L. P. Hartley, de la que David Lowenthal tomó el título para su innovador libro dedicado a los usos de la historia. El estudio de Lowenthal (1985) fue una inspiración influyente para el equipo del proyecto.

El título de la exhibición *75 años de Finlandia: Jukola-Jakomäki-Bruselas*, hace referencia a tres etapas de la modernización del país: Jukola representa la Finlandia totalmente rural, el país vulnerable de la época en que Aleksis Kivi escribió la primera novela en finlandés, *Los siete hermanos* (1870), y en la que Finlandia sufrió la última hambruna de Europa en tiempos de paz (1866-68). Jakomäki, el siguiente paso en el título, es un suburbio de Helsinki construido rápidamente (1967-69), remoto y en sus inicios emblemáticamente infame, que representa la rápida urbanización y suburbanización del país tras la Segunda Guerra Mundial. Por último, Bruselas, capital de facto de Europa, remite al futuro, al proceso de integración europea, que llegó a Finlandia por medio de un referéndum en 1994, poco más de dos años después de la inauguración de la exhibición, cuando los finlandeses decidieron adherirse a la Unión Europea.



Figura 1. Cartel de la exhibición *75 años de Finlandia: Jukola-Jakomäki-Bruselas*, la primera exhibición interactiva sobre la historia de Finlandia (1992). Foto: Eureka.

¿Qué métodos se utilizaron en la exhibición para crear empatía por medio de la interacción y el compromiso? En 1992, los siguientes ejemplos eran novedosos para una exhibición de historia y parte de la terminología (gamificación, creación conjunta, etc.) aún no se utilizaba en la profesión:

Gamificación. La hambruna de 1866-68 se narró por medio del juego interactivo *Rescata a tu familia* (*Rescue your family*), en el que el jugador, en una pantalla de computadora, podía escoger diferentes caminos para que su familia abandonara su hogar a causa del hambre. Los argumentos se ilustraron con fotos históricas de la tragedia, que fue la última hambruna en tiempos de paz en Europa y mató al 10 % de la población. Todas las opciones del juego en la computadora provocaban al menos alguna pérdida de vidas con *game over*.

Interfaz inmersiva de cuerpo entero. Los viajes por la Finlandia de finales del siglo XIX se describen en un relato basado en el libro de viajes de la Sra. Alec Tweedie *A lo largo de Finlandia en Carretas* (*Through Finland in Carts*), publicado en 1897. Los visitantes se subían a una carreta de época, jalada por

de caballos y hacían un viaje audiovisual de ida y vuelta por Finlandia tirando de las riendas, experimentando varios tipos de transporte, desde trenes y carros hasta bicicletas, barcos de vapor y de alquitrán.

Inmersión. La exhibición contaba con varios espacios de inmersión interactiva, como un vagón de tren de los años 30, trincheras y refugios subterráneos al estilo de la Segunda Guerra Mundial, una sala de clases de los años 50 y un ambiente de bar de los años 70 con una máquina tragamonedas de 20 céntimos y una victrola, en la que sonaban desde sencillos del cantante finlandés-estadounidense Hiski Salomaa de los años 30 hasta la banda *punk* Ne Luumäet de 1992. El Banco de Finlandia se encontraba retirando las monedas de 20 céntimos en ese momento, pero dio a Eureka un permiso especial para distribuir las a fin de que se pudiera vivir la experiencia del tragamonedas en la exhibición.

Simulador multisensorial. La experiencia familiar en un refugio antiaéreo durante la Guerra de Invierno (1939-40) se construyó en el sótano de Eureka, al que se accede por una escalera de caracol desde la galería de exhibiciones. El paisaje sonoro narraba la aproximación de aviones, sirenas y bombardeos cada vez más cercanos que, finalmente, daban en el blanco: el edificio situado justo encima de los visitantes. El efecto de la explosión se vio reforzado por un doble suelo que se movía neumáticamente y por el humo teatral que flotaba por la ventilación. El simulador provocó fuertes reacciones emocionales en algunos de los visitantes que revivieron sus traumas infantiles. La exhibición brindó a muchas personas mayores la oportunidad, y quizá incluso el permiso, de compartir sus experiencias durante la guerra con sus hijos y nietos.

Experiencia personalizada. *Alcohol*, el juego multimedia sobre la historia del consumo de alcohol, ofrecía al usuario la posibilidad de elegir entre cerveza, vino, ginebra y licores para consumir durante una semana típica de su vida, y luego el programa calculaba su consumo anual. El programa también calculó cuánto peso ganaría la persona si, de otro modo, solo ingiriera las calorías necesarias en su dieta y, además, bebiera. El programa también preguntaba al usuario si los volúmenes dados de ingesta semanal de alcohol debían triplicarse, porque las investigaciones sobre los hábitos de consumo de alcohol habían demostrado que la gente consume tres veces más de lo que indica. También se comparó el consumo de alcohol de los visitantes con el historial del finlandés medio y los ciudadanos de algunos países europeos representativos de las culturas cervecera (Bélgica y Checoslovaquia), vinícola (Francia e Italia) y de consumo de licores fuertes (Polonia y la Unión Soviética).

Creación conjunta. Recuerdos del cajón (*Memories from the Drawer*) fue una exhibición organizada temáticamente de fotografías seleccionadas a partir de lo que el público había enviado a Eureka como recuerdos que consideraba significativos. El proyecto se llevó a cabo en colaboración con el periódico *Helsingin Sanomat*, y también se utilizaron miles de fotografías para realizar

el reportaje de portada del suplemento mensual del periódico. Era la primera vez que esta revista se ponía en contacto directo con sus lectores. Los temas que aparecieron repetidamente en la colección de fotos fueron la cosecha, el consumo de café y la nueva vaca, caballo o carro de la familia. Otra exhibición mostraba los mensajes de los visitantes a los responsables de la toma de decisiones.

Todos estos métodos de participación siguen siendo válidos en la década de 2020 y, de hecho, se han generalizado en las exhibiciones de los museos finlandeses, aunque ha llevado bastante tiempo. Como analiza Hanna Forssell en este volumen, los planes que se hicieron en 1995 para renovar la exhibición principal del Museo Nacional de Finlandia seguían estando totalmente centrados en los objetos: “Mostrar lo que tenemos”. En estos planes, la tecnología informática moderna también se entendía como un objeto de exhibición, más que como una herramienta real de comunicación o compromiso: «Los equipos informáticos deben estar presentes en la mayoría de las salas», era uno de los objetivos de la renovación. En el proceso se mencionaron las experiencias memorables y la simpatía del público, pero no la metodología sobre cómo conseguir las. La renovación que se llevó a cabo en el Museo Nacional en 2000 seguía basándose en la pedagogía conductista, de arriba a abajo, del investigador y el curador al público.

La evolución de la tecnología ha cambiado las exhibiciones de los museos, pero este cambio puede seguir siendo técnico y superficial si no profundiza en la interacción o el compromiso con el público. En los últimos años, el cambio más fundamental se ha producido en la metodología para incluir a las comunidades del entorno de los museos e invitarlas a la mesa de planificación con el fin de producir contenidos más relevantes para el público (Simon 2016). Viita-aho analiza en este volumen cómo los métodos participativos pueden utilizarse hasta el punto de cuestionar incluso la autoridad y el poder de un museo.

Eureka invitó a expertos en experiencias a sus exhibiciones por primera vez en 1994, durante la exhibición *Crimen y Falsificación (Crime and Fake)*. La exhibición de carros de policía contaba de vez en cuando con la presencia de la policía, y el público podía interactuar directamente con estos profesionales. Se organizó una colaboración similar durante la exhibición *El bosque y yo (Forest and Me)* (1998), en la que profesores de manualidades ayudaron a los visitantes a participar en una clase de manualidades y utilizar su equipo para hacer sencillos trabajos en madera que podían llevarse a casa.

Se organizó una colaboración más profunda con expertos en experiencias por medio de las tres exhibiciones-diálogo, que por su naturaleza dependían totalmente de la presencia del experto guía/inspirador. En este caso también les llamábamos embajadores, porque tendieron un puente entre ellos y nosotros. Los embajadores fueron personas ciegas o con discapacidad visual en *Diálogo en la oscuridad (Dialogue in the Dark)* (2000-2001), hablantes de lengua por señas en *Diálogo en silencio (Dialogue in Silence)* (2007-2008) y mayores de 70 años en *Diálogo con el tiempo (Dialogue with Time)* (2016-2017). Estos conceptos expositivos, desarrollados por

los empresarios sociales Andreas Heinecke y Orna Cohen, se basaban en la filosofía de Martin Buber de que todo aprendizaje se produce en el diálogo. Estas exhibiciones se construyeron como plataformas de encuentro en las que los embajadores, que representaban a grupos de discapacitados marginados, se presentaban por medio de sus fortalezas, habilidades y experiencia, y los visitantes, que en su mayoría se sienten capaces, se ponen en una posición en la que carecen de habilidades y descubren la experiencia y la creatividad de los discapacitados (Cohen y Heinecke 2016, pp. 55-58).

Cuando Eureka decidió plantearse hacer una exhibición sobre las enfermedades mentales y el bienestar mental, hubo que tener en cuenta muchas cuestiones.¹ No había duda de la importancia del tema. Según un grupo internacional de investigación, más del 20% de los ciudadanos de la UE reciben ayuda por problemas de salud mental en algún momento durante su vida. Del mismo modo, en los Estados Unidos, las autoridades sanitarias calculan que casi el 20% de la población padece algún tipo de trastorno mental. El tema nos concierne a todos, personalmente o por medio de alguien cercano.

Éramos conscientes de que debatir un tema tabú, como la salud mental, no solo sería innovador y fascinante, sino que también un reto. El objetivo de los centros científicos es hacer que la ciencia sea divertida, y el público suele ser infantil y familiar. En Eureka, como en la mayoría de los centros científicos, un tercio de nuestros visitantes está en edad escolar primaria o inferior. ¿Tendría esta exhibición algo que ofrecer a nuestro público más joven, o deberíamos aceptar desde el principio que ellos y sus familias, así como los grupos escolares más jóvenes, se mantendrían alejados de la exhibición? ¿Debe un centro científico arriesgarse y potencialmente alejar a sus visitantes más fieles?

Con el tema de la salud mental, Eureka también estaría desafiando intelectualmente su propio papel e ideología central: compartir la alegría del descubrimiento. ¿Podría ser una fuente de alegría aprender sobre la psicosis, la anorexia o la depresión? Decidimos aceptar el reto, pensando que al ampliar la comprensión y crear empatía, ganaríamos mucho más de lo que perderíamos. Después de todo, la salud mental ya no está totalmente fuera de los límites, y se habla mucho de ella, por ejemplo, en los medios de comunicación. Sin embargo, también es un tema que es fácil de ignorar o evitar. No es algo de lo que se hable alegremente en una cena familiar.

Esperábamos que una exhibición sobre salud mental sirviera para que el público tuviera la oportunidad y se le permitiera hablar de asuntos que de otro modo son difíciles de abordar. En realidad, gran parte del público visita los centros científicos por interés general y curiosidad, sin saber necesariamente qué exhibiciones concretas se están llevando a cabo. En ese caso, la exhibición podría estimular el interés potencial del público en general, que no formaría parte del grupo destinatario principal debido a su formación académica y profesional. Esto podría ampliar el impacto de la

1. He tratado este tema más extensamente en mi artículo *Myllykoski* (2016), escrito en finlandés para la publicación iniciada por la Asociación Finlandesa de Editores y Periodistas Científicos.

exhibición. En última instancia, una exhibición sobre salud mental es una exhibición sobre la condición humana y sus múltiples dimensiones. La frontera entre lo físico y lo mental siempre ha fascinado al ser humano. Todo el mundo experimenta la mente y su bienestar a un nivel muy personal.

También llevamos estas consideraciones iniciales sobre los riesgos de un tema tabú a un nivel internacional y sugerimos el tema de la exhibición para un consorcio europeo de colaboración. Nuestros socios estaban igualmente dispuestos a asumir el riesgo, y esta exhibición se produjo en colaboración con Ciudad de la ciencia y la industria (*La Cité des sciences et de l'industrie*) de París y Ciencia Viva (*Ciência Viva*) de Lisboa, con Eureka a la cabeza del proyecto.

La planificación de la exhibición comenzó poniéndose en contacto con la Asociación Central Finlandesa de Salud Mental, que promueve la causa de los pacientes psiquiátricos y rehabilitados, y la Asociación Finlandesa de Salud Mental, que apoya la salud mental mediante acciones preventivas. Invitamos a ambos organismos, así como a varios psiquiatras, psicólogos y otros científicos a formar parte del consejo asesor de nuestra exhibición. El consejo asesor nos instó a centrarnos en los diversos aspectos del bienestar mental y en cómo mantenerlo. Se decidió que el tono subyacente de la exhibición debía ser optimista.

Los principales expertos y asesores que consultamos eran, sin embargo, expertos por experiencia. Con la ayuda de la Asociación Central Finlandesa de Salud Mental encontramos a diez personas que sufrían problemas de salud mental y que se habían beneficiado de la ayuda recibida. También habían recibido formación para hablar de sus experiencias personales a los demás. Entre los expertos por experiencia había personas que padecían esquizofrenia, depresión, anorexia, oían voces (psicosis), trastorno bipolar, un antiguo adicto que había intentado suicidarse y un familiar de un paciente de salud mental. Los expertos por experiencia contribuyeron a la labor de planificación a lo largo de todo el proyecto y también colaboraron en la propia exhibición. Además de las entrevistas individuales, estos expertos se reunieron con todo el equipo de planificación y participaron en una reunión de intercambio de ideas con el personal de Eureka.

Involucrar a expertos por experiencia en la planificación de la exhibición estaba en consonancia con el lema del movimiento de discapacitados, “Nada sobre nosotros sin nosotros”, y también ayudó concretamente a crear una experiencia expositiva más realista, eficaz y humana. Los expertos por experiencia nos ayudaron a desarrollar ideas, las comentaron y debatieron, probaron los prototipos e hicieron sugerencias para mejorarlos. También estuvieron ocasionalmente a disposición de los visitantes de la exhibición para charlar.

Al principio se pensó que la depresión podía expresarse por medio de una habitación gris sin ventanas, donde el visitante podía calzarse unas pesadas botas y acurrucarse bajo una manta de plomo. Esto permitiría al público empatizar con lo que supone para una persona deprimida intentar levantarse y salir. Incluso algunos de los asesores científicos pensaban que la idea era buena, pero los expertos por experiencia veían

su propia situación de forma completamente diferente, es decir, cuando uno está deprimido, no siente nada. ¿Cómo podemos simular algo que no se puede sentir?

Este comentario cambió la idea completamente. Decidimos analizar la depresión desde tres perspectivas: la persona deprimida, su cónyuge y su hijo. La experiencia expositiva se construyó dentro de una sala de estar, donde el padre, que está deprimido, se sienta en un sillón, el hijo de 10 años juega en el suelo y la madre trabaja en la cocina detrás de una puerta de cristal. El espectador escucha los pensamientos de cada miembro de la familia en forma de monólogo, de modo que puede empatizar con cada una de sus experiencias. Todos los trastornos mentales, no solo la depresión, afectan a la familia y amigos de la persona que vive con la enfermedad. Por lo tanto, arrojar luz sobre cada una de las diferentes experiencias ofrece una imagen más precisa del fenómeno y de la experiencia humana.

El proceso de planificación hizo ver dos temas centrales para el proyecto: contribuir a reducir la estigmatización de las personas con trastornos mentales y animar a los visitantes a cuidar de su propia salud mental. En concreto, queríamos evitar transmitir el mensaje de que la exhibición era un lugar donde uno podía venir a diagnosticarse a sí mismo o a otros.

El contenido de la exhibición se articuló en torno a tres temas. El primero, la exposición *Los etiquetados (The Labelled)*, analizaba cómo se han visto y tratado los trastornos mentales en el pasado y en el presente. ¿Cómo la gente ha definido la normalidad en distintas épocas? La exhibición comenzaba con un mojón en los *Límites de la Locura (Borderlines of Insanity)*, con una línea fronteriza en constante movimiento proyectada a su alrededor, que hacía reflexionar a los visitantes sobre la cuestión de qué se entiende por locura. Algunos de los muchos capítulos oscuros de la historia de la atención a la salud mental no son tan lejanos en la historia. Por ejemplo, la lobotomía se inventó tan recientemente como en la década de 1940. Cortar las conexiones entre los lóbulos frontales y el resto del cerebro eliminaba los síntomas del trastorno mental, pero también alteraba drásticamente la personalidad de un ser humano. La concesión del Premio Nobel en 1949 al neurólogo portugués António Egas Moniz, que desarrolló la lobotomía, se considera una de las decisiones más desafortunadas de la Fundación Nobel.

El segundo tema central de la exhibición *¿Cómo se siente? (How Does it Feel?)* pretendía simular lo que se siente al vivir con un trastorno mental. El público del centro de ciencias sabe que puede esperar experiencias multisensoriales nuevas y sorprendentes -y a menudo realistas- relacionadas con el tema tratado. Además del escenario de depresión descrito anteriormente, la muestra *Cuando la Realidad Distorsiona (When Reality Distorts)* fue una representación inmersiva de las experiencias que puede vivir un psicótico. En esta experiencia, el visitante se sentaba en la silla de una barbería y empezaba a oír voces que hablaban de él. Al mismo tiempo, algunas de las superficies que rodeaban al cliente y adquirían un aspecto surrealista y aterrador, creado mediante proyecciones.

Una de las simulaciones usaba el “esquizófono” (*schizophone*), una instalación acústica creada por el artista parisino Pierre-Laurent Cassière. La instalación consistió en unos sencillos auriculares con dos embudos que dirigían la audición del usuario hacia los lados, de modo que podía oír incluso sonidos bastante lejanos siempre que procedieran directamente de la izquierda o la derecha, pero cualquier sonido que se produjera delante de él era prácticamente inaudible. Llevar los auriculares proporcionaba una experiencia de realidad fragmentada. El usuario podía estar oyendo palabras o una conversación que su percepción visual no corroboraba. Según uno de nuestros expertos, basado en su experiencia, utilizar el “esquizófono” era muy parecido a cuando oye voces. Obviamente, el “esquizófono” no puede simular toda la experiencia vital de una persona con esquizofrenia, pero sí puede ofrecer al visitante una visión de una situación en la que percibir la realidad que le rodea carece de sentido.



Figura 2. El “esquizófono” de Pierre-Laurent Cassière, una simulación de esquizofrenia en la exhibición *Eureka se enloquece* (2013), se expuso en Ciência Viva como *Loucamente* (2014). Foto: Cortesía de Ciência Viva, Lisboa, Portugal.

La experiencia expositiva también se sirvió del cuadro expresionista de Edvard Munch *El grito* (1893), en el que una figura, mientras se agarra las orejas, parece purgar toda su ansiedad. Todo el paisaje parece estar gritando. El propio Munch escribió sobre el momento representado en el cuadro: “Me quedé allí temblando de ansiedad (...) y sentí que un grito infinito atravesaba la naturaleza” (Stanska 2016). El cuadro se mostraba en una pantalla, enmarcado como un cuadro real. El marco ocultaba una cámara de vídeo que captaba el rostro del visitante que se acercaba a la muestra y sustituía el rostro del cuadro por el del visitante. El título de la instalación era *¿Soy yo?* En el contexto de la exhibición, la obra de vídeo era humorística, pero con un toque de seriedad que suscitaba empatía. El visitante se convertía en la cara que gritaba; podría ser yo.

¿Cómo se siente? fue la sección de la exhibición que daba voz a los expertos basados en la experiencia. En la exhibición *Mi vida* (*My Life*) se podían escuchar sus historias

contadas por ellos mismos: cómo fue el proceso de enfermar, buscar tratamiento u obtener ayuda y mejorar. Las personas se mostraban como imágenes de vídeo en tamaño real. Al ver la grabación de una mesa redonda, el visitante se encontraba cara a cara con cada experto por experiencia. La situación no era jerárquica pero sí respetuosa, con el objetivo de crear un sentimiento de confianza y empatía.

El tercer tema de la exhibición fue *Estación de Servicio para la Mente* (*Service Station for the Mind*). Esta sección animaba a los visitantes a expresar e identificar emociones, a procesar sus problemas y a fomentar el bienestar mental mediante actividades sociales. Contaba con exhibiciones que interesaban sobre todo al público más joven. Era una videoinstalación en la que había unos ojos que brillaban en un bosque oscuro. Agitando una mano delante de imágenes terroríficas, se convertían en polvo de estrellas y luego en animales inofensivos. Algunos de los ojos estaban demasiado altos para que los niños los alcanzaran, por lo que necesitaban la ayuda de los adultos para afrontar y disipar sus miedos.

El público adulto probablemente disfrutó con el *Destructor de Preocupaciones* (*Worry Shredder*). Los visitantes podían escribir sus preocupaciones e introducirlas en una máquina absurdistas, que convertía estas preocupaciones en un flujo de papel triturado. Además de ser divertida, la exhibición también hacía una referencia seria y útil a una técnica que una persona con estrés puede utilizar para gestionar las preocupaciones que suelen quitarle el sueño, es decir, escribirlas en un papel para reflexionar sobre ellas más tarde.

La Estación de Servicio para la Mente también brindó la oportunidad de participar en un proyecto de investigación a largo plazo. Los visitantes podían someterse a una amplia serie de pruebas cognitivas y, si lo deseaban, permitir el uso de los resultados y de sus datos personales a un grupo de investigación que estudia la esquizofrenia en la Universidad de Helsinki. El estudio a largo plazo pretende establecer si las pruebas cognitivas podrían indicar la susceptibilidad a la esquizofrenia.

La definición de mente sana cambia con el tiempo y varía según las culturas. Durante la fase de planificación, surgieron diferencias decisivas entre los miembros del consorcio europeo en cuanto a la naturaleza de la salud mental. Los expertos finlandeses entienden que la salud mental debe considerarse como un espectro; una persona puede estar sana en un momento de su vida, y puede convertirse en un enfermo mental en otro momento. De este supuesto se deduce que una persona que hoy está sana puede tener problemas de salud mental en el futuro y, a la inversa, alguien que hoy está enfermo, puede estar libre de la enfermedad más adelante. A los asesores expertos franceses les resultó imposible aceptar este planteamiento. Veían la salud mental más bien como una dicotomía: una persona está bien o enferma, y ni siquiera es posible que todo el mundo enferme. Ver la salud mental como un continuo, para ellos, negaría a las personas sus diferencias y, en última instancia, su enfermedad. Sin embargo, encontramos una forma de negociar esta cuestión porque al final todos estuvimos de acuerdo en que el objetivo principal de la exhibición era

hacer reflexionar al público sobre la salud mental y sobre quienes viven con trastornos mentales. La exhibición nunca se centró en diagnósticos clínicos, sino en diferentes experiencias personales.

Los pacientes de un hospital psiquiátrico de Lisboa que fueron entrevistados como expertos por experiencia para los vídeos de *Mi Vida* aparecieron sin que se les viera la cara. El hospital había decidido proteger el anonimato, especialmente de los pacientes esquizofrénicos, por si más tarde se arrepentían de su decisión de participar en la exhibición. Para tratar a todos los participantes por igual, al final se difuminaron las caras de todos los expertos por experiencia. Sin embargo, en este caso, la bienintencionada medida de protección se vuelve contra sí misma; es como si una persona que se recupera de una enfermedad mental no fuera un ciudadano plenamente capacitado. Ocultar la cara también transmite el mensaje de que el hablante tiene algo de que avergonzarse: literalmente, pierde la cara. Esta elección es una prueba en sí misma de que el objetivo de la exhibición, la “desestigmatización”, es acertado y ambicioso. Suzie Thomas analiza en la sección de ética de este volumen el silencio museal y sus ocho vías, como sugieren Mason y Sayner (2019). Aquí vemos la colusión del museo con el silencio de la sociedad por sobreprotección y, yo diría, respeto mal entendido a la intimidad.

Las diferencias prácticas más significativas entre Finlandia, Francia y Portugal tenían que ver con la denominación de la exhibición, la comunicación y el mercadeo. Tras una larga reflexión, Eureka decidió llamar a su exhibición *Eureka se enloquece*. Consultamos a las partes interesadas y a los expertos por experiencia sobre el nombre, especialmente sobre el uso de la palabra loco, que es una palabra irrespetuosa en finlandés, pero que en sentido figurado puede tener connotaciones positivas. El ámbito de la salud mental ya había criticado con anterioridad a Stockmann, unos grandes almacenes finlandeses, por utilizar la palabra loco o demente en su mercadeo en un contexto comercial. Sin embargo, el título de la exhibición *Eureka se enloquece* fue aprobado unánimemente por todos los expertos. Consideraron que atraería la atención y la curiosidad de un público que no se interesaría por una exhibición de nombre más moderado y que no causara polémica. “Una exhibición que adopta una visión tan respetuosa del tema, con el objetivo de borrar el estigma a los problemas de la salud mental y apoyar a las personas que se están recuperando de enfermedades mentales merece toda la atención posible”, declaró la Asociación Central Finlandesa para la Salud Mental (Myllykoski 2016, p. 189).

En Portugal, la exhibición recibió el nombre de Locamente (*Loucamente*), una expresión atrevida, que tiene un significado clínico, pero que, especialmente en el lenguaje de los jóvenes, es un término positivo, una noción similar a lo puede denotar en finlandés. *Loucamente* significa locura en el sentido de poner a prueba tus límites extremos, de conocerte a ti mismo. El nombre se eligió porque *Ciência Viva* quería comercializar la exhibición desde la perspectiva de la salud mental, no de la enfermedad mental.

Los franceses optaron por un nombre basado en el término inglés trastorno mental (*mental disorder*), que se tradujo al francés como *MENTAL DESORDRE*. El nombre contaba con elementos fuera de orden, en muchos niveles. El término adecuado en francés es algo completamente diferente: *troubles psychiques*, trastornos mentales.

En el cartel, las letras estaban colocadas de forma desordenada y en el título, el sustantivo y el adjetivo habían cambiado de lugar. Según sus colegas franceses, *MENTAL DESORDRE* también podría asociarse a un grupo de rock, por ser moderno, atractivo e impactante. El subtítulo de la exhibición ayudaba a explicar el inusual nombre de la muestra: *Cambie su punto de vista sobre los trastornos mentales* (*Changez de regard sur les troubles psychiques*).

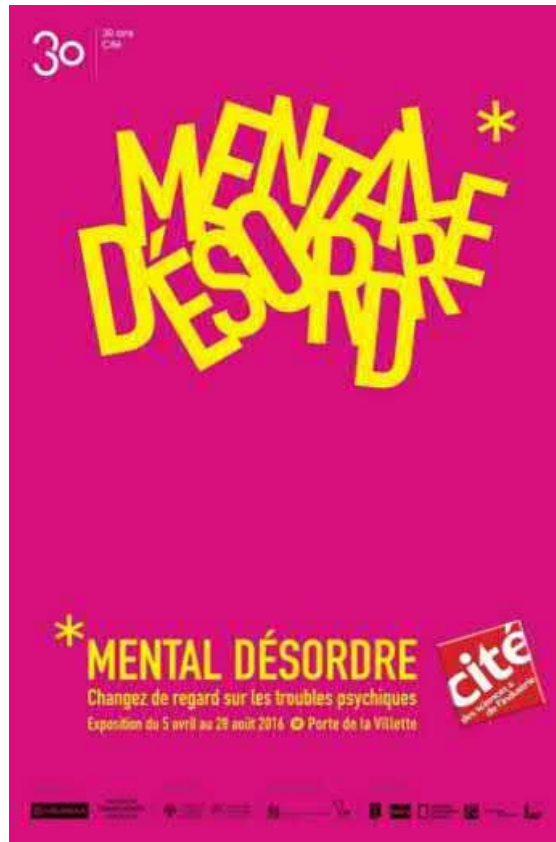


Figura 3. El cartel de la versión francesa de *Eureka se enloquece*. Foto: Cortesía de Universcience, París, Francia.

Eureka se enloquece recibió en 2014 el premio Roy L. Shafer para la experiencia del visitante más audaz y se entregó en la conferencia anual de la Asociación de Centros Científico-Tecnológicos en Raleigh, Carolina del Norte. Tras este reconocimiento, muchos centros científicos norteamericanos se interesaron por la exhibición. Eric Jolly, presidente del Museo de Ciencias de Minnesota, fue quien nos transmitió los comentarios más entusiastas. Jolly dijo que había estado buscando su próximo proyecto de exhibición con sentido social tras la exhibición de 2007 *RAZA - ¿Somos tan diferentes?* (*RACE - Are we so different?*), que curó en colaboración con la Asociación Antropológica Americana, que fue muy controversial e incluso provocó amenazas contra él.

El Museo de Ciencias de Minnesota estudió a fondo la exhibición y decidió traerla a Norteamérica y hacerse cargo de su itinerancia. Sin embargo, hubo que cambiar el título; el uso de la palabra loco estaba totalmente fuera de lugar. Otra modificación fue que, cuando en el texto original se describía a pacientes que padecían una enfermedad

mental, en la versión estadounidense se les veía conviviendo con la enfermedad más neutralmente. Tras largas consideraciones, el título estadounidense de la exhibición pasó a ser *Salud Mental: La Mente Importa* (*Mental Health: Mind Matters*). Un estudio reciente sobre la controversia en las exhibiciones científicas toma *Salud Mental: La mente importa* como un ejemplo vanguardista y provocativo de cómo los museos científicos pueden abordar de forma responsable cuestiones socio-científicas complejas y no seguir siendo “templos de, y para la verdad científica” (Pedretti & Navas Iannini 2020, p. 160).



Figura 4. La exhibición *Eureka se enloquece* llega a América como *Salud Mental: La mente importa*. Foto: Cortesía del Museo de Ciencias de Minnesota, St. Paul, MN, EE. UU.

Desde la perspectiva estadounidense tristemente, al contenido de la exhibición le faltaba un elemento: no hablaba en absoluto del trastorno de estrés postraumático, TEPT. Según las estimaciones, el 3.5% de la población estadounidense padece de TEPT, que se clasificó como trastorno mental en 1980 debido al elevado número de diagnósticos realizados a veteranos de la guerra de Vietnam. En el resto del mundo, se calcula que entre el 0.5% y el 1% de la población lo padece. Aproximadamente el 9% de la población estadounidense sufre del TEPT en algún momento de su vida. Se calcula que hasta el 20% de los veteranos de Irak y Afganistán lo sufren. El Centro de la Ciencia de Ontario en Toronto también mostró interés en exhibir la muestra e hizo notar que el tema del TEPT es esencial para los veteranos de guerra canadienses. Además, el TEPT no solo está causado por experiencias bélicas, sino también por incidentes violentos, accidentes de tráfico, catástrofes naturales y otras situaciones que ponen en peligro la vida.

Entendiendo al público e invitándolo a la mesa de planificación

El aprendizaje formal se mide con exámenes, pruebas, calificaciones y certificados, pero el museo no puede aprobar, suspender, ni medir el rendimiento de sus visitantes. “El museo de ciencias no ha reprobado a nadie, nunca”, resumió Frank Oppenheimer. En este punto, Oppenheimer reconoció un punto fuerte esencial de los museos: atraen al público sin la presión de que tengan que rendir y pasar una prueba. Una exhibición interactiva ofrece la oportunidad de crear un diálogo con la naturaleza, sus fenómenos y su diversidad. Oppenheimer definió el *Exploratorium* como “un museo de ciencia, arte y percepción humana” y “un museo comunitario para la concientización”.

Se dice que los museos son entornos de aprendizaje no formal para todas las edades. Esto es cierto, pero ¿por qué conformarse con una definición que se basa en la negación: no formal? Es habitual que las visitas a los centros científicos se nutran de las propias decisiones y acciones del visitante: aprender haciendo. Por esta razón, la forma de aprendizaje puede describirse más acertadamente como aprendizaje de libre elección (Falk 2001, pp. 6-8).

Cuando el aprendizaje de libre elección se toma en serio, tenemos que revisar algunas prácticas museísticas tradicionales. El término tradicional que designa al profesional que interpreta el contenido de un museo es guía. El término tiene una connotación descendente: el guía toma la iniciativa y los visitantes le siguen. Esto no invita a los visitantes a adoptar un papel activo. Existe una connotación similar con el otro término en uso, facilitador. Hay un tema difícil, y el facilitador lo hace más fácil (latín: *facilis* = fácil) de entender. Incluso el término francés animador (*animateur*) deja al visitante en un papel pasivo, cuando un animador hace que una exhibición muerta cobre vida. Para resolver este problema y abordar un papel más activo y participativo del visitante, Eureka introdujo una nueva terminología en 2008 y rebautizó a sus guías como inspiradores, que están ahí para inspirar al público. El término supone un seguimiento positivo por parte del público inspirado.

Se ha investigado lo suficiente sobre el aprendizaje en los centros científicos como para poder describir ya muchos aspectos de su impacto. George E. Hein, en su libro *Aprendiendo en el Museo (Learning in the Museum)* (1998), y Falk y Dierking, en un volumen más reciente, *Aprendiendo en los Museos: las Experiencias de los Visitantes y la Creación de Significados (Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning)*, (edición actualizada de 2018) ofrecen una valiosa visión sobre el valor educativo del museo constructivista, tanto en la teoría como en la práctica. Las exhibiciones interactivas producen distintos tipos de resultados de aprendizaje. Por ejemplo, la investigación basada en entrevistas ha examinado la experiencia del público inmediatamente después de una visita, pero también ha sondeado lo que la gente recuerda meses después. Los resultados del aprendizaje pueden dividirse a grandes rasgos en cuatro tipos: conocimientos y habilidades, perspectiva y concientización (nuevos ángulos sobre un tema conocido y comprensión del panorama general), motivaciones e intereses y, por último, pero no por ello menos importante, aprendizaje social (Falk et al. 2004, pp. 180–181).

Por lo general, los visitantes afirman haber experimentado varios tipos de aprendizaje. Con el tiempo, los conocimientos y habilidades se desvanecerán de su mente, pero en algunos casos los recuerdos pueden incluso fortalecerse. Un tipo de aprendizaje especialmente fascinante es el último de la lista, es decir, el aprendizaje social. Los centros científicos casi siempre son visitados por grupos; menos del 1% de los visitantes de Eureka llegan solos. Las exhibiciones interactivas colocan a cada grupo visitante en una nueva situación. Esta situación crea una interacción en la que afloran los conocimientos, habilidades, experiencias, ideas y preguntas de los miembros del grupo. Los miembros de un grupo aprenden unos de otros, pero también sobre ellos mismos.

Hay formas de invitar e incluir a posibles visitantes en el proceso de planificación de una exhibición. Un enfoque práctico es el uso de estudios preliminares, es decir, escuchar al público potencial en la fase preparatoria del proceso de planificación. Aquí se escucha la voz del visitante antes de tomar decisiones importantes sobre la planificación de la exhibición. Los estudios preliminares sirven para que el grupo de planificación del proyecto descubra los conocimientos, actitudes y expectativas de los visitantes potenciales.

Un buen estudio preliminar emplea preguntas abiertas; escuchar el lenguaje de un visitante potencial es una parte valiosa de la comprensión acumulada. Incluso el tono de voz es importante y a veces crucial para comprender los distintos registros del lenguaje y su significado. Por lo tanto, lo mejor es que el grupo del proyecto de exhibición realice él mismo las entrevistas preliminares y no las subcontrate a terceros. *Cuestionar las Suposiciones (Questioning Assumptions)* es un manual práctico y valioso sobre la ejecución de estudios preliminares, del que son coautoras Lynn Dierking y Wendy Pollock (1998).

Cuando se planifican las exhibiciones de los centros científicos, hay que tener en cuenta una serie de factores críticos que favorecen el aprendizaje y la memorización. Por ejemplo, es importante dar al público auténticas oportunidades de elección, en lugar de limitarse a ofrecer contenidos unidireccionales. Esto significa que los visitantes de la exhibición sean dueños de su propia experiencia como visitantes y que cada experiencia sea personal. Por un lado, la visita a un museo debe ser cómoda, sin estrés y agradable. Por otro lado, también debe suponer un reto adecuado: intelectual, pero ¿por qué no también físico? Un fenómeno multisensorial experimentado con todo el cuerpo es más memorable. En el mejor de los casos, la interacción es bidireccional; se permite al público de la exhibición comentar o dejar su huella en la exhibición y su contenido por algún otro medio.

Al planificar las exhibiciones de los centros científicos debe tenerse en cuenta una amplia diversidad de visitantes. Debe ponerse atención no solo a la edad, sexo y nivel educativo del visitante, sino que también a sus motivaciones y expectativas.

Por ejemplo, a Eureka le ha resultado beneficioso comprender los cinco diferentes tipos de público sugeridos por John H. Falk en su obra *Identidad y la Experiencia del Visitante de Museos (Identity and the Museum Visitor Experience)* (2009). La clasificación de Falk identifica grupos de público del centro científico, o de cualquier museo, que acuden por motivos completamente distintos.

Los exploradores suelen ser curiosos y se interesan sobre todo por lo que se les ofrece en ese momento. Los facilitadores satisfacen principalmente las necesidades de otra persona, por ejemplo, de su hijo, su pareja, un amigo o un familiar. Aficionados y profesionales visitan el museo porque tienen un interés claramente definido por un tema concreto. Los buscadores de experiencias buscan ofertas únicas para completar sus listas determinadas de experiencias en las atracciones más famosas de los centros científicos. Los que buscan recargarse física o espiritualmente quieren disfrutar de la atmósfera y el ambiente más que informarse sobre un tema concreto.

Las identidades detrás de estas visitas son específicas de cada situación; una misma persona puede visitar la exhibición por motivos diferentes en días distintos. Puede que hoy lleven a su hijo al centro de ciencias bajo los términos del niño, pero que decidan volver en otro momento y hacer las cosas que a ellos les interesan.

En las encuestas hemos detectado que todos estos grupos de identidad están presentes entre nuestro público. El modelo de identidad de Falk ha influido en nuestra planificación desde que creamos la exhibición *Clásicos de Eureka (Heureka Classics)* (2009), que aún se exhibe (en parte renovada) gracias a sus acertadas soluciones de diseño que se adaptan a las necesidades de las distintas identidades de los visitantes. El diseño de la exhibición presta especial atención a la colaboración niño-adulto o explorador-facilitador ofreciendo exhibiciones sobre mesas a dos alturas diferentes, según el lado de la mesa en el que se esté (Myllykoski 2010). El enfoque de diseño minimalista con pocos colores y materiales duraderos como abedul macizo, acero inoxidable y gruesas placas acrílicas, también está pensado para agradar la vista del que busca recargarse. En *Clásicos de Eureka* introducimos por primera vez textos de exhibición en formato digital, lo que nos permitió añadir textos e idiomas. Además del finlandés, el sueco y el inglés, hemos añadido el estonio y el ruso. Todo esto se hizo sin ocupar mucho espacio para quienes desean saber más, es decir, los profesionales y aficionados. El modelo de identidad también ha influido en la forma en que formulamos las preguntas de nuestras encuestas estandarizadas a los visitantes (1,200 al año). En lugar de preguntar sobre la satisfacción general del visitante, preguntamos cuál era la principal expectativa del visitante respecto a la visita y, a continuación, en qué medida esta expectativa se cumplió. También hemos realizado encuestas entre las personas que no nos visitan para conocer mejor las razones por las que no lo hacen. “No se me ocurrió” es una razón más mencionada que la ubicación o el precio, lo que ha incentivado la inversión en mercadeo y comunicación.

Conclusión

La idea del museo constructivista, un museo que involucra a su público en la indagación activa y el aprendizaje de libre elección, llegó a Finlandia con el nacimiento

de Eureka, el centro científico finlandés que aplicó los métodos interactivos de los centros científicos a las exhibiciones históricas y sociales. El futuro de la estrategia de Eureka para lograr el interés del público es seguir estudiando su impacto en la sociedad. ¿Cómo podría llegar a más gente el gozo de descubrir y así, este cobre más sentido y relevancia?

Un concepto útil para enmarcar este tipo de impacto social es el de capital científico (Archer et al. 2015), que deriva del concepto de capital cultural y social de Pierre Bourdieu y abarca formas de este relacionadas con la ciencia. Se refiere al contacto con la ciencia y el conocimiento que adquieren los individuos, desde los valores y las actitudes hasta el conocimiento de las personas que ejercen profesiones relacionadas con la ciencia y el hecho de que la ciencia sea un tema cotidiano de debate, por citar algunos aspectos. Al considerar el espectro de cómo la ciencia o el conocimiento, pensando ahora en el significado más amplio de la palabra finlandesa *tiede*, ciencia, puede enriquecer la vida humana de diversas maneras. Es evidente que los museos pueden identificar nuevas formas de ser relevantes para sus comunidades. La noción de capital científico ayuda a identificar a los que tienen y a los que no tienen, a detectar las desigualdades en la participación y, por último, a promover la justicia social. Como afirma la sugerencia debatida para la nueva definición de museo en su espíritu democratizador, “los museos pretenden contribuir a la dignidad humana y la justicia social, la igualdad global y el bienestar planetario”.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *From Object to Subject – Creating relevant and engaging experiences*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

- Archer, L et al.** 2015 “Science Capital”: A Conceptual, Methodological, and Empirical Argument for Extending Bourdieusian Notions of Capital Beyond the Arts. *Journal of Research in Science Teaching*, vol. 52, no 7. New York: John Wiley and Sons Inc. pp. 922–948.
- Cameron, D F** 1971 The Museum, a Temple or The Forum? *Curator The Museum Journal*, Vol. 14, 1/1971. Walnut Creek, CA: Altamira Press, pp. 11–24.
- Cohen, O & Heinecke, A** 2016 Social Fiction and Catalysts of Change: Enhancing Empathy through Dialogue Exhibitions. In Gokcigdem E M (ed.) *Fostering Empathy through Museums*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Cole, K C** 2009 *Something Incredibly Wonderful Happens. Frank Oppenheimer and the World he Made Up*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.

- Csikszentmihalyi, M & Hermanson, K** 1995 Intrinsic Motivation in Museums: Why does one want to learn? In Falk, J & Dierking, LD (eds.) *Public Institutions for Personal Learning: Establishing a Research Agenda*. Washington: American Association of Museums pp. 67–77.
- Dierking, L D & Pollock, W** 1998 *Questioning Assumptions: An Introduction to Front-End Studies in Museums*. ASTC. Washington, D.C.: Association of Science-Technology Centres.
- Falk, J H & Dierking, L** 2018 *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek, CA 2010, 2nd. Lanham: Altamira Press.
- Falk, J H** 2001 Free-Choice Science Learning: Framing the Discussion. In Falk, J H (ed.) *Free-Choice Science Education. How We Learn Science Outside of School*. New York: Teachers College Press.
- Falk, H et al.** 2004 Interactives and Visitor Learning. *Curator: The Museum Journal* vol 47, 2/2004. Lanham: Altamira Press. pp. 171– 198.
- Falk, J H** 2009 *Identity and the Museum Visitor Experience*. Walnut Creek: Left Coast Press, Inc.
- Hein, G E** 1998 *Learning in the Museum*. London: Routledge.
- Hein, H** 1990 *The Exploratorium. The Museum as Laboratory*. Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- Hudson, K** 1977 *Museums for the 1980s. A Survey of the World Trends*. UNESCO. New York: Holmes & Meier Publishers.
- Levanto, M** 2010 Suomen museoiden yleisöt. In Pettersson, S & Kinanen, P. *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS. pp. 94–109.
- Lowenthal, D** 1985 *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mason, R, & Sayner, J** 2019 Bringing museal silence into focus: eight ways of thinking about silence in museums. *International Journal of Heritage Studies*, 25(1). pp. 5–20. DOI <https://doi.org/10.1080/13527258.2017.1413678>

- Myllykoski, M** 2010 Less Is More. *The Exhibitionist*. Arlington, Virginia: The National Association for Museum Exhibition. pp. 72–74.
- Myllykoski, M** 2016 "Heureka tulee hulluksi" – miten näyttely mielenterveydestä istuu eri kulttuurikonteksteihin. In Järvi U & Tammi T (eds.) *Maito tappaa ja muita outoja tiedeuutisia*. Helsinki: Vastapaino. pp. 178–194.
- Pedretti, E & Navas Iannini, A M** 2020 *Controversy in Science Museums. Re-imagining exhibition spaces and practice*. London and New York: Routledge.
- Persson, P E, Myllykoski, M & Hietala, H** 1999 *Heureka!* Helsinki: Tiedekeskussäätiö.
- Pettersson, S & Kinanen, P** (eds.) 2010 *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS.
- Simon, N** 2016 *The Art of Relevance*. Santa Cruz: Museum 2.0.
- Stanska, Z** 2016 The Mysterious Road from Edvard Munch's the Scream. *Daily Art Magazine*. Disponible en <https://www.dailyartmagazine.com/the-mysterious-road-of-the-scream-by-edvard-munch/> [Visitado por última vez el 7 de febrero de 2021]

Adentrándose al misterio - Exposición *Helsinki Noir*, una historia detectivesca ficticia creada en un espacio museístico

Sanna-Mari Niemi¹

Resumen

La exposición *Helsinki Noir - Un crimen por resolver* (*Helsinki Noir – A Crime to Solve*) (17/9/2015–9/1/2017) en el Museo de Arte Amos Anderson en Helsinki fue un ejemplo de una exhibición museística contemporánea en la que la narración de ficción adoptó un enfoque novedoso y enfatizado. La exhibición, cuyo guion fue escrito por el curador, fue creada en torno a un asesinato ficticio ambientado en la Helsinki de los años treinta. Junto con extenso material textual y un final abierto, la historia invitaba al lector-visitante a asumir el papel de detective. La naturaleza del mismo género detectivesco invitó a los visitantes a participar, a llenar los espacios vacíos y por consiguiente a ser coautores de la narrativa de la exhibición. En este capítulo se analiza cómo se utilizaron los elementos textuales y el diseño multimodal de una exposición museística para ofrecer a los visitantes la sensación de una historia secuencial que podría leerse como una versión personificada de la ficción detectivesca. Esto realza algunas de las características narrativas especiales de las exposiciones de los museos: su potencial para contar historias combina múltiples canales sensoriales y semióticos, artefactos auténticos, espacialidad, temporalidad, experiencia corporal, interactividad y experiencia social.

La exposición *Helsinki Noir* incluía elementos que fomentaban la inmersión, la interactividad y la creación conjunta, una de cuyas manifestaciones fue un concurso de redacción para que los estudiantes de secundaria produjeran finales opcionales, incorporando el texto ganador al folleto de la exposición a modo de epílogo. Argumento que esta exposición nos ayuda a comprender cómo la ficcionalidad, la subjetividad abierta y el cambio del papel narrativo del visitante pueden utilizarse como herramientas para atraer al público, y cómo ciertas estrategias textuales reflejan la ideología contemporánea para debatir y compartir parte de la autoridad institucional de los museos con sus visitantes.

Palabras clave: narrativa de exhibición, ficción, personificación, narración espacial, participación del público

1. Este capítulo fue revisado por colegas.

Introducción

Como entorno narrativo, las exposiciones de los museos se diferencian de muchas otras formas de arte, tales como la literatura y el cine. Los museos permiten que sus visitantes encuentren objetos auténticos en una forma multisensorial y en un entorno físico que es simultáneamente íntimo y social. La arquitectura del museo y los elementos multimedia pueden dotarse de significado, y la narrativa de la exposición se desarrolla normalmente por medio de los movimientos y acciones de los visitantes, apelando a sus muchos sentidos (en el caso de la multisensorialidad, ver Levent & Pascual-Leone 2014). Los museos desempeñan un papel institucional en la difusión de información sobre sus colecciones a efecto de que sea precisa y basada en la investigación. Por lo tanto, la subjetividad y la ficcionalidad podrían no parecernos expectativas típicas vinculadas a las narrativas de los museos. Sin embargo, la narración de historias se considera una herramienta cada vez más importante para crear experiencias museísticas atractivas y resonantes (Bedford 2014). ¿Qué pasa cuando una historia detectivesca de ficción se convierte en el tema principal en una exhibición en un museo de arte y se invita a los visitantes a ser coautores de la narrativa? ¿Cómo atrae la ficción criminal al lector-visitante?

En este capítulo, analizo la exhibición *Helsinki Noir - Un crimen por resolver* en el Museo de Arte Amos Anderson² como un texto multimedia y una aplicación del espacio en la ficción criminal. Adicionalmente a mis estudios teóricos sobre la museología y la crítica de ficción detectivesca, mi análisis se apoya en una entrevista temática que realicé en 2018 a Susanna Luojus (entrevista 1), curadora del museo y creadora de *Helsinki Noir*. En esta entrevista semi estructurada, mis preguntas se centraron en temas como el proceso de exhibición desde la perspectiva del curador y, especialmente, en las ideas detrás de haber elegido el género de ficción detectivesca como estrategia mediadora para el arte. Mediante la visita personal y la documentación he tomado en cuenta los diversos elementos de la exhibición, tales como obras de arte expuestas, iluminación, material de audio, así como elementos arquitectónicos y espaciales vinculados con la narrativa. También aplico una revisión de objetos (Thomas & Koskinen-Koivisto 2016, pp. 65-66) además de la combinación de textos de exposiciones, folletos, información en línea y otro material asociado.³

Mis objetivos principales son dos. En primer lugar, explorar las estrategias por las cuales la narrativa de historias de ficción contribuye de forma significativa a la experiencia de la exhibición y participación del público. En segundo lugar, mostrar que las cualidades espaciales y personificadas de la exhibición museística como un medio agregan también capas a la narrativa textual. Me parece que el carácter físico de la lectura de las narraciones de los museos es especialmente interesante en el caso

2. Amos Anderson (1878-1961) fue un empresario finlandés de habla sueca, editor de periódicos y benefactor de las artes. El Museo de Arte Amos Anderson funcionó en Helsinki de 1965 a 2017. En 2018, la asociación fundada por Anderson, Föreningen Konstsamfundet, inauguró un nuevo museo en Helsinki, el Amos Rex.

3. Agradezco a Susanna Luojus y al Museo Amos Rex por permitirme consultar material de archivo de esta exhibición, incluida la documentación del curador sobre los procesos de creación de la exhibición, los textos de la exposición en la fase de trabajo y los planos de planta.

de *Helsinki Noir*, un asesinato misterioso, ya que la ficción detectivesca suele hacer hincapié en la corporeidad tanto de sus víctimas como de sus detectives (Plain 2001, p. 9). A un nivel textual, la *Helsinki Noir* es un ejemplo clásico y posiblemente algo conservador de la novela detectivesca. Sin embargo, sostengo que, al proporcionar una experiencia totalmente personificada y combinar así los elementos y los puntos fuertes tanto del género de ficción detectivesca como de la narrativa de exposiciones museísticas como medio, *Helsinki Noir* estableció nuevos tipos de relaciones con sus lectores-visitantes, invitándoles a ser coautores de la narrativa de misterio.

La ficción detectivesca es un género que se conoce por abordar la actividad hermenéutica, la narrativa y la intertextualidad (Pyrhönen 1994, pp. 36–41). Típico de la ficción detectivesca, el guion de la exhibición *Helsinki Noir* es un claro ejemplo del código hermenéutico de Barthes que consiste en diversos términos que sugieren un enigma y pretenden mantener en vilo al lector-visitante a lo largo de la narración (Barthes 1990, pp. 18–20). Se ha sugerido que parte del código hermenéutico, el deseo de averiguar, crea una fuerza impulsora para la lectura de ficción criminal. Por lo tanto, argumento que *Helsinki Noir* nos da una idea de las posibilidades de utilizar la narración de ficción en los museos como método para atraer al público. Para explorar cómo una historia ficticia de detectives ocupó el espacio físico de la exhibición, examino cómo se dividió la trama en capítulos a lo largo de una ruta de circulación mediante elementos textuales y un diseño de exhibición multimodal. Para abordar la cuestión de la participación del público, examino cómo el concepto de la exhibición exigía la participación activa del visitante en varios niveles, tanto textuales como de otro tipo. En este punto, aplico una visión de la interactividad como un intercambio reflexivo y de diálogo entre los lectores-visitantes y los elementos de la exhibición, en lugar de una interacción física o mecánica (Roppola 2012, pp. 44–45). En primer lugar, la aplicación del género de ficción criminal implica la coautoría por parte del lector a la hora de seguir las pistas y resolver el misterio. En *Helsinki Noir*, los visitantes fueron colocados en el papel de detectives y, por consiguiente, invitados a ser coautores de la lectura de la narrativa museística. En segundo lugar, como el enigma solo tenía un cierre parcial y se dejaba abierto, se necesitaban la producción y la imaginación de los visitantes para revelarlo por completo. Al organizar un concurso de redacción para los jóvenes y publicar el texto ganador como un apéndice al folleto de la exhibición que se distribuyó a todos los visitantes, el museo mostró interés y apreciación hacia la perspectiva del visitante. En tercer lugar, ambos textos y otros elementos de diseño de la exhibición se usaron para agregar inmersión y emoción a lo largo de la ruta de circulación. Además, la intertextualidad, los tópicos de las historias clásicas de detectives y el detalle que se centra en Helsinki añadieron posibles puntos de referencia para hacer la experiencia de la exposición más atractiva y personal.

Este capítulo forma parte de una discusión continua sobre las nuevas narrativas y las múltiples voces en los museos. Mi formación en literatura comparada y museología me ha llevado a interesarme por la ficción y las narrativas museísticas lúdicamente innovadoras. Autores y artistas, desde Henry James hasta Marcel Duchamp, Thomas Bernhard y otros, durante siglos han usado los museos como un escenario o metáfora. En las últimas décadas, los propios museos se han mostrado más activos a la hora de experimentar con textos y el medio de exhibición museística, como ilustran mis

ejemplos en este capítulo (véase también Roberts 1997, pp. 76-77). A menudo, esto se hace en cooperación con artistas-curadores o artistas-en-residencia, pero como muestra *Helsinki Noir*, los propios curadores también pueden inclinarse hacia un estilo más creativo. Uno de los aspectos interesantes de las narrativas museísticas abiertamente ficticias está relacionado con la discrepancia inherente entre la narración de ficción y el papel institucional de los museos en la promoción de una información equilibrada y basada en la investigación sobre sus colecciones. La Ley de Museos y el *Código de Ética para Museos* del ICOM resaltan la misión de los museos en la comunicación de información confiable, bien fundamentada y exacta en sus exhibiciones.⁴ Es relevante preguntar: ¿Cómo encaja la ficción dentro de esta misión? Esta es una discusión continua, pues muchos museos contemporáneos usan las narrativas ficticias como parte de sus enfoques de las exhibiciones. Incluso, hay museos que se crearon alrededor de un concepto ficticio. Casos internacionales bien conocidos incluyen el Museo de la Inocencia de Orhan Pamuk⁵ en Estambul y la Casa de Dennis Server⁶ en Spitalfields, Londres. Tanto Pamuk y Severs han creado un museo físico y un libro relacionado que explica los conceptos ficticios de sus colecciones. Estos lugares se han convertido en atracciones populares que abren exploraciones a las relaciones entre historia, memoria, imaginación y experiencia personal y colectiva.

Ya en 1995, Blais (1995, p. 314) planteó la cuestión de la posible función poética de un texto expositivo. Hourston Hanks (2012, p. 21) también se pregunta qué ocurre cuando un texto va más allá de la información básica al visitante y la interpretación de la colección y se convierte en “el contenido, el método o el significado” de una exhibición museística. Aquí planteo una pregunta similar en torno a los textos ficticios de los museos. ¿Qué se espera o qué se gana con adoptar un género ficticio popular en lugar del denominado texto típico del museo? Sostengo que la introducción de un alto nivel de subjetividad y ficcionalidad en los relatos de las exhibiciones de los museos no solo tiene que ver con el entretenimiento o el entretenimiento educativo, sino que participa en un debate más amplio sobre los museos como productores de conocimiento y mediadores de colecciones e investigación. Es parte de una tendencia que coloca la experiencia de los visitantes en el foco de las exhibiciones museísticas. La multitud de estilos textuales resalta la importancia de las narrativas y la resonancia en el contexto tanto de la experiencia como del aprendizaje museístico (MacLeod, Hourston Hanks & Hale 2012; Falk & Dierking 2000, pp. 177-189). Esta es una continuación lógica para el desarrollo en campos como pedagogía museística, curaduría y el estudio de textos museísticos, así como en la redefinición de la misión de los museos.

4. El *Código de Ética para Museos* de ICOM, está disponible en línea en <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf> [Visitado por última vez el 4 de marzo de 2021]

5. Curiosamente, el Museo de la Inocencia recibió el premio de Museos Europeos del Año en 2014. Me doy cuenta de que esto refleja el reconocimiento del poder de la narrativa en los museos de la actualidad.

6. De acuerdo con el sitio web de La Casa de Dennis Server (*Dennis Severs' House's*), Severs (1948–1999) se refirió a la creación de la cápsula del tiempo como un drama de naturaleza muerta en: <http://www.dennissevershouse.co.uk/the-tour> [Visitado por última vez el 4 de marzo de 2021]

El estudio de la narrativa se ha introducido a nuevas disciplinas, tales como la arquitectura, estudios culturales y estudios museísticos, dando paso a nuevas interpretaciones sobre cómo funcionan los museos como espacios narrativos. Antes de adentrarnos en la escena del crimen de *Helsinki Noir*, examino algunos de estos desarrollos.

Trasfondo teórico detrás de los textos museísticos creativos

El entorno museístico es un poderoso medio para propósitos de narrativa de historias porque proporciona una experiencia personificada, multisensorial y espacial dentro de auténticas obras de arte y objetos. MacLeod, Hourston Hanks y Hale (2012) ven la narrativa como una prometedora estrategia de mediación en los museos, una forma de crear entornos museísticos que fomentan la participación, la memoria y la imaginación.

Señalan con acierto que las narrativas nos permiten salvar algunas de las muchas brechas que abordan los museos: temporales, geográficas, culturales y físicas (MacLeod, Hourston Hanks & Hale 2012, p. xxiii). El ejemplo de la *Helsinki Noir* nos muestra que las narrativas de los museos no tienen que limitarse a la reducción de brechas en la información, sino que también pueden tener metas tales como la promoción de la interactividad, el placer estético del lenguaje o las relaciones intermediarias entre el texto y las obras de arte. Especialmente con la nueva tecnología digital, en un espacio de exhibición pueden converger muchos tipos de historias para diversos públicos, y algunas de estas pueden ser ficticias, ser una interpretación dramatizada o la representación de una historia, una intervención artística o una pieza de literatura. Hein (2002, pp. 168-169) sugiere que las técnicas de drama y teatro pueden proporcionar una manera de vincular a los visitantes de forma emocional, intelectual e inclusive física, por consiguiente, los acerca a los contenidos de los museos. Sostengo que lo mismo aplica a los textos museísticos creativos.

Especialmente desde la década de 1980, diversos cambios significativos han afectado nuestra interpretación de las narrativas museísticas. La arquitectura de los museos, el diseño de las exhibiciones y el estudio de los textos museísticos las han influenciado, tanto de forma teórica como práctica. Los denominados giros narrativos y espaciales han aportado nuevos enfoques teóricos e interdisciplinarios a las exposiciones de los museos y al modo en que interactúan los objetos y el espacio en campos como la arquitectura, la historia del arte y la literatura comparada (Ryan, Foote y Azaryahu, 2016). Al abordar la comunicación museística y leer la exposición del museo como un texto, continuó el debate de la teórica y crítica cultural Mieke Bal (1996) y la lingüista Louise Ravelli (2006). Otro enfoque importante es ver la exhibición museística como un espacio narrativo. Investigadores como Tzortzi (2015), Roppola (2012), Ryan, Foote y Azaryahu (2016) y Bünz (2015) han explorado cómo la arquitectura de los museos y el diseño espacial pueden apoyar, agregar y comunicar el significado museístico en las exhibiciones. Han mostrado que mediante la planificación consciente, los ejes visuales, los corredores y los espacios de transición estas pueden cobrar sentido e influir en el ritmo de un recorrido. También es interesante ver cómo las vías de circulación y el movimiento corporal están relacionados con el desarrollo

de la trama. Desde el punto de vista literario también hay mucho por descubrir. Al observar las narrativas del museo, ganamos nuevas perspectivas sobre las relaciones historia-espacio y la narrativa interactiva. Mi búsqueda continúa en esta línea de investigación, combinando los estudios museísticos con el estudio de la narrativa. Sin embargo, hasta ahora, la mayor parte de la investigación se ha concentrado en las narrativas expositivas más típicas de los museos, como las narrativas cronológicas de los museos de historia. Aunque la cronología y la periodización siguen siendo formas características de organizar las exposiciones de los museos, también han empezado a cobrar importancia otras, como la exposición temática. Mi contribución es observar los casos en que la narrativa textual toma nuevos roles, es decir, cuando un texto de ficción se convierte en el centro de una exposición.

De la autoridad a la coautoría: estrategias textuales para hablar de la voz institucional

Desde la perspectiva de los estudios museísticos podemos resaltar que tanto los cambios pedagógicos como museológicos han afectado las narrativas museísticas contemporáneas. La denominada nueva museología, iniciada en la década de 1980, ha traído consigo una reevaluación crítica de las relaciones de poder, el conocimiento y la representación en los museos, lo que ha llevado a un examen más minucioso de las técnicas de exposición y creación de cédulas informativas (Stam 2005, pp. 54-69, pp. 63-65). En lugar de narrativas maestras con una jerarquía descendiente, se presta más atención a las microhistorias, a los grupos que han sido marginados anteriormente en la historia oficial y a procesos de exhibición más comunitarios (MacLeod, Hourston Hanks & Hale 2012; Svanberg 2010). Una gran tendencia cultural, la de centrarse en las historias, puede relacionarse con el hecho de que los museos dejen de hacer hincapié en los objetos para centrarse en los visitantes y las experiencias (Henning 2006, pp. 90-91). Como parte de este proceso, en lugar de enfocarse en su autenticidad, los objetos pueden ser usados incluso como reproducciones y modelos virtuales. En una exhibición orientada a la experiencia o centrada en la narrativa, la coherencia de esta se enfatiza sobre cualquier objeto en específico (Henning 2006, pp. 91-92). Esto aplica a la *Helsinki Noir*, que puede describirse como una exhibición museística orientada a la experiencia o centrada en la narrativa. En la exhibición, las obras de arte se utilizaban en gran medida como soporte a una historia de ficción, proporcionando escenas y personajes correspondientes a las descripciones de la literatura.⁷

Desde la perspectiva de los textos museísticos, Roberts (1997, pp. 1-6) rastrea un cambio significativo en las narrativas de los museos que se remonta a los años 70 y 80, reflejado en la generalización de los estudios de visitantes y la introducción de

7. Aunque las pinturas y esculturas tenían cédulas informativas, los textos no animaban explícitamente a los visitantes a leerlas. De hecho, leer cédulas podría haber causado una pausa innecesaria a la trama, de forma similar como en las descripciones largas en una novela realista. Las cédulas llamaban la atención sobre el entorno del museo y, por tanto, sobre las estructuras y prácticas subyacentes al propio medio expositivo, provocando rupturas en la inmersión del visitante en el argumento.

los educadores de museos en los equipos de exposiciones. Introducir la perspectiva del visitante junto a las prácticas curatoriales tradicionales abrió el camino hacia interpretaciones y epistemologías coexistentes, dando pasos hacia una autoridad compartida sobre los significados museísticos y reconociendo que el propio acto de presentación es fundamentalmente interpretativo (Roberts 1997, p. 2, pp. 72-75). Dado que los museos contemporáneos se esfuerzan por adoptar prácticas más inclusivas e interactivas, la adopción de múltiples voces y estilos en los textos museísticos hace que la comunicación de los museos sea más transparente, tanto desde el punto de vista de los museos como del medio expositivo. Los textos museísticos abiertamente ficticios pueden ser una forma de subrayar la naturaleza de la construcción de las exposiciones museísticas, llamando la atención sobre sus orígenes literarios e institucionales. Esta autorreflexión puede animar a los visitantes a construir sus propios relatos sobre lo que ven (Roberts 1997, p. 143; Roppola 2012, p. 27).

Una tendencia reciente que ha influido en el aumento de textos museísticos creativos y de ficción (como en *Helsinki Noir*) es la popularidad del artista como curador (Tzortzi 2015, pp. 60-64; véase también Paunu, este volumen). Si bien los museos han presentado antes diversos elementos narrativos, estamos siendo testigos de un crecimiento de los textos museísticos creativos realizados en cooperación, tanto en forma de interacción con el público (cédulas creadas por los visitantes, *hashtags* de Twitter, etc.) como de intervenciones artista/autor/poeta y, en general, introduciendo un mayor nivel de subjetividad en la exposición museística. A menudo, estas exposiciones muestran los procesos de exposición de los museos y juegan con las ideas de cómo influyen la exposición museística, así como la institución museística en los objetos. Un ejemplo reciente del uso lúdico de un género popular en Finlandia es la exhibición de arte de contra-ficción del Museo de Arte de Tampere *¿Es esto real? (Is This for Real?)* (20/5/2011-28/8/2011), curada y guionizada imaginativamente por la novelista de ciencia ficción Johanna Sinisalo (2011). En la exhibición del Museo Serlachius Gösta, *El modelo y el pintor loco (The Model and the Mad Painter)* los textos ficticios del novelista Riikka Ala Harja se focalizaron por medio de modelos en las obras de arte, dando así un papel activo y una voz a quienes normalmente se encuentran en la posición pasiva de ser contemplados. En el Castillo Turki, la exhibición *Unas cuántas palabras sobre las mujeres (A Few Words about Women)* (8/3/2019- 8/3/2020) popularizó los estudios recientes sobre las mujeres de Turku del siglo XVII utilizando textos de revistas femeninas. Para completar la experiencia de la exhibición, en la tienda de regalos del museo estaba en venta un folleto de páginas brillantes con artículos como entrevistas, historias de amor y consejos profesionales o de moda.

En la exposición *Helsinki Noir*, el curador del museo tomó el rol de autor (o se convirtió en el curador-artista), al inventar una historia creativa ficticia alrededor de las obras de arte existentes y otras mandadas a hacer especialmente para la ocasión. No obstante, no solo se construyó la exhibición alrededor de obras de arte, sino que también fue en parte generada por ellas. Como el curador se propuso hacer una historia ficticia sobre un crimen, encargó el crimen, o en este caso, la víctima, al artista contemporáneo Jarno Vesala. Vesala tuvo la libertad para hacer una misteriosa escena del crimen y, después de que su trabajo fue creado, el curador Loujus decidió el tipo de crimen

que sería el punto inicial de la *Helsinki Noir*. Como Bal (1996) podría decirlo y lo discuto más adelante, existe una interacción o diálogo entre el curador, el artista y las obras de arte y, eventualmente entre los visitantes.⁸ La apertura a este tipo de interacción se ha convertido en una parte cada vez más importante del trabajo actual de los museos. En lo que sigue, observo la *Helsinki Noir* como un caso de estudio de un texto de exhibición museística ficticia que fomenta la interacción y el diálogo.

Adentrándose al misterio de la Helsinki Noir: introduciendo el concepto

La exhibición *Helsinki Noir- un crimen por resolver*, escrita y curada por Susanna Luojus, se desarrolla en torno al misterio de un asesinato ficticio ambientado en la Helsinki de 1930. Al entrar en el Museo de Arte Amos Anderson y comprar su entrada, los visitantes recibían una guía de la exhibición titulada *Helsinki Noir - Una propuesta mortal (Helsinki Noir - A deadly Proposal)* (Luojus 2015) que imitaba los libros de bolsillo sobre detectives (figura 1). Este folleto, así como toda la exhibición, seguía el estilo Art Decó según el diseño gráfico de Minna Luoma. Los tonos azul oscuro enfatizaban la sensación de misterio y la visualización establecía vínculos con la imaginación del cine negro. El folleto incluía la historia de la exhibición en tres idiomas (finlandés, sueco e inglés), un total de 64 páginas, que es un volumen considerable para un folleto de exhibición museística. La historia estaba dividida en 13 capítulos a los que correspondía un número de panel de la exhibición y, por tanto, un lugar de lectura en la exhibición. La narrativa era secuencial, una combinación de texto literario y elementos espaciales. El lector-visitante caminaba a lo largo de una ruta donde se sugerían puntos para hacer un alto y leer lo que había sido marcado.

En las historias de detectives, el laberinto es un motivo recurrente, y el acto de detección suele centrarse en la búsqueda del “hilo rojo”. Etimológicamente la palabra *clue* en inglés antiguo [*clue* en inglés contemporáneo y traducido como pista] se refiere a una bola de hilo, como la que ayuda a Teseo para salir del laberinto mitológico. Conduce a la etapa de descubrimiento, la pista, algo que saca del laberinto o ayuda a resolver un problema (Irwin 1994, pp. 176-177). Para encontrar la solución de la *Helsinki Noir*, los visitantes tenían que orientarse por medio de un diseño, como el de un laberinto parcial. Sin duda, parte de ello se debía a la disposición física del edificio del museo, pero otra parte era efecto de la escenografía (como el uso de paredes añadidas, que se asemejaban a bloques de viviendas del barrio de Töölö, con los colores de un cuadro de Marcus Collin). La exhibición comenzó en la 4ª planta del Museo de Arte Amos Anderson, continuó media planta más abajo y finalmente subió a la planta 4½, donde terminó. Los textos en las paredes y las etiquetas en el piso ayudaron a orientar a los visitantes. No obstante, existía una posibilidad de que los visitantes iniciaran desde otras plantas y no tomaran en cuenta la ruta sugerida. Los guías del museo ayudaron a minimizar el riesgo de confusión para los visitantes.

8. Según Bal (1996, p. 3), la exhibición museística puede considerarse como un discurso, y los gestos de mostrar y exhibir pueden entenderse como actos discursivos. Bal ve la muestra museística como una forma de conversación en que una primera persona, el narrador, le dice a la segunda persona, el visitante, algo sobre una tercera persona, el objeto en exhibición (ibid, pp. 3-4). Todas las partes aportan algo a la conversación.

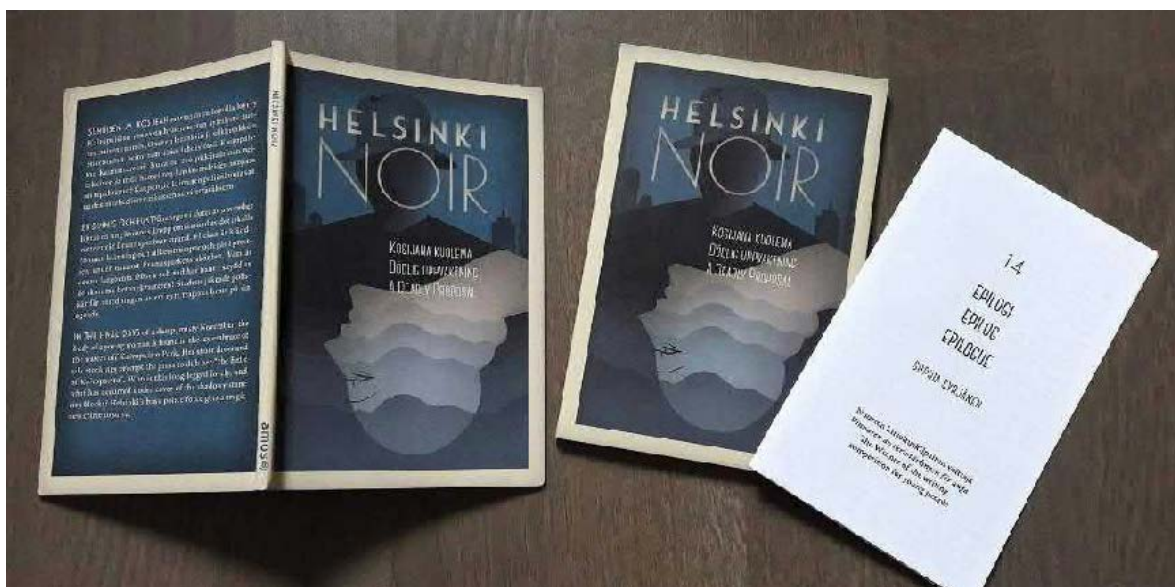


Figura 1. El folleto *Helsinki Noir - Una propuesta Mortal* (Luojus 2015). La obra ganadora del concurso de escritura para jóvenes del museo se añadió al folleto como epílogo. Fotografía: Sanna-Mari Niemi.

En la entrada, un texto introductorio en la pared explicaba que el concepto de la exhibición “hace al observador parte de un drama criminalístico”, y que es una “composición dramatúrgica ficticia parcialmente basada en una serie de crímenes históricos”. La serie de crímenes históricos en cuestión se reveló al final de la exhibición y se discute más adelante en este capítulo. Como sugerían el conjunto del texto introductorio y el subtítulo de la exposición, se animaba a los lectores-visitantes a participar en la resolución del misterio.

De forma teatral, la historia comenzaba cuando se elevaba el telón (esta vez por los visitantes que ingresaban en la exhibición). En el primer salón de exhibición, había otro telón y los visitantes se encontraban en la escena del siniestro misterio. ¿Deberíamos adentrarnos en la oscuridad?

El lector-visitante como detective en la escena del crimen

Flotando en el agua turbia había una joven de piernas largas con un vestido corto y medias de seda, el pelo extendido como un abanico. Su rostro tenía esa expresión serena, de fría paz, tan típica de muchas personas recién ahogadas (Luojus 2015, p. 44).

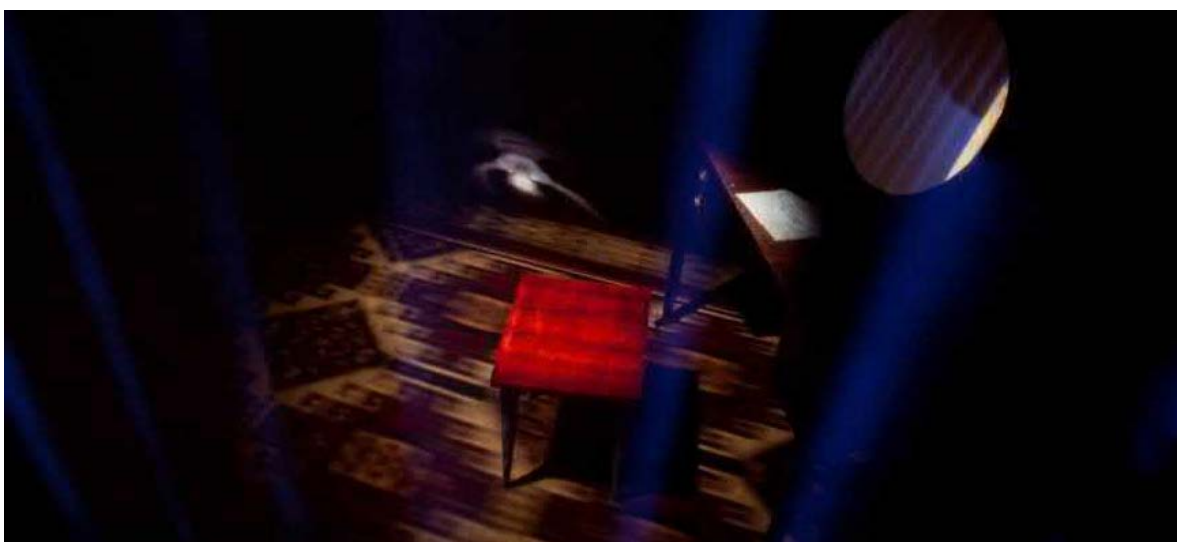


Figura 2. Obra de Jarno Vesala en la exposición *Helsinki Noir: Detrás del Telón (Behind the Curtain)* (2015). Una mezcla de medios incluía una proyección de vídeo, audio y selección de objetos. Al fondo de las instalaciones, la proyección revelaba el cuerpo de la víctima flotando en las olas. Archivos de Amos Rex/fotografía: Stella Ojala

La historia iniciaba con un siniestro descubrimiento en una noche húmeda y brumosa de noviembre en la Helsinki de 1930. En la primera sala de exposiciones, una instalación multimedia hecha especialmente para la ocasión por Jarno Vesala llamada *Detrás del telón (Behind the Curtain)* (figura 2) se hacía visible y jugaba con la oscuridad y destellos de luz que iluminaban los elementos en secuencia. En la parte delantera derecha había un tocador con un espejo y algunos objetos pequeños, entre ellos varias cartas. En el fondo de la instalación aparecía el cuerpo de una mujer joven, aparentemente arrastrada por las olas. La instalación en sí era ambigua, pero los textos dirigían a los lectores-visitantes planteando las preguntas clave: ¿Quién es esta “Bella de Kaivopuisto?”⁹, ¿cómo la apoda la prensa y, lo más importante, ¿quién es el asesino?

El inicio del recorrido seguía una larga tradición de ficción detectivesca al mostrar el descubrimiento de un cuerpo femenino joven y altamente estético y describir cómo este descubrimiento crea una sensación de desorden en la comunidad, que necesita ser reparada (Plain 2001; Bronfen 1992). La víctima fue presentada con una estética estilística tanto en el texto (con términos como “encantadora de piernas largas” o “bastante inocente y de apariencia atractiva”, Luoju 2015, p. 44), como a lo largo de la instalación. Era una obra destinada a ser vista. Al “leer” este cuerpo, se abría una dualidad interesante. Como una obra de arte que vuelve legible para los observadores y conocedores de arte, en la ficción detectivesca el cadáver de la víctima se textualiza para que el detective inteligente lo lea, convirtiéndolo en un cadáver-como-texto (Plain 2001, pp. 12-13; Bronfen 1992, pp. 6-7). Y al igual que los visitantes de un museo, el público ficticio se aglomera en torno a la escena del crimen, las cámaras hacen clic y la prensa está “ávida de titulares que vendan periódicos” (Luoju 2015, p. 44). La novela detectivesca ha sido acusada de voyerismo; se basa en el apetito de la gente por el crimen, el asesinato y lo macabro, y la resolución del crimen implica revisar

9. Kaivopuisto (Sueco: Brunnsparcken) es uno de los parques más antiguos de la ciudad, localizado en el extremo sur de la península de Helsinki.

todas las pistas, incluidas las vidas privadas y los documentos íntimos (Pyrhönen 1999, p. 156). El museo usó la misma curiosidad para motivar al lector-visitante de la exposición *Helsinki Noir*.

El descubrimiento del cadáver lanzaba un rompecabezas de resolución del crimen, o un juego entre el lector-visitante que la hacía de detective y el conservador-narrador que intentaba mantener el suspenso hasta la revelación definitiva al final. Parte del pacto de lectura en torno a la ficción detectivesca clásica (a diferencia del género de suspenso) es el método del juego limpio, que implica que al lector se le debe dar todas las pistas para que tenga una oportunidad justa de resolver el caso (Sayers 1988, p. 73; Pyrhönen 1994, pp. 17–18). Este aspecto puede haber animado a los visitantes del museo a seguir el itinerario de la exposición en su totalidad. De acuerdo con Loujus (entrevista 1), muchos visitantes querían seguir la narrativa en su itinerario programado para ver cómo se desenvolvía la historia.

La trama incluía múltiples elementos de una historia detectivesca clásica. El nivel lingüístico lo acentuaba, aunque el estilo anticuado de la narración se apreciaba mejor en la versión original del texto, en finlandés. A medida que los visitantes recorrían las tres plantas de la exposición, encontraban lugares señalados para leer el siguiente capítulo del folleto y podían contemplar obras de arte que proporcionaban entornos para los acontecimientos y características de los personajes principales. La víctima era rápidamente reconocida como Kaarina Vehmakoski, una joven cajera de banco. Durante las investigaciones policiales, Elsa Rikman, compañera de apartamento de Vehmakoski, arrojaba luz sobre su personalidad y sus antecedentes, así como sobre los acontecimientos de las semanas previas a su desaparición. Las cartas que se vieron en la primera instalación se convertían en la clave del misterio. Tras responder a un anuncio en el periódico e iniciar una apasionada correspondencia, Kaarina Vehmakoski se había enamorado de un elegante y continental hombre de negocios llamado Karl Eugen Kramer. Un tema y una pista recurrentes en los capítulos era el dinero: las posesiones de Kramer, la herencia de Vehmakoski, el intercambio de regalos entre los amantes, la planificación financiera, no libre de problemas, de su futuro hogar y la inversión en un terreno en la zona en desarrollo de Kulosaari. Al final, el hombre resultaba ser un embaucador llamado Karl Oskar Pettersson. Varios delitos se entrecruzaron al final: el embaucador que estafó el dinero heredado de Vehmakoski, un desfalco de casi cien mil marcos al banco en donde Vehmakoski trabajaba antes de su prematura muerte y, por último, la muerte de Vehmakoski. El embaucador fue atrapado y se revelaba su plan de seducción, lo que proporcionaba un desenlace parcial a la narración. Kramer-Pettersson se encontró en posesión de una gran suma de dinero y la evidencia sugería que Vehmakoski era, probablemente, la persona detrás de la malversación. Pero su muerte, ¿fue un suicidio o un asesinato? Al final del texto del folleto la policía todavía desconocía la respuesta por lo que los visitantes podían elaborar sus propias teorías. Analizo más profundamente este aspecto en una sección subsiguiente sobre la participación.

Además del clásico, ¿quién lo hizo? *Helsinki Noir* incluye elementos de una novela detectivesca cruda y del cine negro. Ya el *Noir* en el título sugiere un vínculo cercano,

y el final abierto acentúa la conexión. En la tradición cruda, la búsqueda por resolver el crimen usualmente se vuelve más importante que el desenlace mismo de la trama, enfatiza la personalidad del detective, la vulnerabilidad y la lucha interna por encontrar la razón en una sociedad dominada por el crimen (Grella 1988, p. 115). Mientras que la novela policíaca clásica suele transcurrir en un entorno bucólico, las novelas crudas se centran en ciudades de piedra (Grella 1988, p. 116). *Helsinki Noir* contrasta una localidad urbana caracterizada por “sombrios bloques urbanos de piedra” con el campo: Vehmakoski se mudó desde la Finlandia central hacia Kallio en Helsinki, con “áreas de viviendas de madera antigua ahora surcadas por grandes calles en forma de cañón con sus enormes bloques de viviendas” (Luojus 2018, p. 45). Esto simboliza la mezcla de dos tipos de ficción detectivesca en la *Helsinki Noir*, ya que se describe el desarrollo de la ciudad en la década de 1930.

Intertextualidad e intermediación en la exposición Helsinki Noir

La ficción detectivesca es un género conocido por la intertextualidad (Pyrhönen 1994, pp. 36-48) y esto fue evidente en *Helsinki Noir*. El guion incluía elementos de la histórica Helsinki de la década de 1930, pero también aplicaba elementos populares de ficción detectivesca encontrados en la literatura y las películas. Dentro de otras fuentes de inspiración, la curadora Luojus (entrevista 1) nombró las series clásicas del *Inspector Palmu* un personaje creado por la autora finlandesa Mika Waltari y el director finlandés, Matti Kassila, conocido por sus películas en los 1960. La ciudad de Helsinki desempeña un papel importante en las historias de Palmu, y esto es algo que *Helsinki Noir* compartía. La curadora también ojeó las *Crónicas del Crimen Nórdico* (*Nordic Crime Chronicles*), que incluían casos policíacos y procesos de investigación en los países nórdicos. Antiguos programas de radio y videoclips de la década de 1930 inspiraron el lenguaje del período (entrevista 1).

Había muchos tipos de textos en *Helsinki Noir*. En primer lugar, había una introducción paratextual en un estilo neutral, que explicaba el concepto de la exhibición. En segundo lugar, estaba el folleto desarrollado por Luojus, escrito en un estilo clásico de ficción detectivesca, lleno de adjetivos y sustantivos descriptivos que representaban el estilo visual y ayudaban al lector-visitante a hacer las conexiones con las obras de arte en la muestra: “Las carretillas de los campesinos bañadas de rojo por el sol de la mañana y cargadas con sus tubérculos, redondas cabezas de repollo y crujientes globos de lechuga, le recordaban los veranos de su infancia” (Luojus 2015, p. 47). La exhibición brindaba una experiencia multisensorial; además de los textos, pinturas y esculturas, las locaciones se hicieron más vívidas por medio del uso de material de audio hecho especialmente para la exposición por la diseñadora de sonido Johanna Storm. Entre los paisajes sonoros incluidos se encontraban lugares icónicos del centro de Helsinki: la plaza del mercado cerca de la orilla del mar, el Teatro Sueco y los grandes almacenes Stockmann, con sus flamantes ascensores. En tercer lugar, la correspondencia íntima entre Kaarina Vehmakosky y el embaucador Karl Eugen Kramer (o el delincuente de poca monta Karl Oskar Petterson), dada a los visitantes para que la leyeran como evidencia. Estaba expuesta en una habitación de un rojo llamativo, casi como un cuarto oscuro, que permitía hacerse una idea

de su relación a partir de las cartas (capítulo 5).¹⁰ Esta correspondencia se basó en cartas históricas, ya que el personaje Kramer-Pettersson tiene una contraparte real en la historia criminal de Finlandia. En la última sala de exhibiciones, tras la última escena de la historia, se exhibieron un documental, periódicos y libros que relataban la dudosa carrera del estafador más famoso de Finlandia, Ruben Oskar Auervaara (1906-1964). Este embaucador engañó a varias mujeres con falsos anuncios en la prensa y las atrajo para financiar su estilo de vida. Inclusive, el nombre Auervaara se ha convertido en un término habitual en el idioma finlandés, simbolizando a un seductor en serie.

Además de la intertextualidad, existían conexiones de intermediación interesantes entre el texto y las obras de arte. Se dieron múltiples roles a las obras de arte que se mostraban en la exhibición, a medida en que fueron presentadas como un escenario de la historia ficticia. Los visitantes podían verlas tanto desde una perspectiva de la historia del arte finlandés de las décadas de 1910 a 1930 (había cédulas discretas en objetos con los nombres de los artistas, fechas y técnicas), pero también como parte de la narrativa, brindando locaciones, personajes y ambientes. La exhibición contuvo diversos retratos de modelos anónimos que prestaban sus características a los personajes ficticios. Los ejemplos incluyeron *Retrato de una Mujer (Portrait of a Woman)* (1932) de Georges von Swetlik, representando a la víctima Kaarina Vehmakoski y *Retrato de una Mujer (Portrait of a Woman)* (1926) de Anton Lindforss que le dio rostro a la compañera de apartamento y amiga de Vehmakoski, Elsa Rikman.

El Relojero (The Clocksmith) (1921) de Yrjö Ollila, representaba al prometido de Vehmakoski, Karl Eugen Kramer, como un caballero de apariencia respetable, pulido y bien vestido, y la muestra con relojes alrededor de la pintura apoyaban su historia sobre ser el dueño de una empresa de mecánica fina. La escena final mostraba al hombre con un traje mal ajustado, despeinado y unos ojos sospechosamente acechantes (instalación de Vesala, véase la figura 3), lo que sugería que el retrato anterior era posiblemente una pista falsa o un reflejo de los deseos de Vehmakoski. En la misma escena, la pintura de Tuomas von Boehm *Marioneta (Marionette)* (1948) simbolizaba el papel del embaucador como un titiritero manipulando a su víctima, acentuando la atmósfera de pesadilla nocturna.

Los paisajes y las esculturas, que en su mayoría eran partes o versiones a menor escala de los monumentos públicos de Helsinki, junto con las instalaciones de Vesala, desempeñaron un papel importante a la hora de facilitar la inmersión espacio-temporal transportando a los lectores-visitantes al escenario de los acontecimientos ficticios y minimizando la distancia entre el narrador, el destinatario y los hechos

10. La sala roja en el contexto del misterio del asesinato también podría ser una pista al juego de palabras *asesinato en la habitación roja (red room murder)* hecho famoso por la novela de Stephen King *El Resplandor (The Shining)* (1977) y la película de terror de Stanley Kubrick con el mismo título (1980). La sala tenía retratos de dos amantes en paredes opuestas y el retrato del pretendiente, *El Relojero (The Clocksmith)* de Yrjö Ollila estaba rodeado por relojes de ruidoso tictac. Los relojes estaban asociados a la supuesta profesión de Kramer como mecánico fino de prestigio, pero su sonido también hacía que la atmósfera del salón rojo fuera agobiante. Recordaba que el tiempo se estaba acabando: para los amantes, tan deseosos de formar una familia, pero también para Vehmakoski, porque los lectores sabían bien que se acercaba el final de su vida.

narrados. Ryan (2001, pp. 121 -130) explica que mediante la inmersión espacial, la experiencia del lector combina su relación íntima con los lugares representados y el escenario de los acontecimientos de la narración. Con la ayuda de la arquitectura y el diseño espacial del museo, la visualidad de las obras de arte y el movimiento corporal del visitante, se transmitía una sensación del lugar y de la geografía de Helsinki por medio de muchos canales, en comparación con una representación solo textual. Gracias a la combinación de textos e instalaciones de Vesala, los lectores-visitantes se introducían en las escenas y se minimizaba la distancia entre ellos y los acontecimientos narrados. Se trata de una ventaja significativa de las narrativas de los museos.

A pesar de que la trama de la exposición *Helsinki Noir* es ficticia, la curadora Luoju quería transmitir elementos históricamente precisos para que los visitantes tuvieran la posibilidad de aprender o reconocer tanto los ambientes como los fenómenos de la Helsinki de finales de los años 30, como “una capital viva y en rápido crecimiento” (texto del mural). Durante la entrevista, Luoju (entrevista 1) explicó que la localidad era una parte importante del todo; las obras de arte, las series de crímenes inspirando la historia ficticia y todo el concepto fueron fundamentados en la historia real de Helsinki. Luoju mencionó que si tuvieran que producir una exposición similar en otra ciudad o país, le gustaría que los actos fueran locales a fin de que la experiencia fuera igual de atractiva. El folleto de *Helsinki Noir* incluye pasajes descriptivos que pintan un cuadro de la ciudad; el desarrollo del barrio obrero de Kallio, la plaza del mercado y las rutas de los tranvías procedían todos de los archivos. Detalles como “el impuesto local sobre el Kulosaari era de solo tres peniques por marco” (Luoju 2015, p. 54) y el cóctel *Elevador Verde* (*Green Elevator*), llamado así por una obra a la que los personajes asisten en un teatro sueco (ibíd. 53), parecen insertados en la narrativa en parte para diversión de los lectores de Helsinki o de la élite, pero también hacen que la Helsinki histórica sea más real en la exhibición. El final del folleto *Helsinki Noir - Una propuesta mortal* establece vínculos entre la ficción y la historia criminal real. Antes de morir, Vehmakoski se encuentra brevemente con su pretendiente delante del cine Joukola en Kapteeninkatu 26. Después de eso, todos los senderos que unen a los amantes se agotan y se desata una tormenta invernal. La esquina de esta calle es tristemente célebre por ser el lugar donde el fugitivo Steen Christensen asesinó a varios policías en 1997, lo que dio lugar a una amplia operación policial en todo el sur de Finlandia.¹¹ La esquina de las calles Kapteeninkatu y Tehtaankatu se llenó de velas y flores tras la tragedia. *Helsinki Noir* nos recuerda cómo la historia oscura puede dejar su huella invisible en el paisaje urbano y afectar así al sentido del lugar.

¿Quién lo hizo? Apertura a la participación de los visitantes

Cuando los curadores de los museos planifican las exposiciones teniendo en cuenta la participación y la interacción de los visitantes, el limitado control de los museos sobre la experiencia museística sigue siendo el punto de partida. Henning (2006, p. 101) nos recuerda que, “La narrativa de la exhibición que los visitantes representan

11. Rytäsä P & Harvala J. Yle Elävä arkisto 22/10/2019. Disponible en <https://yle.fi/aihe/artik-keli/2019/10/21/tehtaankadun-poliisimurhat-jarkyttivat-kansaa-1997> [Visitado por última vez el 4 de marzo de 2021].

y personifican por medio de su movimiento puede no ser siempre explícita, es decir, ni explícitamente pensada por los curadores ni explícitamente leída por los visitantes”. Guiados por sus horizontes de expectativas, los visitantes toman decisiones individuales mientras experimentan la exhibición. Pueden empezar el recorrido desde pisos diferentes, optar por no leer los textos o leer solo partes de ellos en función de su nivel de interés, atención y conocimientos.

En el núcleo de la *Helsinki Noir* estaba el concepto de hacer posible una experiencia lúdica de la exposición museística para todos los visitantes, incluso los adultos. El Museo de Arte Amos Anderson y la curadora Luoju ya habían hecho algo parecido en la exposición *Paseo por el bosque (Forest Outing)* (1/3/2013–24/2/2014). El público objetivo de esa exposición eran familias con niños y, además de obras de arte con temática de la naturaleza, la exposición incluía elementos prácticos, mascotas de peluche para el recorrido y un libro infantil destinado a acompañar la experiencia del museo y continuarla en casa (Luoju 2013). En el caso de *Helsinki Noir*, el grupo destinatario principal era de los mayores (entrevista 1), pero el papel que se daba a los visitantes requería imaginación y se basaba en la narración de historias de ficción.

Al analizar cómo los textos museísticos pueden inspirar el involucramiento personal y la interactividad con los contenidos de la exposición, es importante considerar cómo se dirige el texto a los lectores-visitantes y qué tipo de roles o posiciones implica (Ravelli 2006, 71). Por ejemplo, ¿Deben los visitantes digerir información predeterminada o adoptar un papel más recíproco o creativo? El posicionamiento de los lectores-visitantes está intrínsecamente ligado a cuestiones de control y autoridad, incluso -o especialmente- cuando se pretende un papel de visitante activo. El concepto de *Helsinki Noir* estaba claramente enmarcado, y se esperaba que los visitantes siguieran la narrativa en un orden determinado. Sin embargo, las expectativas de género y el código hermenéutico vinculado a la ficción detectivesca, así como el desenlace abierto del final, dieron lugar a respuestas diversas. Se invitaba explícitamente a los visitantes a participar utilizando el tiempo verbal en la segunda persona del singular, a partir del subtítulo de la exposición que invitaba a los visitantes a resolver el misterio. (“¡Ven y entra al misterio!”, como se decía en un texto del mural). Los textos de la exhibición y el folleto de la exposición estaban dirigidos a llenar los espacios en blanco. Muchos de los finales o comienzos de los capítulos proporcionaban un gancho para continuar, como al principio del capítulo 4: “Entonces, ¿quién era el hombre que había sido tan cortés con Kaarina Vehmakoski en la plaza?”. (Luoju 2015, p. 48), y el final del capítulo 5: “Después de todo, ¿estaba la vida dándole un inesperado golpe de suerte?” (ibid 50), o las siniestras declaraciones del narrador: “En verdad parecía que ahora sí Karina había encontrado el éxito” (ibid. 52).

Como se explicó anteriormente, la exhibición no daba respuestas correctas o incorrectas sobre quién lo había hecho, lo cual enfatizaba la importancia de la imaginación del lector-visitante. El museo organizó un concurso de redacción dirigido a jóvenes con el propósito de producir finales opcionales para la historia. El concurso se dirigía a estudiantes de educación secundaria y bachillerato, especialmente de lengua y literatura finlandesas. Como parte de sus cursos de literatura, grupos de estudiantes también vinieron al museo. Aunque los participantes en el concurso

fueron pocos (se enviaron al museo cinco posibles epílogos), algunos profesores dijeron al personal del museo que utilizaban la tarea en las escuelas como actividad adicional tras la visita a la exhibición. El texto ganador se imprimió y distribuyó como parte del folleto (figura 1). El epílogo ofrecía una posible explicación al misterio.¹² Al otorgar a la interpretación de un joven visitante este tipo de reconocimiento, el museo demostró un buen nivel de esfuerzo participativo y capacidad de respuesta en su pedagogía museística.¹³ Quizás si el concurso hubiera estado abierto a todos, y se hubiera promovido la posibilidad de participar en la propia exhibición, podrían haber recibido más textos, lo que nos habría proporcionado información valiosa sobre cómo se recibió e interpretó la historia.

Otra manera en la que el concurso y la localidad se relacionaron para participar en la *Helsinki Noir* es que se animó a los visitantes a reconocer diversas representaciones de Helsinki y sus alrededores a principios del siglo XX. La exhibición incluía un buzón de cuestionarios para encontrar las direcciones que faltan de los cuadros de paisajes expuestos. Este concurso denominado *Encuentra Helsinki (Find Helsinki)* era tanto un desafío para los visitantes como una forma en que el museo obtuvo nuevos metadatos de las obras de arte de sus colecciones. También se animó a que los visitantes eligieran su obra de arte favorita en la exhibición, dando como resultado una retroalimentación adicional sobre las respuestas de los visitantes con respecto a las obras exhibidas.

Cuerpos en el museo: reanimación de objetos mediante exhibiciones inmersivas

Para investigar más a fondo las conexiones entre la ficción criminal y la experiencia de exhibición museística personificada, merece la pena explorar *Helsinki Noir* como parte de una tradición más larga de estrategias expositivas inmersivas y emocionantes. En diversos momentos de la historia, se ha acusado a los museos de ser cementerios de objetos muertos. Especialmente para los movimientos modernistas y vanguardistas de principios del siglo XX, los museos caracterizaban un reaccionario apego victoriano al pasado (Henning 2006, pp. 37-44).

Los museos conservan y exponen objetos de épocas y vidas pasadas y, especialmente en el caso de las colecciones arqueológicas y de historia natural, contienen literalmente especímenes disecados y restos humanos (sobre estos últimos, véase también Wessman, este volumen). Por eso no es de extrañar que muchos avances en el campo de las exhibiciones hayan surgido como un intento de dar vida a los objetos inanimados y a la historia. Esto también se refiere a tipos de exhibición tales como dioramas o hábitats, así como al uso de maniqués, cuadros vivos y guías de museo

12. En el texto de Sophia Syrjänen, Kaarina Vehmakoski fue asesinada a sangre fría por la esposa de Kramer-Petterson y el motivo fue el temor a perder a su esposo.

13. En el *Museo Participativo (Participatory Museum)* (2010), Nina Simon hace una distinción entre las formas de participación contributiva, colaborativa, de creación conjunta y de acogida, en función del grado de involucramiento de los visitantes y de la medida en que los museos dictan los resultados de la participación (pp. 190-191). En *Helsinki Noir*, el papel de los visitantes fue contributivo, ya que se les pedía participar en un proceso institucionalmente controlado para completar la historia de la exhibición. (Ver también a Viita-aho y Salo en este volumen).

vestidos de época, por citar solo algunos (Henning 2006; Sandberg 2003). Todo ello sitúa la elección del crimen ficticio y el misterioso cadáver en una exhibición de arte en una perspectiva bastante estrafalaria.

Las exhibiciones museísticas basadas en la simulación y la ficción criminal tienen en común que permiten acceder a experiencias y acontecimientos emocionantes sin sufrir daños físicos. En un análisis de las exhibiciones en museos de cera de finales del siglo XIX y principios del XX, Sandberg explica que el atractivo de las técnicas de cuadros vivos radicaba en que ofrecían un acceso visual a las escenas, sin someter a los espectadores a ningún efecto físicamente nocivo”. Estar allí podría suponer peligro, vergüenza, incomodidad u otro riesgo para el propio cuerpo, dependiendo de la naturaleza de la escena o de la persona representada” (Sandberg 2003, p. 95). Una posición similar se aplica a la *Helsinki Noir*.

El principio y el final de *Helsinki Noir* se basaron en las instalaciones del artista contemporáneo Jarno Vesala. En la primera escena, el cuerpo de la víctima está detrás de un telón, pero visualmente disponible como recordatorio de nuestra propia vulnerabilidad corporal, pero inaccesible. En particular, la última escena (figura 3) recuerda la exhibición de maniqués de un museo de cera del siglo XIX. Estas exhibiciones se presentaban a menudo en forma de cuadros vivos e incluso representaban historias ficticias, frecuentemente apoyadas por guías textuales.¹⁴ En una sala en penumbra, los visitantes se encontraban inesperadamente con Kramer, de quien acababan de saber que era un embaucador. El criminal aparecía en el mismo espacio con los visitantes, dando a entender que sus homólogos de la vida real han estado, y siguen estando, entre nosotros. La obra de Vesala mostraba simultáneamente el carácter de la narración, pero dejaba una distancia de seguridad a los visitantes. Según el personal del museo, el maniquí, un personaje extraño con expresiones animadas y una voz poco clara, consiguió asustar a algunos visitantes. La curadora explicó que la emoción también era un efecto esperado a la hora de crear una historia emocionante (entrevista 1). Experimentar este tipo de emoción puede proporcionar una sensación catártica de alivio, al igual que la lectura de novelas sobre crímenes.

14. Según Mark Sandberg (2003), las técnicas de exhibición, como los grupos de vida o hábitat, los dioramas y los cuadros vivos, fueron especialmente populares entre la década de 1880 y la Primera Guerra Mundial. Se desarrollaron en el contexto de una fascinación más generalizada por las imágenes vivas, como el cine y la fotografía primitivos, y podían encontrarse en museos de historia natural, museos folclórico-etnográficos y museos al aire libre. Por ejemplo, los museos de cera producían escenas pictóricas vivientes con maniqués precisos. Los cuadros vivos suelen ir acompañados de una guía impresa en la que se narran los acontecimientos. En Escandinavia, los cuadros vivos representaban incluso personajes de ficción, como Blancanieves, Aladino o La pequeña cerillera de H. C. Andersen. Curiosamente, los museos de cera también utilizaban técnicas que imitaban el punto de vista cinematográfico, o la focalización interna, como las proyecciones de diapositivas. (pp. 4-8, pp. 80-82, pp. 92-95).



Figura 3. La obra de Jarno Vesala, *Fotografía no tomada* (*Photograph Not Taken*) (2013), representaba al villano de *Helsinki Noir*. Consiste en la figura en técnica mixta, de un hombre de unos 1.80 m de altura, con expresiones en movimiento, proyección de fondo y elementos sonoros. Archivos de Amos Rex/fotografía: Stella Ojala.

El final del folleto y de la exposición física conducía literalmente a un callejón sin salida, llamando a los lectores-visitantes a releer la escena inicial con la información obtenida durante la exposición (Pyrhönen 1999, pp.13-14). Esta estructura narrativa circular se puso de relieve en las dos instalaciones de estética similar que representaban a la víctima y al villano, y en el texto que empezaba y terminaba con los vientos helados de una tormenta invernal. En el contexto de la ficción detectivesca, el espejo de la primera instalación se convierte en un elemento significativo. En primer lugar, simboliza la identificación imaginativa del detective, en este caso los lectores-visitantes, con el criminal (o la víctima), para comprender mejor sus motivos y resolver el crimen (Pyrhönen 1999, pp. 31-32). En el tocador de Kaarina Vehmakoski, también se hace eco de cómo fue posible la manipulación del embaucador: el estafador reconocía y reflejaba las esperanzas y necesidades de su víctima. Vehmakoski no podía ver más allá de las encantadoras mentiras al verdadero hombre detrás del espejo - o, como sugiere el título de la obra, *Detrás del Telón* (*Behind the Curtain*). Por último, como la imagen reflejada en un espejo es un opuesto (la izquierda se invierte a la derecha), el espejo nos recuerda la separación de los dos lados antitéticos de Vehmakoski (Pyrhönen 1999, pp. 31-32). Durante el relato, la persona de antes tan “tranquila, meticulosa, fiable y diligente” (Luojus 2015, p. 46) se convierte en el protagonista de un desfalco bancario. La trama de *Helsinki Noir* juega con luz y sombra contrastantes, lo que también se observa en la arquitectura de la exhibición. Este aspecto se enfatizó al principio y al final, su oscuridad recuerda a las películas de cine negro, en blanco y negro.

Más misterios museísticos

El formato de misterio se relaciona con los continuos retos de los museos para captar la atención de sus visitantes. A finales del siglo XIX y principios del XX, las expectativas de los ciudadanos se vieron influidas por novedades como el cine, los grandes almacenes por departamento y los viajes en ferrocarril. Ahora hay cosas como el digitalismo, los videojuegos, las redes sociales, la RA y la RV, así como una avalancha interminable de imágenes y vídeos. Como respuesta, los diseñadores de museos del siglo XXI empezaron a producir exhibiciones más inmersivas, miméticas e ilusionistas (Henning 2006, p. 53). Mientras los museos siguen compitiendo con otras actividades de ocio en la llamada economía de la experiencia, las mismas cualidades siguen siendo un aspecto importante de una experiencia museística memorable.

Cuando *Helsinki Noir* se expuso de 2015 a 2017, contaba con la ventaja de la novedad y la sorpresa. Ahora, los juegos de misterio participativos y los recorridos por la historia oscura se han abierto camino en los museos, tanto en Finlandia como a escala internacional. En Finlandia, el concepto de misterio de asesinato se ha utilizado en la Casa Palander del Museo de la Ciudad de Hämeenlinna de 2018 a 2021, y sus visitas teatralizadas y participativas con tres tramas diferentes, hasta ahora, han demostrado una gran demanda para este tipo de actividades. El Museo del Libro Finlands Pukstaavi creó un concepto de sala de escape en lugar de una exhibición museística tradicional para familiarizar a la gente con la ficción detectivesca como parte de su pedagogía literaria. La sala de escape del Museo de Pukstaavi, *Una amenaza se cierne sobre la ciudad (A Threat Looming over the City)* 1/5/2019 al 31/ 10/2020) se asemejaba en muchos aspectos a la idea inicial de la *Helsinki Noir*: algo extraño ocurría en la ciudad que desconcertaba al inspector local, por lo que los visitantes debían colaborar en la detección del caso. Para añadir algunos ejemplos internacionales, el Museo de Historia Natural en Londres organizó recientemente misterios de investigación criminalística llamados *Escenas del crimen en vivo (Crime Scene Live)* dirigidos a adultos. En noviembre de 2019, la Galería Nacional en Londres organizó una gira de misterio criminal llamada *¿Quién lo hizo? (Whodunnit?)*, un Halloween tardío como parte de su programa de Jóvenes Productores. Muchos misterios museísticos permiten a los visitantes conocer y entrevistar a personajes inspirados en las obras de arte de los museos, creando así experiencias artísticas alternativas y guiadas por una historia. El modo en que estos experimentos con la ficcionalidad afectan la conexión de la gente con las obras de arte reales es un tema interesante para futuros estudios.

Los casos mencionados tienen enfoques diferentes, desde juegos tipo evento en el entorno del museo, hasta exhibiciones totalmente curadas. Sin embargo, lo común a todos ellos es que han sido exhibiciones temporales o eventos. Dado que los visitantes buscan experiencias novedosas y divertidas en los museos, las visitas misteriosas efímeras suponen un cambio, algo inesperado y emocionante. Pueden atraer tanto al público antiguo como al nuevo y atender a diferentes gustos y grupos de edad. Luojus (entrevista 1) explicó que *Helsinki Noir* trajo al museo nuevos grupos de visitantes como los aficionados a la ficción criminalística, específicamente para experimentar la historia detectivesca. La popularidad de los juegos de misterio

parece tener una atracción similar y se ha vuelto algo frecuente en muchos museos. Puede que en algún momento la tendencia a utilizar historias de detectives se sature, pero otros géneros de ficción populares también tienen el potencial de proporcionar experiencias sorprendentes y emocionantes guiadas por historias en un espacio de exhibición museística.

Conclusiones

A medida en que los museos buscan nuevos enfoques y se orientan cada vez más hacia su público, los estilos textuales y la narración de historias en sus exhibiciones se han vuelto cada vez más polifacéticos. El uso de narraciones museísticas ficticias no es un enfoque totalmente nuevo, sino que participa en una larga tradición de narración en el espacio expositivo, o la redescubre. Está alineado con mantener la atención del visitante y brindar posibilidades para la participación. A medida en que nuestra comprensión del museo como espacio narrativo y medio para contar historias se va matizando, los museos tienen la posibilidad de crear experiencias narrativas aún más completas para todos los sentidos. Los dispositivos digitales y las aplicaciones virtuales pueden aportar más posibilidades, pero también puede resultar refrescante ver narrativas creativas que se apoyen en gran medida en los medios museísticos clásicos y, al mismo tiempo, pongan al alcance de los visitantes objetos auténticos e interesantes.

Al tratarse de una exposición de arte curada en la que la interactividad era más intelectual que práctica, la exposición *Helsinki Noir - Un crimen por resolver*, se diferencia de los numerosos conceptos de las salas de escape o eventos de misterio que desde entonces han ganado popularidad en los museos. Se construyó en torno a la historia, no solo como una narrativa y, por lo tanto, era bastante inusual. La trama de ficción generó la exhibición, y el texto se convirtió en el núcleo de su significado. Ofreció una interpretación muy subjetiva de las obras expuestas. Aunque las obras de arte se colocaron en una posición atípica ya que el contexto histórico del arte se redujo al mínimo, los elementos ficticios no sustituyeron a todos los conocimientos curatoriales basados en la investigación, sino que aportaron un contraste a los mismos. En cierto modo, la presentación de la narrativa criminal y las cédulas informativas tradicionales, lado a lado, reflejan el cambio que se ha producido en el debate secular sobre si la novela policíaca forma parte de la alta o baja cultura. En las últimas décadas, esta separación ha dejado de tener importancia y se ha desvanecido en gran medida. Frente a esto, la *Helsinki Noir* se posiciona a favor de añadir cédulas informativas más variadas y orientadas al visitante junto a las tradicionales, en favor de un mayor nivel de compromiso.

La *Helsinki Noir* nos ofrece un ejemplo de cómo los museos pueden aplicar elementos de diversos géneros literarios para crear narraciones que inviten a los visitantes a realizar una lectura basada en la competencia cultural compartida y en la familiaridad con las características del género literario. La intertextualidad es uno de los rasgos definitorios de la ficción detectivesca y, especialmente para los aficionados al género, *Helsinki Noir* permitió disfrutar del placer de reconocer elementos familiares. Mediante el formato de misterio, se invitaba a los visitantes a hacer una lectura conjunta de la narrativa de la exposición del museo. El código hermenéutico se activó

desde el principio, y a los visitantes se les asignó el papel de detectives mientras seguían los capítulos para desentrañar el curso de los acontecimientos que condujo el descubrimiento inicial del cadáver de la víctima.

La participación, la experiencia y la creación conjunta son tendencias cada vez más extendidas en el ámbito museístico. Dado que el género de ficción detectivesca requiere la participación de los lectores, el uso de este género en una exposición de museo, así como el concurso de escritura y el apéndice relacionado con el texto ganador que se incluye en el folleto de la exposición, enfatizan la apertura por parte del museo hacia la perspectiva y la coautoría de los visitantes. Los textos de *Helsinki Noir* estaban escritos en un estilo que se nutría de preguntas e invitaciones para el lector-visitante. Dar un cierre solo parcial a la historia detectivesca tenía varias implicaciones importantes. Por un lado, sugería que la colaboración de los visitantes como respuesta imaginaria era necesaria para llenar los espacios en blanco. Por otra parte, el proceso de detección mediante el seguimiento de pistas y documentos podría considerarse un reflejo de los procesos museísticos de búsqueda de pruebas archivísticas y eliminación de vacíos en los acontecimientos históricos.

Además de las historias de detectives, otros géneros populares ofrecen una forma de aumentar el compromiso del público con las exhibiciones de los museos. Las exhibiciones narrativas basadas en géneros populares pueden aprovechar el conocimiento de la gente sobre las características del género para crear historias que muestren tanto los objetos como la historia bajo una nueva luz. Cuando van acompañadas de información basada en la investigación, la ficción puede aumentar el compromiso y la curiosidad y, por tanto, el valor didáctico de las muestras. Las historias se han relacionado con la resonancia y el aprendizaje y las técnicas teatrales y de remembranza con llevar a los visitantes a las escenas y acercarlos a los acontecimientos por medio de la humanidad compartida (Bedford 2014; Hein 2002; Hooper-Greenhill 2006).

Desde el punto de vista de la literatura, la creación de espacios narrativos ofrece interesantes posibilidades. La ruta de circulación, la visualidad, los elementos sonoros, la personificación y la cualidad física de la experiencia aportaron un nuevo nivel de concreción a la novela detectivesca. La ficción detectivesca juega a menudo con la personificación y la corporeidad (tanto la de la víctima como la del detective), por lo que crear una historia dentro de un entorno físico puede ser significativo. En la *Helsinki Noir*, las muestras con instalaciones artísticas contemporáneas se utilizaron al principio y al final de la narración para proporcionar una fuerte sensación de inmersión. Los visitantes se encontraban cara a cara tanto con la víctima como con el agresor, utilizando los canales multisensoriales disponibles en el medio expositivo del museo.

La ficción detectivesca refleja a menudo su propia narratividad y juega con la estructura narrativa (Pyrhönen 1994, pp. 32-36). Sostengo que algo similar ocurre en una exposición de museo que experimenta con las posibilidades de las narraciones ficticias. En las últimas décadas, el auge de los distintos tipos de narración y el uso de múltiples voces está relacionado con una mayor conciencia de la autoridad y la creación de significado dentro del medio museístico. Para concluir, sugiero que la autorreflexión puede considerarse un elemento compartido, tanto en la ficción

detectivesca como en las tendencias actuales de la narrativa en las exhibiciones museísticas.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Entering the Mystery – Helsinki Noir, a fictional detective story created in a museum space*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Fuentes no publicadas

Entrevista 1 2018 Tema: Entrevista con la curadora de la exposición Susanna Luojus conducida por el autor el 1 de mayo de 2018 en el Museo Amos Rex en Helsinki. Grabación de audio (duración 1:12:40), transcrita y guardada por el autor.

Fuentes publicadas

Bal, M 1996 *Double exposures. The Subject of Cultural Analysis*. New York & London: Routledge.

Barthes, R 1990 *S/Z*. Trans. R. Howard. Oxford: Basil Blackwell Ltd.

Bedford, L 2014 *The Art of Museum Exhibitions: How Story and Imagination Create Aesthetic Experiences*. Walnut Creek: Left Coast Press, Taylor & Francis Group.

Blais, A (ed.) 1995 *Text in the Exhibition Medium*. Québec City: Société des musées Québécois and Musée de la civilisation.

Bronfen, E 1992 *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. New York: Routledge.

Bünz, A 2015 *Upplevelser av förhistorier. Analyser av svenska arkeologiska museiutställningar*. Göteborg: Göteborgs universitet.

Falk, J H & Dierking, L D 2000 *Learning from Museums. Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek: AltaMira Press.

Grella, G 1988 The hard-boiled detective novel. In Winks, R (ed.) *Detective fiction. A Collection of Critical Essays*. Vermont: A Foul Play Press Book. pp. 103–120.

Hein, G E 2002 *Learning in the Museum*. London & New York: Routledge.

Helsinki Noir. A Crime to Solve. Muestra expuesta del exhibición del 17/9/2015 al 9/1/2017 en el Museo de Arte Amos Anderson , Helsinki, Finlandia. Helsinki Noir, archivos de la exhibición en el Museo de Arte Amos Anderson.

Henning, M 2006 *Museums, Media and Cultural Theory*. Berkshire: McGraw-Hill Education, Open University Press.

Hooper-Greenhill, E (ed.) 2006 *The Educational Role of the Museum*. Second edition. Oxon & New York: Routledge.

Hourston Hanks, L 2012 Writing spatial stories. Textual narratives in the museum. In MacLeod, S, Hanks, L & Hale, J (eds.) *Museum Making. Narratives, Architectures, Exhibitions*. Oxon: Routledge. pp. 21–33.

Irwin, J T 1994 *Mystery to a Solution. Poe, Borges and the Analytic Detective Story*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

Levent, N & Pascual-Leone, A (eds.) 2014 *The Multisensory Museum: Cross-disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Luojus, S 2013 *Metsäretki (Forest Outing)*. Illustrations by Stiina Saaristo. Keuruu: Otava.

Luojus, S 2015 *Helsinki Noir. A Deadly Proposal*. Helsinki: Amos Anderson Art Museum publication, new series vol. 98.

MacLeod, S, Hourston Hanks, L & Hale, J (eds.) 2012 *Museum Making. Narratives, Architectures, Exhibitions*. Oxon: Routledge.

Plain, G 2001 *Twentieth-Century Crime Fiction. Gender, Sexuality and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Pyrhönen, H 1994 *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative*. Columbia: Camden House.

Pyrhönen, H 1999 *Mayhem and Murder. Narrative and Moral Problems in the Detective Story*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.

Ravelli, L J 2006 *Museum texts. Communication Frameworks*. London & New York: Routledge.

- Roppola, T** 2012 *Designing for the Museum Visitor Experience*. New York & Oxon: Routledge.
- Roberts, L** 1997 *From Knowledge to Narrative*. Educators and the Changing Museum. Washington & London: Smithsonian Institution Press.
- Ryan, M-L, Foote, K & Azaryahu, M** 2016 *Narrating Space / Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus: Ohio State University.
- Ryan, M-L** 2001 *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Sandberg, M B** 2003 *Living Pictures, Missing Persons. Mannequins, Museums, and Modernity*. Oxfordshire: Princeton University Press.
- Sayers, D L** 1988 The Omnibus of Crime. In Robin Winks (ed.) *Detective fiction. A Collection of Critical Essays*. Vermont: A Foul Play Press Book. pp. 53–83.
- Simon, N** 2010 *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0. También disponible en <http://www.participatorymuseum.org/read/> [Visitado por última vez el 4 de marzo de 2021]
- Sinisalo, J** 2011 *Onko totta? Is This for Real?* Nikkanen (ed.) Vammala: Tampereen taidemuseon julkaisuja 148.
- Stam, D C** 2005 The Informed Muse. The Implications of ‘The New Museology’ for Museum Practice. In Corsane, G (ed.) *Heritage, Museums and Galleries. An Introductory Reader*. London & New York: Routledge. pp. 54–70.
- Svanberg, F** (ed.) 2010 *The Museum as Forum and Actor*. Stockholm: The Museum of National Antiquities. Studies 15.
- Thomas, S & Koskinen-Koivisto, E** 2016 “Ghosts in the Background” and “The Price of the War”. Representations of the Lapland War in Finnish museums. *Nordisk Museologi* 2/2016. pp. 60–77.
- Tzortzi, K** 2015 *Museum Space. Where Architecture Meets Museology*. Surrey & Burlington: Ashgate Publishing.

Acerca de Trans-historicidad: los antiguos maestros expuestos a la par del arte contemporáneo

Minna Tuominen

Resumen

La antología *El museo trans-histórico: mapeando el campo* (*The Transhistorical Museum - Mapping the Field*) (Bühler et al. 2018) es el primer intento académico de compilar una visión general y una cartografía teórica de la trans-historia en el campo de los estudios museísticos. Proporciona las bases para futuras investigaciones y es una demostración de las prácticas comunes. En este capítulo analizo las posibilidades y limitaciones de la trans-historicidad en la exhibición *Naturaleza Muerta: el Mundo en Exposición* (*Still Life - The World on Display*), que curé para el Museo de Arte Sinebrychoff de Helsinki en 2016. En esta exhibición, el arte de los antiguos maestros holandeses y flamencos se yuxtapone con el arte contemporáneo finlandés. Reflexiono sobre los objetivos y la temática, así como sobre la estrategia general de las representaciones, con los conceptos aportados por la antología de 2018. ¿Qué aporta la trans-historia al programa de exhibiciones de un museo o al contenido sobre historia de arte de una exhibición individual? ¿Qué tipo de información se puede obtener y qué valor añadido aporta?

En general, los museos sienten la presión de crear nuevos contenidos y encontrar formas atractivas de reinventarse para atraer a nuevos públicos. Las fascinantes incursiones o a veces la compulsión por las producciones, incluida la trans-historicidad, parecen conducir a la idea de que mezclar épocas históricas del arte es clave para atender a diversos públicos. Mi capítulo revisa los argumentos y explicaciones de las decisiones curatoriales o histórico-artísticas en la realización de estas exposiciones. ¿Qué aporta la trans-historicidad al contenido sobre historia del arte de cada exposición?

Palabras clave: trans-historicidad, curaduría, arte antiguo y contemporáneo, tendencia de exhibición, participación del público

Introducción

Siempre estamos obligados a presentar repetidamente el arte que tenemos en nuestras colecciones de una forma contemporánea, igual que un actor, cuando representa a Shakespeare, tiene que interpretarlo múltiples veces para un público contemporáneo, ya sea con trajes de mafioso o de travesti. James Bradburne (Bradburne 2018)

En general, los museos sienten la presión de crear nuevos contenidos y encontrar formas atractivas de reinventarse para atraer a nuevos públicos (Anderson 2004; Häkkinen 2019; *Museos del futuro (Future Museums)*; Pettersson 2020; véase también Pettersson y Paunu, este volumen). Una forma de encontrar soluciones inventivas ha sido exhibir a los antiguos maestros de múltiples formas, junto con el arte contemporáneo. En este capítulo, doy por sentada esta tendencia actual desde la perspectiva de los museos de Antiguos Maestros.¹

La exhibición trans-histórica permite a los visitantes contemplar el pasado de la mano del período de tiempo elegido, creando un puente para posibles nuevos enfoques: ver, sentir, interpretar y aprender. Este involucramiento puede producirse de muchas maneras diferentes. Se pueden combinar objetos de diferentes épocas en exhibiciones o muestras de colecciones permanentes, como un conjunto de lineamientos o como una intervención inesperada (Rikken 2018). Los museos de arte o los curadores huyen de los esquemas museológicos tradicionales basados en cadenas temporales (cronología), linealidad, medios de comunicación, maestro/escuela/período/área geográfica establecidos o grupos de artistas, combinándolos en un nuevo orden de diálogo. Las expectativas de las exhibiciones trans-históricas pueden ser variadas, pero en la mayoría de los casos la clave está en el espectador; las nuevas formas de contemplar las obras de arte deben evocar asociaciones novedosas. En las páginas siguientes se explica en qué consiste el valor añadido o cómo se construye. En la primera sección analizo la relación de los artistas vivos con los museos y su potencial para las exhibiciones. A continuación, abordo las nociones del concepto de tiempo, y después examino qué es lo que realmente hace que una exhibición sea trans-histórica. ¿Es la institución, el tiempo, la propia obra de arte o el espectador? En la parte final del capítulo doy una explicación de las obras de arte elegidas en la exposición que organicé en Helsinki en 2016. Los enfoques social, cultural-histórico e iconográfico se reflejan con el pasado y con los conceptos relevantes de la antología *El museo trans-histórico*.

La historia vive

¿Cómo involucrar a los artistas vivos en el contexto de las actividades del museo? Ese es el punto de partida pertinente cuando, como curadores de exhibiciones trans-históricas, buscamos arte o artistas. Lo que se consigue con este tipo de acciones es revelar los aspectos desconocidos de objetos familiares exponiéndolos en un nuevo contexto, alejándolos de sus períodos culturales o temporales habituales. Las interpretaciones personales de la historia por parte de los curadores o artistas-curadores se encuentran en un diálogo con el pasado. Los objetos de exhibición seleccionados funcionan como pruebas del pasado, ayudando a los visitantes a

1. La mezcla de los Maestros Antiguos con la venta de arte contemporáneo y las ferias de arte han despertado el interés de los coleccionistas últimamente, como en Frieze Nueva York y en casas de subastas, por ejemplo, cuando *El Salvador del Mundo (Salvator Mundi)* de Leonardo da Vinci salió a la venta el 15 de noviembre de 2017 en Christie's en Nueva York. Además, el MOMA volvió a colgar algunas de sus obras maestras, como *Guernica* de Picasso y *La Danza* de Matisse, en nuevos contextos (Stoilas 2019).

comprender objetos individuales desde una perspectiva más amplia. En estos proyectos, un valor añadido para el visitante es mostrar las decisiones del curador sobre cómo ha seleccionado y llegado a conclusiones sobre determinados objetos, incluida la forma de agruparlos y exponerlos. Cómo dilucidar el proceso de toma de decisiones del curador es un gran reto, pero cuando esto queda claro, convence al visitante a la posibilidad de adoptar nuevas lecturas de las obras de arte (Sharp 2018, pp. 134-145).

Cuando las instituciones museísticas como el Louvre de París, el Rijksmuseum de Ámsterdam, la Galería Nacional de Londres y el Museo Altes en Berlín, abrieron sus puertas, su misión era educar a los artistas contemporáneos sobre los maestros del pasado y los cánones del arte, y también animarlos e inspirarlos. Ofrecían un lugar donde contemplar a los Antiguos Maestros y profundizar en sus propias ideas sobre el arte, funcionando también como lugar de trabajo. Algunos artistas participaron en la fundación de instituciones artísticas. En estos casos, pasaron a formar parte de la conversación desde el principio y se comprometieron con la canonización del arte. Al mismo tiempo, artistas conocidos como Paul Cézanne y Camille Pissarro tenían opiniones muy críticas sobre las tendencias contemporáneas y opiniones opuestas sobre las tradiciones que tenían instituciones como el Louvre, mientras buscaban cómo expresar su propio arte (Sharp 2018, pp. 134-145). Para la mayoría de los modernistas, el pasado era algo que debían superar.

Tanto si la razón radica en la búsqueda de nuevos públicos como si no fuera así, existen objetivos mayores para que los museos de arte sigan trabajando con artistas vivos, que nos regresan a la historia temprana de estas instituciones. Según Jasper Sharp, curador del Kunsthistorisches Museum de Viena, los museos de arte muestran a sus visitantes “dónde se sitúan en tiempo y lugar, dentro de la evolución más amplia de la humanidad” (Sharp 2018, p.143). Los proyectos trans-históricos con artistas vivos como curadores, o por medio de sus obras de arte seleccionadas, en el mejor de los escenarios, se comunican con los visitantes independientemente de cuándo o dónde se haya realizado el arte. También indican el poder del buen arte del pasado cuando se puede crear continuidad a lo largo del tiempo. Estos objetivos son filosóficos y, cuando tienen éxito, evocan en los visitantes profundas cuestiones metafísicas. Sin embargo, estos proyectos suponen un reto, suscitan mucho debate y pueden ser arriesgados, ya que exigen a las instituciones una profunda reflexión, el conocimiento de su propia historia y selecciones bien escogidas. Un objetivo, según Sharp, es buscar una continuidad natural, en la que las instituciones puedan crear un diálogo con el pasado (Sharp 2018).

El tiempo no es estable

La teórica cultural, crítica y artista Mieke Bal está segura de que las exposiciones trans-históricas pueden cambiar para siempre la lectura de las obras. La visión contemporánea de un tema también puede cambiar nuestra interpretación de la obra de arte original. En general, la cultura contemporánea impacta el pasado, en qué

y cómo vemos, y esto reelabora nuevas versiones de imágenes antiguas, así como nuevas imágenes (Bal 2018, p. 56).²

Una forma de discernir las conexiones de arte del pasado y presente es considerar el anacronismo. Reconocer la presencia del pasado en nuestro presente es útil para recordar cuando hablamos sobre anacronismos, lo cual puede ser positivo o negativo. No obstante, con ojos contemporáneos, el pasado se ve diferente y no siempre completamente comprensible. Muchos historiadores consideran el anacronismo como problemático, y en algunos casos eso es correcto. En cierto modo, se puede ver que un anacronismo aplanar el tiempo y hace que todo se moldee históricamente en cómo se ve hoy desde la actualidad. Como consecuencia, las obras de arte históricas pueden percibirse de forma poco precisa. Entonces se justifica una crítica, pero tal y como lo ve Bal, es posible acercarse a las obras de arte del pasado utilizando el anacronismo como “un socio en una discusión sobre lo que importa en la cultura contemporánea” (Bal 2018, p. 61), pero no como parte del patrimonio histórico. De esta forma, uno puede ver de forma más clara cómo podemos observar el pasado desde el presente. En el mejor de los casos, el anacronismo puede ser una clave de la historia y ayudarnos a comprender mejor un momento en el tiempo, para lo cual ha creado un diálogo contradictorio. Bal cree que este razonamiento es compartido por el Barroco y por nuestra época. La visión común es que el tiempo no es lineal, sino que el pasado y el presente comparten temporalidad. Ambos tiempos están vivos en el momento y en esa relación. Ambos períodos temporales se vigorizan mutuamente, y no se ven forzados a desaparecer en la atemporalidad (Bal 2018).³

Bal se muestra crítica con el propio término museo trans-histórico, y prefiere sustituirlo por el prefijo inter, para subrayar las relaciones estratificadas entre las obras de arte. Piensa que el museo inter-histórico nos mantendría conscientes de las relaciones entre el arte de diferentes épocas y nos prepararía para aprender más activamente sobre una nueva exposición y de los mundos creados a su alrededor (Bal 2018, pp. 61-62). El término museo trans-histórico o exhibición trans-histórica no se utiliza mucho entre los profesionales de los museos a la hora de informar sobre las exhibiciones, al menos no con un público amplio. Esto, en sí mismo, nos hace preguntarnos cuán útil realmente es el término (Rikken 2018). Un firme opositor al término trans-histórico es Alexander Nagel, profesor del Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York, que lo califica de “reliquia del historicismo” (Nagel 2018, p. 84).

Sobre la producción de significados trans-históricos

Según el curador del departamento de Maestros Antiguos y colecciones del M-Museum Leuven, Peter Carpreau, una presentación trans-histórica

2. Bal hace notar el toque acríptico de la práctica de las exposiciones trans-históricas entre los escritores del libro y es consciente de la posibilidad de que las exposiciones trans-históricas puedan llegar a ser tan aburridas como las cronológicas si no son lo suficientemente estimulantes. Ver también Bal, 2001.

3. Véanse también las opiniones de Nagel sobre el anacronismo, como *El Anacronismo como Característica del Arte* (Nagel 2018, pp. 85-86).

hace imposible interpretar el significado de una obra, ya sea a través del artista o de la propia obra de arte. Lo que queda es el espectador, que da forma al significado de una obra de arte y a su trans-historicidad. En dicho diálogo debe haber al menos dos obras de arte de distintos períodos. Según Carpreau, la duración de una vida sería la medida para una diferencia temporal, lo que significa que esa historia comienza cuando termina el recuerdo, un período de al menos 50-75 años (Carpreau 2018). Nagel se muestra muy escéptico respecto a las definiciones específicas de los períodos históricos, y cuestiona si son necesarias en absoluto, porque el arte no se hace para un determinado período de tiempo, sino simplemente por el arte en sí mismo. Cuestiona lo que realmente es la actualidad y lo que realmente es el arte contemporáneo, porque lo contemporáneo se mueve con el tiempo y el arte contemporáneo no es tan contemporáneo como lo era hace un momento. Además, el concepto de tiempo no es el mismo para todas las personas. ¿Cuándo se transforma el arte contemporáneo en arte histórico y se convierte en un fenómeno del pasado? (Nagel 2018, p. 84).

Incluso el arte más antiguo no consta de meras imágenes pasivas y estáticas, sino que también influye activamente las épocas posteriores. De él se pueden extraer una y otra vez nuevos puntos de vista y preguntas como ocurre con el arte de otras épocas. Puede haber otras formas de leer las obras de arte además de poner en conversación el arte antiguo y el nuevo; la recontextualización puede producirse sin señalar oposiciones ni aspectos formales. Según Nagel, la tendencia de las exposiciones trans-históricas es pasajera, pero podría haber un interés profundo en continuar las comparaciones dentro de un modo trans-histórico. Es más, Nagel piensa que esto no cambiará pronto (Nagel 2018, p. 90).

Peter Carpreau hizo hincapié en el concepto de una presentación significativa, de modo que las obras de arte se impacten mutuamente cuando se ponen en diálogo (Carpreau 2018). Penélope Curtis, directora del Museo Calouste Gulbenkian de Lisboa, también está interesada en esta conexión de obras de arte y la diferencia de tiempo que representan. Se pregunta por qué seguimos entendiendo el enfoque trans-histórico como algo nuevo e inusual, cuando en muchos casos es la norma. Entre los ejemplos con obras de arte relevantes se incluyen las colecciones privadas y las casas museo, donde se han reunido y expuesto colecciones, muchas veces a propósito, con obras de diferentes períodos, por no mencionar los espacios no artísticos, como los hogares ordinarios. En cierto modo, todos los museos, colecciones y exhibiciones en los que conviven obras de arte procedentes de distintos lugares y épocas son esencialmente trans-históricos. Por supuesto, también puede haber casos en los que se malinterprete el propósito de la conexión entre piezas contemporáneas e históricas, o en los que los objetos pierdan algo de su especificidad si no se comunican en absoluto entre sí en el nuevo contexto construido a su alrededor (Curtis 2018, p. 100).

Además, incluso el arte de muchos museos nacionales puede utilizarse de forma cuestionable cuando los objetos creados en el pasado se sacan de su contexto original para llevarlos al museo con el fin de conservarlos y seguir reutilizándolos. También pueden cuidarse de forma incorrecta, por ejemplo, limpiándolos en exceso. Curtis

también menciona el uso indebido de algunos objetos por parte de los nazis para su propia clasificación estética, muy selectiva, cuando las esculturas clásicas eran el estandarte de la raza adecuada. Como ha quedado claro, la trans-historia y la mezcla de arte y otros objetos de distintas épocas pueden dar lugar a interpretaciones problemáticas. Si se considera cómo los objetos pueden dar lugar a conversaciones entre sí y presentar esto al público de forma óptima, pueden surgir nuevas perspectivas. Por ejemplo, pueden haber objetos que en un contexto impreciso no llamen la atención, pero cuando se sitúan en un contexto diferente puedan mostrar verdaderas continuidades, tanto en formalidad como en función, si se ayudan, mutuamente, a interpretar sus significados. Curtis continúa diciendo que se puede construir la relación entre lo antiguo y lo nuevo teniendo en cuenta el material, la disposición, el motivo, la composición, las relaciones sociales y el uso cultural. Una forma abierta de proporcionar información sobre el período y el contexto original de un objeto ayudará a los visitantes a abrirse a significados adicionales que se exponen por medio de nuevos entornos, además de los antiguos, o como dice Curtis, significados transversales (Curtis 2018).

Cuando Jasper Sharpy Philipp de Montebello debatieron sobre la sobrerrepresentación del arte antiguo y contemporáneo, se señaló que las instituciones de Antiguos Maestros siempre reciben las críticas cuando deciden exhibir arte contemporáneo en sus instalaciones, aunque los museos de arte contemporáneo tienen bastante tiempo de hacer lo mismo. Han prestado piezas antiguas a múltiples exposiciones, pero la respuesta del público es diferente (Montebello 2015).

Además de que no hay nada nuevo en las representaciones trans-históricas, Curtis señala que la mayor parte del arte de museos y galerías se agrupa más por nacionalidad y escuela de los artistas que por períodos de tiempo. Más relevante sería que las obras de arte existan de varias maneras cuando revelan una continuidad de hacer, ver y entender. Según Curtis, la trans-historicidad brinda la oportunidad de combinar diferentes temas sin períodos de tiempo o clasificaciones específicas, tales como históricos, locales, internacionales y de género, o artistas con estatus variados. Este tipo de exhibición puede llevar a combinar diferentes tipos de público y crear nuevas percepciones del arte (Curtis 2018, pp. 103-104)

Enfoques social, histórico y de conocimiento en la práctica

En esta sección muestro ejemplos de mis propias selecciones de arte contemporáneo en conversación con arte antiguo, y contemplo las posibilidades relativas a qué asociaciones y significados podrían producirse para comprender las obras de arte o los temas que las rodean.

Como caso de estudio presento mis propias intenciones mostradas en tres ejemplos de la exposición *Naturaleza Muerta - El Mundo en Exhibición*. Curé esa exposición para el Museo de Arte Sinebrychoff en 2016. ¿Cuáles son los métodos que utilicé y que entraron en juego? Para empezar, tuve en cuenta la naturaleza contrastante y la poca disponibilidad de obras

a la hora de elegir las piezas de arte contemporáneo. Esto significaba que solo habría una o dos obras de arte contemporáneo por sala de exhibición, en la que habría entre cuatro y diez cuadros de Maestros Antiguos. El arte contemporáneo finlandés y los artistas que elegí tenían un mensaje más amplio para toda la sala. El contraste procedía del contenido, como los pares opuestos de pobres y ricos de la obra de Anu Tuominen y las cuestiones de género de la obra de Henrietta Lehtonen. La similitud formal de una calavera pero de épocas distintas en la pintura antigua *Vanitas* de Edwaert Collier y en la escultura contemporánea de Jiri Geller, suscitó preguntas sobre si el significado del contenido ha cambiado o no, y cómo es posible combinar significados.



Figura 1. Anu Tuominen (b. 1961) *Hambre (Hunger)*, 1997. Objeto encontrado, mitones, 5.5 x 17 x 17 cm. Museo de Arte Contemporáneo Kiasma N-2001-20. Fotografía: Minna Tuominen.

Desigualdad: Anu Tuominen

En este contexto de exhibición, la obra de Anu Tuominen (n.1961) *Hambre (Hunger)* (1997) sirvió como un recordatorio de la distribución desigual de la provisión alimenticia en el mundo (figura 1).⁴ La obra de arte consiste en un par de mitones tejidos que estaban claramente algo desgastados y doblados ligeramente hacia arriba. Es evidente la asociación de esta posición con la mendicidad. Estos mitones se encuentran en un salón en donde la pared opuesta estaba llena de pinturas representando principalmente ingredientes alimentarios, mostrando la abundancia mundana del siglo XVII. Estas representaban frutas en diferentes formatos y tamaños, grandes y exuberantes verduras, carne en forma de animal vivo o de caza, una captura fresca del mar o un pescado cortado en jugosos trozos y algunas importaciones

4. Anu Tuominen (b. 1961) *Hambre (Hunger)*, 1997. Objeto encontrado, mitones, 5.5 x 17 x 17 cm. Museo de Arte Contemporáneo Kiasma, N-2001-20. Disponible en <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/625703> [Visitado por última vez el 10 de octubre de 2019]

exóticas.⁵ Este tipo de representaciones se originaron en las paredes y mesas de los ricos privilegiados, que solían poseer las pinturas en el siglo XVII, y la obra *Hambre* yuxtapone un recordatorio de la existencia de pobres de muy bajo estatus social. La asociación con la mendicidad podía influir en los sentimientos de los espectadores de formas muy diferentes, entre otras cosas porque en el momento de la exposición en Helsinki había más mendigos callejeros que antes, y los políticos responsables y los ciudadanos se mostraban inseguros y confusos sobre qué hacer con este problema social debido a la migración masiva a los países europeos (Lakialoite LA 42/2016 vp). Además, el frío clima de Finlandia hacía que mendigar fuera especialmente difícil. Esto se expresó con los mitones hechos a mano que se usan en el invierno. También sugieren la cuestión del género, ya que la mayoría de las artesanías son realizadas por mujeres, y también son utilizadas mayoritariamente por mujeres y niños.

En general, en el arte de Tuominen, los guantes desechados y otros materiales reciclados cobran nueva vida y adquieren un nuevo propósito artístico. Ella juega con las palabras y los conceptos, y crea analogías con el material que utiliza, junto con la forma en que lo maneja y representa; no hay secretos, aunque se trate de arte contemporáneo conceptual, porque se explica por sí mismo (Rautio 2003; Kantokorpi 2001). Elegí mostrar los mitones en una caja de cristal, una forma museística de exhibir objetos preciados. El gesto resultante sugiere formas de concientizar sobre la desigualdad.

5. Pinturas incluidas, por ejemplo, Floris van Schooten: *Interior de una cocina con una mujer descamando un pez* (*Kitchen Interior with a Woman Scaling Fish*), Gustavianum, Museo de la Universidad de Uppsala, Jacob Gillig: *Naturaleza muerta con un pez* (*Still Life with Fish*), 1684, Museo de Ostrabothnian; Clara Peeters: *Naturaleza muerta con animales de caza* (*Still Life with Game*), Museo de Arte de Estonia, Kadriorg.



Figura 2. Henrietta Lehtonen (b. 1965) *Torre de porcelana (Porcelain Tower)*, 1993. Instalación de 120 x 96 x 40 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Kiasma, N-1994-55:A-Ö1. Fotografía: Minna Tuominen.

Figura 3. *Jarrones Delft (Delft Vases)*, 17th century. Porcelana h.62/60/63. Museo de Arte de Sinebrychoff, S 553/ S 554/ S 552. Fotografía: Minna Tuominen.

La moralidad de la mujer - Henrietta Lehtonen

La Torre de Porcelana (Porcelain Tower) (1993) de Henrietta Lehtonen (n. 1965) se rebela contra la tradición (figura 2).⁶ Aquí, los objetos cuidadosamente ejecutados están pintados con descuido, en contraste con la habitual precisión y belleza femenina que se da a una decoración de objetos de porcelana. La porcelana en sí puede asociarse con la femineidad, y como las piezas están diseñadas según modelos antiguos, remiten a las clases altas y a los hogares tradicionales donde se cuidaban con esmero, indicaban el estatus del hogar y podían entenderse además como territorio de la mujer, ya que se utilizaban para servir la comida. Por toda la vajilla de Lehtonen se pueden encontrar huellas de manos y manchas, incluso en los juegos de servir como platones, jarras y jarrones. Hasta el mango del servidor de pastel está manchado. Es posible que esto nos recuerde los moretones, al ser de color azul contra la porcelana blanca, lo que nos lleva a pensar en la violencia doméstica y, en definitiva, en la desigualdad entre el hombre y la mujer (Aarnio & Sakari 2005, pp. 81-85).

6. Henrietta Lehtonen (b. 1965) *Torre de porcelana (Porcelain Tower)*, 1993. Instalación de 120 x 96 x 40 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Kiasma, N-1994-55:A-Ö1. Disponible en <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/595507> [Visitado por última vez el 10 de octubre de 2019]

La crítica a una actividad tradicionalmente considerada femenina contrasta con una serie de objetos de porcelana del siglo XVII, los *Jarrones de Delft* (*Delft Vases*), (figura 3)⁷, que representan una actividad comercial más bien masculina y dura (Dam. VII). En el hogar holandés del siglo XVII, para el que se fabricaba esta porcelana azul y blanca, también era un símbolo de riqueza. La asociación con la porcelana de Lehtonen proviene del reconocimiento del uso femenino de los utensilios, y por ello, de marcar el lugar llamado hogar. La moralidad de las mujeres en los hogares holandeses del siglo XVII se medía por medio de la pulcritud, la limpieza y el orden (Salomon 2004; Jansen 1996). Esto contrasta enormemente con la porcelana de Lehtonen, que apunta casi abusivamente a otro tipo de hogar, un hogar en el que esas cosas no están en orden. Las piezas de porcelana de Lehtonen están sucias y desordenadas y, por lo tanto, moralmente dudosas.

El otro nivel de lectura que seguí fue el de los antecedentes de la producción de porcelana. Los *Jarrones de Delft* de la colección del Museo de Arte Sinebrychoff también recuerdan su origen asiático por los reconocidos y densos motivos florales en blanco y azul. La porcelana importada del siglo XVII se refiere al comercio mundial, organizado en gran parte por las Compañías Holandesas de las Indias Orientales y Occidentales. Por lo tanto, la cerámica de Delft representa las tensiones competitivas inherentes entre las mercancías importadas y las de producción local. Al principio se importaban grandes cantidades de porcelana de China, pero los conflictos en este país dieron a los holandeses la oportunidad de lanzar la producción en serie en los Países Bajos. En poco tiempo, más de 20 fábricas de loza competían y operaban en Delft. La cerámica de Delft se hizo muy popular (y sigue siéndolo), pero aquí también sirve como recordatorio de la evolución a largo plazo del comercio mundial, incluyendo los problemas que creó, como la esclavitud (Presa VII; Tuominen 2016, p. 71).

La masculinidad está relacionada con la idea del trabajo masculino en los barcos, el comercio masculino y la esclavitud. Pero también se conecta con la manufactura de la porcelana. ¿Cómo se relaciona esto con la obra de Lehtonen, que retrata la femineidad manchada, haciendo referencia al papel roto de la mujer? El hombre también puede desempeñar un papel en la porcelana de Lehtonen, como participante en una situación doméstica. Ambas obras de arte hablan sobre los roles producidos culturalmente.

7. *Jarrones de Delftware* (*Delftware Vases*), 17th century. Porcelana h.62/60/63. Museo de Arte de Sinebrychoff, S553/ S 554/ S552. Disponible en <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/380851> [Visitado por última vez el 10 de octubre de 2019].



Figura 4. Edwaert Collier (1642–1708) *Vanitas*, 1661. Óleo sobre tabla 63.5 x 47 cm. Museo de Arte Sinebrychoff A IV 3457. Fotografía: Minna Tuominen.

Calavera para la muerte, calavera para la vida - Edwaert Collier y Jiri Geller

La calavera del cuadro *Vanitas* de Edwaert Collier (1661)⁸ representa el concepto de vanidad (*vanitas*) del siglo XVII, que a su vez es uno de los conceptos pictóricos más controvertidos dentro del debate metodológico de la historia del arte neerlandés de la vida mundana (figura 4). El simbolismo de *Vanitas* de Collier es obvio: la calavera alude a la inevitabilidad de la muerte, pero la corona de hiedra enroscada alrededor de la calavera es un símbolo de resurrección, y tanto la corona como el cetro representan la vanidad del poder terrenal a la hora de la muerte. Los símbolos de resurrección prometen una vida eterna. En la creencia cristiana, uno siempre debe recordar que la muerte lo prepara a uno para vivir una buena vida a fin de alcanzar la vida eterna después de la muerte. En general, puede decirse que la tradición de la *vanitas* es una continuación de las ideas presentadas en la tradición del *memento mori* (recuerda que debes morir).⁹ Aunque la idea central del *memento mori* era recordar las bendiciones de la muerte, también recordaba la vida. La metáfora consistía en abstracciones, es decir, la duración limitada de la vida, las vanidades mundanas y la propia muerte (Tuominen 2015, pp. 64-65).

8. Edwaert Collier (1642–1708) *Vanitas*, 1661. Óleo sobre tabla 63.5 x 47 cm. Museo de Arte Sinebrychoff A IV 3457. Disponible en <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/481168> [Visitado por última vez el 10 de octubre de 2019]

9. *Memento mori* (latín), “Recuerda que debes morir”. Se utilizaba para recordar la transitoriedad de la existencia humana mediante símbolos de vanidad como una calavera, una vela o un reloj de arena, o tal vez un insecto.



Figura 5. Jiri Gelles (b. 1970) Niño muerto derritiéndose (*Dead Boy Melting*), de la serie *Así se hace* (*Way to Go*), 2006. Plástico fundido, pintura automotriz 25 x 32 x 29 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Kiasma, N-2007-48:A-C. Fotografía: Minna Tuominen.

El artista Jiri Geller (1970)¹⁰ juega con uno de los íconos más conocidos del pop y el rock cuando expone su calavera de plástico. La diferencia es que la calavera está a punto de derretirse en la serie *Así se hace* (*Way to Go*) (2006) de Geller, goteando de su propio charco como si el espíritu que una vez vivió en ella se estuviera desvaneciendo (figura 5).¹¹ A lo largo de la historia del arte, la calavera ha servido como símbolo de la muerte y la mortalidad.

En sus primeros años, Geller encontró su lugar en el mundo *punk* y pronto fue cantante de una banda de ese género. Cuando la música empezó a decaer, Geller se dedicó a la orfebrería. Pronto se dio cuenta de la discrepancia entre la escultura tradicional y el mundo contemporáneo inmaterial y digital. Mientras buscaba su propio camino, se interesó por probar diferentes materiales y se dio cuenta de que “la escultura ofrece grandes oportunidades para estirar y alterar la realidad” (Juntunen 2017, p.69). Sus obras causaron confusión en el mundo del arte finlandés de los noventa, cuando mezclaba nuevos materiales y temas conocidos como Jesús, Shiva, el Pato Donald, estrellas, globos y calaveras, pero en colores brillantes, hechos para parecer tan ligeros como el aire. Parecían hechos sin esfuerzo, y para el espectador era imposible adivinar los materiales de que estaban hechos, lo que parecía desconcertante. A primera vista, la elegante calavera de Geller parece ligera y fácil de fabricar, pero

10. Jiri Holopainen tomó su nombre del ilusionista Uri Geller.

11. Jiri Gelles (b. 1970) *Niño muerto derritiéndose* (*Dead Boy Melting*), en la serie *Así se hace* (*Way to Go*), 2006. Plástico fundido, pintura automotriz 25 x 32 x 29 cm. Museo de Arte Contemporáneo Kiasma, N-2007-48:A-C. Disponible en <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/623229> [Visitado por última vez el 10 de octubre de 2019].¹² Maaretta Jaukkuri señala que el sociólogo Zygmunt Bauman vio en el movimiento y la adaptabilidad de los fluidos una metáfora clave de toda nuestra era (post)moderna.

en realidad la preparación de la mezcla de plástico utilizada para fabricarla fue un laborioso proceso realizado a mano (Siukonen 2008). Hacía calaveras en serie y las combinaba con personajes de cómic y de la cultura pop, como la cabeza del Pato Donald. Un aspecto que Geller observó del mundo de los anuncios comerciales fue que todo siempre salpicaba (Jaukkuri 2017, p. 29).¹² Se convirtió en una característica de sus imágenes; muchas de sus obras parecen fluir y salpicar. Las obras en la serie *Así se hace* (*Way to Go*) también gotean e inundan o se escurren, creando la ilusión de que algo desaparece ante nuestros ojos.

Las razones curatoriales para la elección de estos cráneos para crear un diálogo me llevaron a preguntarme qué ideas, diferencias o similitudes conllevan el cráneo de *Vanitas* pintado y el cráneo esculpido que se asocia con la música rock. Evidentemente, hay similitud en la apariencia formal, lo que ayuda al espectador a iniciar la justificación; pero también existen amplios valores sustanciales. Como símbolos legendarios, representan la fugacidad de la vida humana. El artista dice al espectador que elige temas generalmente conocidos para sus mundos imaginarios, y no otros que solo serían conocidos en su propia época y cultura. Una calavera como símbolo iconográfico incluye también dos mundos para el espectador: la vida que estamos viviendo y el más allá, que existe un poco en la frontera, por su mensaje de *memento mori*. El tiempo es el concepto compartido por estas dos calaveras, que se combinan y crean una continuación interminable. Simultáneamente, el tiempo es un factor distintivo: ambas calaveras hacen referencia a una época que escapa a nuestro control.

Este tema universal, el cráneo como muerte, también podría reconocerse fácilmente en muchas culturas diferentes, y no limitarse únicamente a determinadas religiones, zonas o visiones específicas del mundo. Aunque se ha tomado en el mensaje central de pinturas como *Vanitas*, es un símbolo universal y vivo en géneros culturales populares, tales como géneros musicales alternativos, películas de terror, temas de piratas y la noche de brujas (*Halloween*), entre otros. Para Geller, que procede del *punk rock*, existe un aspecto crítico de lo falso en el mundo en que vivimos, como el de los anuncios publicitarios, y exponer una calavera falsa recuerda el mundo falso de ilusiones del que estamos rodeados. La comercialidad tiene que ver con la rapidez con que cambian los poderes en el mundo capitalista, algo que ya preocupaba a la gente en el siglo XVII y que quedaba patente en la corona invertida del cuadro de Collier. Incluso en esta breve exploración, se demuestra que una calavera puede tener un fuerte simbolismo, tanto si se utiliza en los catálogos de imágenes actuales como en el arte del siglo XVII.

Teorías y explicaciones

La curadora independiente y escritora Abigail Winograd llevó a cabo una exhibición llamada *La mesa global* (A Global Table) en el Museo Frans Hals en Haarlem, los Países Bajos (2017), en la que investigó la tradición de los bodegones con alimentos

12. Maaretta Jaukkuri señala que el sociólogo Zygmunt Bauman vio en el movimiento y la adaptabilidad de los fluidos una metáfora clave de toda nuestra era (post)moderna.

del Siglo de Oro holandés, desde el punto de vista del comercio mundial y los efectos del colonialismo. Señaló lo que estas pinturas revelan de los efectos políticos y culturales del suministro de alimentos. Su misión era exponer naturalezas muertas del siglo XVII como textos históricos. La cuestión central que planteaba era por qué el poder y la riqueza se repartían, y aún se reparten, de forma desigual debido a las consecuencias del colonialismo. Visualizó las cuestiones del impacto medioambiental, social y económico de la producción alimentaria, reflejadas desde el siglo XVII. Estas preguntas parecen ser tan relevantes hoy como lo fueron entonces (Winograd 2018, pp. 185-186).

Las obras de arte contemporáneo permitieron comparar el desarrollo histórico y colonial y entablar un diálogo crítico, sirvieron de contrapunto y crearon un diálogo visual con los Maestros Antiguos. Obviamente, el arte contemporáneo acercó las preguntas para que los espectadores actuales las contemplaran, e incluso les dio un cariz un tanto conmovedor, que fue la misma respuesta que obtuve de la exhibición *Naturaleza Muerta - El Mundo de Exhibición (Still Life – The World on Display)* (Kiiski 2016; Toivakka 2016; Hujanen 2016; Tiittanen 2016; Kaiken aikaa 2017). En las últimas décadas, los artistas han reflexionado mucho sobre la producción de alimentos y la ética que la rodea. La producción diaria de alimentos básicos y las demandas de transporte se han convertido en sistemas aún más complicados. En esta exhibición se plantearon las mismas preguntas a los consumidores actuales: ¿De dónde viene mi comida? ¿Cómo se produce y se transporta? ¿Quién la hace? ¿Cómo afecta a las condiciones ambientales y a los agricultores locales? (Winograd 2018).

Además del arte contemporáneo, la investigación histórico-cultural permite utilizar nuevos puntos de vista como eje de una exposición. Winograd se basó en la investigación de la antropóloga Sidney Mintz llamada *Dulzura y Poder: El Lugar del Azúcar en la Historia Moderna (Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History)* (1985) como su modelo teórico para la exhibición. Mintz sostenía que el gusto y la búsqueda de alimentos daban forma a los imperios. Su investigación mostró cambios en las políticas y comercio globales mediante la historia del azúcar. Las consecuencias han sido ecológicas, económicas y sociales. Con la ayuda de la historia cultural del azúcar, Winograd observó que la historia del comercio podría mostrarse, entenderse e interpretarse bajo un nuevo enfoque. En comparación, una importante fuente de motivación para mi exhibición fue la investigación de Julie Berger Hochstrasser *Naturaleza Muerta y Comercio en la Edad de Oro Holandesa (Still Life and Trade in the Dutch Golden Age)* (2017) en la que ella, como Mintz, penetra en las oscuras historias de la adquisición de mercancías importadas, las cuales fueron magníficamente expuestas en pinturas. Hochstrasser mostró la tensión entre las representaciones de moda de los objetos y las historias de las mercancías, cuya producción o compra incluía el abuso de otras personas, la capitalización o la inestabilidad moral. Cuando los puntos de vista de Hochstrasser se destacan en la exhibición, el espectador conocedor probablemente ya no verá el simbolismo de la misma manera o lo que estas pinturas tradicionalmente llevan o representan en una exhibición. La exhibición *Naturaleza Muerta - El Mundo en Exhibición*, ofreció un gozo tanto estético como simbólico para el espectador, pero el folleto, el catálogo de la exhibición y las obras de arte contemporáneas ofrecieron una forma diferente de verlo todo (Tuominen 2016).

Winograd, al igual que Hochstrasser, también señaló que la realidad era diferente para los beneficiarios del comercio y los devastados por los regímenes coloniales. El colonialismo involucró la brutal conquista de territorio, la supresión de poblaciones locales, el uso de mano de obra esclava, la importación y exportación de esclavos africanos y la explotación de los recursos naturales. Transformó a las personas en mercancías (Winograd 2018; Hochstrasser 2007). Al concentrarse en el interés por la política alimentaria, no solo de los artistas sino también de la sociedad contemporánea, demuestra que estas cuestiones son relevantes para nosotros. La desigualdad es un tema tan amplio que resulta difícil mostrarlo en una exposición, pero es importante crear un puente, en el sentido de representación trans-histórica.

Tomé la noción de la distribución desigual del suministro mundial de alimentos como base para un debate con la obra *Hambre (Hunger)*, de Anu Tuominen, que sugiere que no hay alimentos suficientes para todos debido a las diferencias de estatus social. Winograd también cuestiona por qué la desigualdad, que fue creada durante el colonialismo, sigue presente (Winograd 2018, p. 188).

En ambas yuxtaposiciones, las pinturas de abundancia con *Hambre* de Tuominen, y de la vajilla Delft con la *Torre de Porcelana (Porcelain Tower)* de Lehtonen, los cuadros y objetos antiguos eran símbolos de estatus en sí mismos del hogar acomodado. La vajilla Delft entonces se convirtió, y sigue siendo, muy popular, tanto que fue incluida en la exhibición como un recordatorio del desarrollo a largo plazo basado en el comercio mundial, incluyendo los objetos y el suministro de alimentos, y se conecta con problemas tales como el colonialismo. La moralidad, tanto de las naciones como de las personas, se vuelve un punto focal.

Al final

Los retos actuales de los museos se refieren a cómo permanecer estables en sus funciones básicas y, al mismo tiempo, reinventarse (Montebello 2015; Boodt 2018; Spijksman & Lehmann 2016). Su labor como repositorios no se detiene, aunque tengan que cerrar sus puertas. Reinventarse tiene más que ver con el tiempo y con la forma de elaborar cápsulas de temporalidad para el público, las que pueda disfrutar en visitas prolongadas y visitar repetidamente en un mundo que se ha vuelto más rápido y superficial (Montebello 2015). Como lo puso Jasper Sharp en su presentación sobre la trans-historicidad: “Me gustaría pensar que nos estamos deshaciendo de todas las ideas y preocupaciones, sueños y pesadillas que están enterrados en todas las obras históricas que tenemos” (Siegal 2018). Aunque los museos están sometidos a presiones de diversa índole, todos los autores de *El Museo Trans-histórico (The Transhistorical Museum)*, buscan la calidad y el verdadero compromiso a lo largo del tiempo y con su público. Las historias de los pueblos se acompañan de los objetos representados en las exposiciones trans-históricas, lo que añade complejidad a los significados de las colecciones. La curaduría trans-histórica implica adquirir un conocimiento polifacético de los objetos custodiados por un museo. También se reconoce el potencial de los artistas vivos como curadores y como fuerza institucional. Al trabajar como curadores, sus argumentos para las selecciones entran en el ámbito

del campo profesional. Sin embargo, pueden intervenir muchos interesados. Por ejemplo, artistas e investigadores de distintos campos pueden curar conjuntamente.

Aunque el término trans-histórico fue cuestionado por Mieke Bal y Alexander Nagel, entre otros, las colecciones trans-históricas se aceptan en función de criterios de calidad. La última clave para hacer realidad la trans-historicidad, independientemente de los períodos de tiempo en cuestión, es desafiar al espectador por medio de nuevas formas de contemplación.

El enfoque interdisciplinario que Winograd da a su proyecto de exhibición mostró los efectos del colonialismo, algunos de los cuales siguen con nosotros. Uno de los objetivos comunes de mi curaduría y el de Winograd era hacer reflexionar a los espectadores sobre una visión más amplia del mundo por medio de la comida (con *Hambre*, de Anu Tuominen) y sobre las actitudes más allá del momento en que se realizaron las obras. En segundo lugar, trabajé con el tema de los supuestos de género con las políticas de las fábricas en los viejos tiempos (con la *Torre de Porcelana* de Henrietta Lehtonen). Aquí, la instalación de Lehtonen trataba de la femineidad luchando por salir de su papel, con una compañía de masculinidad justo al lado. La comercialidad fue un tema que salió a relucir, tanto en las comparaciones de las obras de Lehtonen con la porcelana de Delft, como de *Así se hace* de Geller con *Vanitas* de Collier. Una calavera encierra una fuerte iconografía que perdura aún en nuestra época y cultura. Está impregnada de comercialidad, lo que la convierte en un símbolo vivo, flexible y utilizable, incluso hoy en día. Todos estos ejemplos y nociones confirman que siempre hay otra forma de ver, sentir y aprender sobre el presente y el pasado, lo que enriquecerá las colecciones de los museos, además de añadir múltiples capas a la conversación con nuestro público.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *About Transhistoricity – The Old Masters exhibited with contemporary art*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

- Anderson, G** 2004 *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham: Alta Mira.
- Bal, M** 2001 *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bal, M** 2018 Towards a Relational Inter-Temporality. In Bühler, M, Carpreau, P, Demeester, A, Karskens, X & Wittocx, E (eds.) 2018. *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam: Valiz.
- Bühler, M, Carpreau, P, Demeester, A, Karskens, X & Wittocx, E** (eds.) 2018 *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam: Valiz.

- Boodt, J E** 2018 *In Search of the Artist's Eye. On Contemporary Artist Interventions in Historical (Art) Museums from 1970–2017*. Master's thesis Museum Studies, University of Amsterdam. Disponible en [file:///C:/Users/Minna/Downloads/Definitieve_versie_scriptie_Julie_Boodt%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Minna/Downloads/Definitieve_versie_scriptie_Julie_Boodt%20(2).pdf) [Visitado por última vez el 18 de octubre de 2019]
- Bradburne, J** 2018 *Museums Shake Things Up by Mixing Old and New*. The New York Times, 20th April 2018. Disponible en <https://www.nytimes.com/2018/04/20/arts/museums-transhistorical-art.html> [Visitado por última vez el 6 de octubre de 2019]
- Dam, J. D (van)** VII. *Ceramics*. Oxford Art Online. Oxford University Press. Disponible en <http://www.oxfordartonline.com/> [Visitado por última vez el 2 de octubre de 2019]
- Future Museums. Professional Development V& A. Disponible en [https:// museum-id.com/the-futuremuseum-project-what-will-museums-be-like-in-the-future-essay-collection/](https://museum-id.com/the-futuremuseum-project-what-will-museums-be-like-in-the-future-essay-collection/) [Visitado por última vez el 5 de octubre de 2019]
- Hochstrasser, J B** 2007 *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven and London: Yale University Press.
- Hujanen, M** 2016 *Koko elämä kukkamaljakossa*. Apu 25 November 2016. Disponible en <https://www.apu.fi/artikkelit/koko-elama-kukkamaljakossa> [Visitado por última vez el 10 de enero de 2018]
- Häkkinen, S** 2019 *Muutoksen juoksupyörässä. Museot 2010-luvun maailmassa. Museologian maisterintutkielma. Jyväskylän yliopisto*. Disponible en <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/63968/1/URN%3ANBN%3Afi%3Aju-201905152615.pdf> [Visitado por última vez el 5 de octubre de 2019]
- Jansen, G M C** 1996 (ed.) *Jan Steen – Painter and Storyteller*. National Gallery of Art, Washington and the Rijksmuseum, Amsterdam: Waanders.
- Jaukkuri, M** 2017 *Ristiriitaa, roisketta ja riemua*. In Jaukkuri, M, Juntunen, J, Sivonen, P, Valjakka, T (eds.) *Jiri Geller. Fuck the World!* Parvs. Porvoo: Bookwell Oy. pp. 10–35.
- Juntunen, J** 2017 *Jiri Geller, vieraan ulottuvuuden punk-astronautti*. In Jaukkuri, M, Juntunen, J, Sivonen, P, Valjakka, T (eds.) *Jiri Geller. Fuck the World!* Parvs. Porvoo: Bookwell Oy. pp. 60–81.
- Kantokorpi, O** 2001 *Missä on pajunkissan kissa?* Anu Tuominen. Artist's website. Disponible en <http://www.anutuominen.fi/fi/kirjoituksia> [Visitado por última vez el 4 de octubre de 2019]

- Kaiken aikaa* 2017 Blog Post. Disponible en <https://kaikenaikaa.wordpress.com/2017/01/02/asetelmien-symboliikkaa/> [Visitado por última vez el 10 de enero de 2018]
- Kiiski, P** 2016 Elämä tarjottimella. Disponible en <https://paivittelya.wordpress.com/2016/10/25/elama-tarjottimella/> [Visitado por última vez el 10 de enero de 2018]
- Lakialoite 2016 *Lakialoite laiksi järjestyslain 7 ja 16 §:n muuttamisesta Eduskunnalle*. Rami Lehto ps ym. Disponible en https://www.eduskunta.fi/FI/vaski/Lakialoite/Documents/LA_42+2016.pdf [Visitado por última vez el 15 de diciembre de 2019]
- Mintz, S** 1986 *Sweetness and power: The place of sugar in modern history*. London: Penguin.
- Montebello, P de** 2015 A Conversation between Philippe de Montebello and Jasper Sharp at the Kunsthistorisches Museum Wien, 10 April 2015. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OCTN9Wkbs7Y> [Visitado por última vez el 10 de octubre de 2019]
- Nyrhinen, T** 1994 *Henrietta Lehtonen*. Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki. Kangasala: MC-Paino Oy.
- Pettersson, S** (ed.) 2020 *Inspiraatio. Nykytaide & Klassikot*. Ateneumin julkaisut Nr. 130. Livonia Print.
- Rautio, P** 2003 Pessi Rautio purkaa Anu Tuomisen taiteen. In Karvonen, K & Romppanen, S (eds.) *Anu Tuominen*. Henna ja Pertti Niemistön Kuvataidesäätiö ARS FENNICA. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Rikken, M** 2018 The Opportunities and Challenges of Transhistorical Displays: The Frans Hals Museum and Other Examples. Disponible en <https://www.codart.nl/our-events/codart-21/documents-videos-21/marrigje-rikken/> [Visitado por última vez el 10 de octubre de 2019]
- Rossi, L-M** 2005 Kauneudella on ikä ja sukupuoli – kauneus on politiikkaa. In Sakari, M & Aarnio, E (eds.) *Arjen murtumia. Nykytaide ottaa kantaa Kiasman kokoelmassa*. Nykytaiteen museo Kiasma. Helsinki: F. G. Lönnberg.
- Salomon, N** 2004 *Shifting Priorities: Gender and Genre in Seventeenth-Century Dutch Painting*. Redwood City: Stanford University Press.
- Sharp, J** 2018 The Book in Which We Learn to Read – Contemporary Artists and their Place within Historical Museums. In Bühler, M, Carpreau, P, Demeester, A, Karskens, X & Wittcox, E (eds.) 2018. *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*. Amsterdam: Valiz.

- Siegal, N** 2018 Museums Shake Things Up by Mixing Old and New. Disponible en <https://www.nytimes.com/2018/04/20/arts/museums-transhistorical-art.html> [Visitado por última vez el 15 de julio de 2019]
- Siukonen, J** 2008 “I have no Idea, only obsessions. Anyone can have ideas”. In Haapala Leevi (ed) *Jiri Geller Selected Works 1998–2008*. Helsinki: Nykytaiteen museo Kiasma.
- Spijksman J & Lehmann A-S** 2016 Flattening Hierarchies of Display: The Liberating and Leveling Powers of Objects and Materials. Disponible en <https://stedelijkstudies.com/wp-content/uploads/2018/07/Stedelijk-Studies-5-Flattening-Hierarchies-of-Display-Spijksma-and-Lehmann.pdf> [Visitado por última vez el 10 de julio de 2019]
- Stoilas, H** 2019 MOMA Expansion 2019. *The Art News Paper*, 11 October 2019. Disponible en <https://www.theartnewspaper.com/news/moma-gears-up-for-its-next-big-rehang> [Visitado por última vez el 10 de octubre de 2019]
- Tiittanen, P** 2016 Ylellistä yltäkyläisyyttä – Suorastaan luksusta. *Blog Wannabe Mesenaatti*, 27 October 2016. Disponible en [http:// wannabemesenaatti.blogspot.com/2016/](http://wannabemesenaatti.blogspot.com/2016/) [Visitado por última vez el 10 de enero de 2018]
- Toivakka, S** 2016 Sinebrychoffin taidemuseo: Asetelma Elämä tarjottimella. *Savon Sanomat*, 5 November 2016. Disponible en <https://www.savonsanomat.fi/kulttuuri/nayttelyt/Sinebrychoffin-taidemuseo-Asetelma-El%C3%A4m%C3%A4-tarjottimella/868296> [Visitado por última vez el 10 de enero de 2018]
- Tuominen, M** 2016 *Still Life – The World on Display*. Kirsi Eskelinen & Minna Tuominen (eds.). Porvoo: Bookwell.
- Tuominen, M** 2015 *The Still Lifes of Edwaert Collier (1642–1708)*. Helsinki: University of Helsinki.

Sección V

Ética

Las cuestiones éticas están cambiando la forma de trabajar de los museos y de los profesionales del patrimonio cultural. Estas cuestiones tienen una gran influencia en el ámbito museístico y también han sido objeto de amplios debates en las últimas décadas. Los códigos de ética profesional, como el *Código de Ética para Museos* del ICOM, adoptado en 1986, dirigen la profesión museística, aunque no sean documentos jurídicos (Kidd 2017). No solo los profesionales de los museos y los investigadores deben tener en cuenta la ética de sus acciones. El debate sobre la conducta adecuada y respetuosa se ha introducido en diversos ámbitos de la ciencia y la investigación, lo que está cambiando nuestros puntos de vista sobre cómo tratar y exponer, por ejemplo, restos humanos en los museos.

Las contemplaciones éticas suelen considerarse de naturaleza teórica. En general, estos debates se refieren tanto a la forma de presentar adecuadamente las colecciones de los museos como a la manera de abordar las distintas cuestiones relacionadas con la propiedad. Los autores de esta sección destacan estos temas en Finlandia y debaten el papel del ICOM en estos procesos. Las directrices éticas del ICOM están en el centro de este debate, como se destaca en el capítulo de Eero Ehanti.

En las prácticas museísticas cotidianas, las consideraciones éticas pueden dar lugar a resultados muy prácticos, como es el caso de los proyectos de repatriación en los que han participado los museos (Edbom 2005; Harlin 2008 para los casos de repatriación sami). En octubre de 2019, el Museo Nacional de Finlandia decidió repatriar su colección *Mesa Verde* a representantes de tribus nativas americanas. La colección incluye 600 objetos consistentes en restos humanos y artefactos funerarios recopilados originalmente por el geólogo sueco Gustaf Nordenskiöld (Museo Nacional 2019) y fue finalmente devuelta en septiembre de 2020 a “una coalición de tribus que incluye a los Hopi, el Pueblo de Acoma, el Pueblo de Zia y el Pueblo de Zuni” para su repatriación y, en el caso de los restos humanos, su reinterhumación (Embajada de Estados Unidos en Finlandia 2020). El capítulo de Anni Guttorm se centra en los objetos de museo repatriados que han sido devueltos al Museo Sami y al Centro de la Naturaleza de Siida, y en cómo estas repatriaciones son vitales para la identidad de la comunidad sami. En su capítulo, afirma que ha llegado el momento de interpretar la información recopilada desde una perspectiva sami (véase también Aikio 2018).

En su trabajo cotidiano, los arqueólogos se encuentran con situaciones que exigen una atención ética. El debate sobre los restos humanos en las colecciones de los museos es complejo, porque en todos los casos se trata de contextos y épocas diferentes. Mostrar restos humanos es un tema delicado. El capítulo de Anna Wessman posiciona a Finlandia en el debate ético internacional sobre la exhibición de restos humanos en exhibiciones museísticas. A través de un análisis de tres museos finlandeses, destaca las exposiciones en las que se exhiben restos humanos arqueológicos y cómo la planificación de estas exposiciones ha suscitado cuestiones éticas, tanto entre los profesionales de los museos como posteriormente entre el público.

Algunas colecciones de museos y objetos culturalmente sensibles pueden resultar demasiado difíciles de manejar para los propios curadores, por lo que estos temas pueden llegar a autocensurarse y ocultarse de las exposiciones (por ejemplo, material

pornográfico, homosexualidad, recuerdos nazis o restos humanos más recientes). Por otro lado, los museos deberían, tomar una parte más activa en debates decisivos sobre asuntos difíciles e incómodos. Esto es especialmente importante cuando se debe mostrar empatía y sensibilidad hacia las exhibiciones con temas sobre grandes desastres, tales como mostrar objetos rescatados del M/S Estonia que se hundió en el Mar Báltico en 1994 en donde se ahogaron 852 personas, y que se exhibe en el Museo Nacional Marítimo en Suecia (Silvén 2010, pp. 136-140). El capítulo de Suzie Thomas introduce a los lectores a temas difíciles (patrimonio oscuro) en exhibiciones museísticas y coloca los casos de Finlandia en un contexto internacional más amplio.

Eero Ehani

Las dos piedras angulares: el Código de Ética para los Museos del ICOM y la definición de museo

Anni Guttorm

Colecciones repatriadas como fuente de la revitalización cultural - Ejemplos del Museo Sami en Siida

Anna Wessman

Exhibición de restos humanos arqueológicos en museos de Finlandia

Suzie Thomas

La representación de historias difíciles y patrimonio impugnado en los museos

Referencias

- Aikio, Á** 2018 Guovtti ilmme gaskkas. Balancing Between Two Contested Worlds: The Challenges and Benefits of Being an Indigenous Museum Professional. *Museum International*, 70/3–4. pp. 100–111. DOI: <https://doi.org/10.1111/muse.12213>
- Edbom, G** 2005 Samiskt kulturarv i samlingar. Rapport från ett projekt om återföringsfrågor gällande samiska föremål. Arkeologisk rapport. Åjtte, Svenskt Fjäll- och Samemuseum. Disponible en <http://www.ajtte.com/wp-content/uploads/2010/01/Samiskt-kulturarv-i-samlingarna-utan-bilagor.pdf> [Visitado por última vez el 18 de enero de 2020]
- Harlin, E-K** 2008 Recalling ancestral voices – Repatriation of Sámi cultural heritage. Interreg IIIA –projektin loppuraportti (2008). Disponible en <http://www.samimuseum.fi/heritage/suomi/Loppuraportti/loppuraportti.pdf> [Visitado por última vez el 18 de enero de 2020]
- Kidd, J** 2017 Debating contemporary museum ethics: reporting Sekhemka. *International Journal of Heritage Studies*, 23/6: 493–505. DOI: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13527258.2017.1287119>

National Museum of Finland 2019 Finland to repatriate American Indian artefacts to the United States from its national collections. Press release, 3 October. Disponible en <https://www.kansallismuseo.fi/en/articles/suomi-luovuttaa-yhdysvalloille-intiaanikansojen-jaanteita-kansalliskokoelmista> [Visitado por última vez el 18 de enero de 2020]

Silvén, E 2010 Difficult matters. Museums, Materiality, Multivocality. In Svanberg, F (ed.) *The Museum as forum and actor*. Stockholm: Museum of National Antiquities. pp. 133–146.

Simon, N 2010 *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

U.S. Embassy in Finland 2020 Press Release: Native American Ancestral Remains Repatriated from the National Museum of Finland to Mesa Verde National Park (September 17, 2020). Press release, 17 September. Disponible en <https://fi.usembassy.gov/press-release-091720/> [Visitado por última vez el 22 de mayo de 2021]

Las dos piedras angulares: el Código de Ética para los Museos del ICOM y la definición de museo

Eero Ehami

Resumen

En este capítulo, el *Código de Ética para Museos del ICOM* se discute a partir de los debates iniciados en 2015 en el seminario *Ética Museística 2.0 (Museum Ethics 2.0)* de la Universidad de Jyväskylä, que continuaron en el seno de ICOM Finlandia en forma de comentarios escritos sobre el Código. Este capítulo retoma los más recientes eventos con la nueva formulación de la *Definición de Museo*, un debate que ha estado activo dentro de la disciplina museística durante la década pasada. La definición de museo y el Código de Ética para museos pueden entenderse como dos pilares sobre los cuales yace nuestra profesión. Estas también son herramientas para que los profesionales de museos usen en su vida laboral cotidiana.

Palabras clave: ICOM, definición de museo, profesión museística, ética museística

Introducción

En este capítulo discuto dos debates actuales dentro del sector museístico. En primer lugar, discuto en detalle el Código de Ética para Museos del ICOM y posteriormente arrojo luz sobre la situación actual de la Definición de Museo del ICOM. Presento los antecedentes del código, expongo todos los principios específicos y los analizo a la luz de los comentarios recientes de los profesionales de los museos finlandeses, reunidos por ICOM Finlandia. A continuación, se presenta la Definición del Museo, seguida de un debate sobre el proceso de renovación, que al momento de redactar este documento seguía en curso.

Según los Estatutos del ICOM, adoptados por la 22^a Asamblea General en Vienna, Austria, el 24 de agosto de 2007:

Un museo es una institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y de su entorno con fines educativos, de estudio y de disfrute. (ICOM 2020a)

El Código de Ética para los museos del ICOM presenta ocho principios operacionales que ayudan al personal de los museos en sus labores diarias:

- Los museos garantizan la protección, documentación y promoción del patrimonio natural y cultural de la humanidad.
- Los museos que poseen colecciones las conservan en beneficio de la sociedad y su desarrollo.
- Los museos poseen testimonios esenciales para crear y profundizar conocimientos.
- Los museos contribuyen al aprecio, conocimiento y gestión del patrimonio cultural y natural.
- Los museos poseen recursos que ofrecen posibilidades para otros servicios y beneficios públicos.
- Los museos trabajan en estrecha colaboración con las comunidades de las que provienen las colecciones, así como con las comunidades a las que prestan servicios.
- Los museos actúan ateniéndose a la legalidad.
- Los museos actúan con profesionalidad. (ICOM 2020b)

Juntos, la definición de museo y los ocho principios del Código de Ética para museos, forman la piedra angular de la profesión museística. Ambos fueron formulados y se mantienen por una organización llamada Consejo Internacional de Museos [ICOM por sus siglas en inglés], la red más grande a nivel mundial de museos y profesionales museísticos. Como antiguo presidente del comité nacional finlandés del ICOM, con seis años de experiencia, he adquirido con el tiempo una perspectiva privilegiada sobre un tema que debería resultar valioso para el lector.

El museo como profesión

Los profesionales de los museos somos privilegiados en el sentido de que tenemos acceso único al patrimonio cultural. Tenemos un papel clave a la hora de decidir qué piezas merecen la pena conservar y cómo deben utilizarse. Somos los que gestionamos las colecciones y hacemos que estén disponibles para el público. Somos especialistas con el poder de restringir el acceso a objetos raros y frágiles y a sitios de patrimonio cultural, generalmente en nombre de la preservación para las futuras generaciones. Muchos de nosotros incluso realizamos investigaciones sobre objetos de museo o, al menos, podemos opinar sobre lo que recibe atención académica. Además, gozamos de una posición privilegiada para planificar y construir exposiciones y hacer accesible el patrimonio cultural de otras muchas maneras.

Todo esto nos da influencia en la sociedad; incluso podríamos llamarlo poder, a saber: el poder de contar historias. Nuestras decisiones afectan lo que se da a conocer al público y lo que no. Como profesionales, tenemos una variedad de posibles historias que contar, pero ¿cuáles debemos elegir y resaltar? Si existe una magnífica colección de museo, sin duda hay numerosas formas de hacer selecciones para presentarla al público. En el sector de los museos siempre hay algún tipo de proceso de selección y alguien que toma esas decisiones.

Este es uno de nuestros puntos de vista como profesionales de los museos: nuestra posición especial en relación con el patrimonio cultural, como instituciones y como individuos. Otro aspecto se deriva del hecho de que el patrimonio cultural no es uniforme o estandarizado, cada objeto de museo y cada sitio es diferente, en origen y forma física.

Un objeto puede ser importante porque es único, otro porque representa algo típico de cierto tiempo o fenómeno. El origen de una colección también hace una diferencia porque vale la pena conocer cómo un objeto llega a ser posesión de un museo. Si existen dudas con respecto a la adquisición o propiedad de un objeto, todos los profesionales del museo involucrados deben ser prudentes. Si este objeto es de una cultura diferente, su comunidad original debe ser considerada, así como las comunidades involucradas en su ubicación actual. ¿De qué material está hecho el objeto en cuestión? ¿Está hecho de material delicado? ¿Está en estado de deterioro debido a los efectos inevitables del tiempo? En ese caso, el objeto necesita conservación, que luego hay que atender. O, posiblemente, el objeto es sensible de otra forma. Culturalmente, por ejemplo, indica que podría ser algo que no se deba manejar o exhibir sin tener la extrema precaución (ver también en este volumen a Guttorm). Este podría ser el caso de objetos que incluyen restos humanos, como cabello o huesos, o aún partes completas del cuerpo (ver también en este volumen a Wessman). También son delicados para exhibir los objetos que están asociados con procesos de rituales. Un gran avance en los métodos de investigación, como el ADN, aporta muchas posibilidades nuevas para avanzar en nuestro conocimiento, pero hay que tener cuidado al utilizarlos en materiales culturalmente sensibles. El creciente papel de los medios de comunicación y el mercantilismo pueden influir en nuestras decisiones cotidianas como profesionales de los museos.

Se trata de cuestiones fundamentales para los museos de hoy. Cómo se forman y mantienen las colecciones de los museos y cómo éstos deben enfrentarse a los distintos públicos y comunidades son algunas de las cuestiones sobre las que hay que reflexionar. Esto es algo básico para nosotros, los profesionales de los museos, pero las cosas rara vez son sencillas o fáciles. La Definición del Museo y los ocho principios éticos que figuran al principio de este capítulo ofrecen un marco que guía nuestro trabajo. No obstante, debemos recordar que estas reglas no son fácilmente adaptables y no podemos considerarlas como un manual de operaciones inflexible.

Por supuesto, también hay legislación y directrices de los organismos gubernativos nacionales que afectan a los museos y la profesión museística. En Finlandia, la legislación relevante ha sido actualizada recientemente como parte del proceso de crear un programa de políticas museísticas nacionales. Este programa, dado a conocer por el Ministerio de Educación y Cultura en 2018, esboza los factores de éxito de los museos finlandeses hasta el año 2030, con la visión de que en ese año Finlandia tendrá los museos más actualizados y el público más entusiasta de Europa. Destaca las funciones de los museos como expertos, socios y facilitadores, y les otorga un papel importante en la creación de una sociedad cultural, social y ecológicamente sostenible (Mattila 2018).

Además, propone valores comunes para quienes trabajamos en el ámbito museístico finlandés. Estos valores son la comunidad y la interactividad, la fiabilidad y la continuidad, el pluralismo y la democracia y, por último, pero no por ello menos importante, la valentía y la posibilidad de tener mentes amplias. El programa también se centra en temas como los encuentros y las asociaciones, la utilización de las colecciones de los museos y las posibilidades de la digitalización y similares, con medidas claras para diferentes agentes en el sector. La publicación de este programa también incluye una renovación del sistema museístico de Finlandia con el establecimiento de museos diseñados localmente, pero también al clarificar los papeles de los museos a nivel nacional. El programa también se enfoca en el desarrollo de sistemas de financiación más sostenibles y flexibles para el sector museístico. Por otro lado, la Ley de Museos (729/1992) fue evaluada en este proceso, con el resultado de una ley de nueva formulación que entró en vigor el 1 de enero de 2020 (Finlex 2019).

La nueva ley define los objetivos de la labor museística y establece los requisitos de las subvenciones estatales a los museos. Aquí suenan varios puntos, sobre todo si se tienen en cuenta los principios del Código de Ética para Museos del ICOM, a pesar de que no se mencionan directamente en la ley. Aun así, la nueva Ley de Museos no es suficiente. La legislación por sí sola no puede abarcar todos los aspectos de nuestra polifacética profesión, y esta ley, en concreto, solo es válida en Finlandia. La legislación difiere mucho según los países, por lo que se necesita algo más para orientarnos en nuestra profesión museística, algo que sea independiente de la legislación nacional.

ICOM, la red museística más grande del mundo

El ICOM se estableció en 1948 bajo la sombrilla de la recién creada UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) con un enfoque en el desarrollo del sector museístico (ICOM 2020c). Con el pasar de los años, el ICOM creció hasta convertirse en la red de profesionales museísticos más grande del mundo y ahora tiene más de 40,000 miembros alrededor del mundo. La organización consiste en una secretaría radicada en París dentro de la UNESCO, comités nacionales y más de 30 comités internacionales que se enfocan en diversos temas o campos dentro del sector museístico. Los miembros individuales pertenecen al Comité Nacional de su país y a un Comité Internacional elegido libremente (ICOM 2020d).

Desde el principio, el ICOM asumió un papel de liderazgo en cuestiones relacionadas con la ética. El resultado más relevante ha sido el Código de Ética para los Museos del ICOM (ICOM 2020b). Pero, ¿por qué necesitamos un código de ética? La idea es que los principios éticos comúnmente establecidos nos permitan sentirnos más seguros de nuestro profesionalismo y construyan la confianza en los colegas que, sin importar en dónde se encuentren, puedan ser capaces de emprender tareas complicadas dentro de la profesión, basando su toma de decisiones sobre una base común. El público debería reconocer esto y confiar en que su patrimonio cultural se encuentra en buenas manos. Para ponerlo de forma simple, las directrices éticas son necesarias

para el mantenimiento de la conducta profesional, asegurando la coherencia interna vital y ganar la confianza del público. Como profesionales, tenemos que ganarnos la confianza de la sociedad. Esto puede suceder únicamente de forma paulatina y trabajando consistentemente. En cuanto a la coherencia interna, la falta de confianza interna en la sociedad sin duda tiene un efecto negativo en una comunidad. Estas son ideas que anoté cuando Janne Behm, un consultor de ética, ofreció a los profesionales de museos un discurso sobre ética profesional en el seminario *Ética Museística 2.0* en 2015 en Jyväskylä. En realidad, el campo museístico no tendría por qué ser la excepción para no tener un código de ética designado; muchas profesiones tienen códigos similares y cualquier profesión se beneficiaría de tener uno.

Nuestro código y sus ocho principios definen las responsabilidades y tareas de la institución museística, así como los derechos y obligaciones de un trabajador de museos. Es una herramienta de referencia común que proporciona directrices para la práctica profesional diaria. Su trasfondo es internacional, pero naturalmente también se apoya de la legislación nacional. Las reglas no son estrictas, ni inflexibles, sino más bien son recomendaciones, directrices y principios.

El Código de Ética para museos tiene tres aspectos. En primer lugar, define las responsabilidades y tareas de una institución museística (ética institucional). En segundo lugar, define los derechos y responsabilidades de un trabajador de museos (ética profesional). En tercer lugar, puede verse como un instrumento de comunicación hacia el público, ya que le indica lo que puede esperar de los museos y su personal.

Vale la pena notar que todos los miembros del ICOM están comprometidos a respetar el Código de Ética para Museos. Existen comités internacionales cuya tarea es hacer que se conozca en cada país. Esto significa, por ejemplo, que pueden traducir el código al idioma local y ayudar a que los miembros individuales se familiaricen con él. Esta tarea no debe subestimarse, ya que los temas de legislación y la gestión del patrimonio cultural varían alrededor del mundo. El código también es un documento actualizable y adaptable. Esencialmente es una herramienta que ayuda a los museos y a las personas que trabajan con ellos en el día a día. El Comité de Ética del ICOM (ETHCOM por sus siglas en inglés) trabaja en su actualización y en 2019 se creó un nuevo comité internacional para los dilemas éticos. Este último promete convertirse en un foro abierto para los miembros del ICOM a fin de debatir dilemas éticos (IC Ethics 2020).

La Definición de Museo

¿Qué es la Definición de Museo? Es «la columna vertebral de los museos», afirmó Jette Sandahl, anterior directora del Museo de Copenhague y directora fundadora tanto del Museo de la Mujer de Dinamarca como del Museo de la Cultura Mundial de Gotemburgo, en septiembre de 2019 en la Conferencia General del ICOM en Kioto (Japón), al presentar los resultados del comité permanente para la Definición, Perspectivas y Potenciales de los Museos (MDPP). Sandahl presidía este comité creado en la anterior Conferencia General celebrada en Milán (Italia) en 2016, con el

encargo de renovar la Definición de Museo, algo que muchos esperaban con mucha ilusión, ya que se consideraba que la definición estaba algo desactualizada.

Aunque esta definición pretende definir la esencia de lo que constituye un museo, también se entiende como un ideal que los museos interpretan de diferentes formas. Y el ICOM reconoce como miembros también a instituciones que solo cumplen parcialmente o en distinto grado todos los criterios o funciones descritas en la definición. A lo largo de las décadas se han introducido pequeños ajustes en esta definición. En diciembre de 2018, el Consejo Ejecutivo del ICOM decidió que era hora de desarrollar una definición alternativa que fuera más relevante y apropiada para los museos del siglo XXI y para futuros ámbitos museísticos. (Sandahl 2019, p. 3.)

En principio, la definición explora qué son los museos, qué hacemos como profesionales de los museos, cómo lo hacemos y, por último, pero no menos importante, por qué lo hacemos, tal y como Sandahl expuso en su discurso en Kioto. También debe transmitir estos principios, tanto dentro de nuestro ámbito como fuera, al público, y como tal orienta y apoya a los museos en sus prácticas cotidianas, así como en sus visiones de futuro. Además, concluyó, la definición debe ser una herramienta dinámica, lo que significa que debe ser una definición válida y funcional, no estática, sino abierta a continuas evaluaciones y modificaciones.

La Definición de Museo es relevante para todos nosotros, un hecho que se hizo evidente en las salas del centro de conferencias de Kioto durante la 85ª Conferencia General en septiembre de 2019, cuando delegados de todo el mundo entraron en un acalorado debate sobre la nueva Definición de Museo propuesta y los procesos sobre cómo se creó.

La definición propuesta es la siguiente:

Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre el pasado y el futuro. Reconociendo y afrontando los conflictos y retos del presente, conservan objetos y especímenes en custodia para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras y garantizan la igualdad de derechos y de acceso al patrimonio para todas las personas.

Los museos no son lucrativos. Son participativos y transparentes y trabajan en asociaciones activas con y para diversas comunidades para coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exhibir y mejorar el entendimiento del mundo, dirigidos a contribuir con la dignidad humana y la justicia social, el bienestar global igualitario y planetario (ICOM 2020a).

Esta propuesta de definición no fue aceptada en la Conferencia General, como estaba planeado, ni fue rechazada. Después de intensos debates, la Asamblea General votó por posponer todo el proceso. Esto significó que al momento de esta redacción, el

ICOM no tiene una definición nueva. No obstante, lo que se propuso en Kioto fue el resultado de tres años de trabajo en el grupo de trabajo para la Definición de Museo, que se había gestado mediante un amplio proceso mundial de acopio de opiniones de todos los comités. También se organizaron discusiones de mesa redonda en Finlandia y los resultados fueron enviados al grupo de trabajo internacional. Al final, cada miembro del ICOM era libre de enviar propuestas para la definición. Toda esta información se procesó en el grupo de trabajo cuyos miembros modificaron las propuestas de definición para que el Comité Ejecutivo decidiera. Allí se ultimó la definición propuesta.

La discusión de la mesa redonda del ICOM Finlandia fue un debate intenso entre profesionales museísticos en varias etapas de sus carreras. Siguiendo las instrucciones del MDPP, se debatió un conjunto de preguntas dadas. En cuanto al rol de los museos en las próximas décadas, los delegados finlandeses vieron a los museos como foros y facilitadores de debates sociales. Además, veían a los museos como proveedores de información, y pensaban que los museos podrían incluso tener un papel en la promoción de la paz en la sociedad. En cuanto a las amenazas, se mencionaron el aumento de las desigualdades y la polarización política y económica, así como el cambio climático. Los museos pueden proporcionar herramientas para abordar estas cuestiones si los recursos son suficientes, cosa que, lamentablemente, no son por el momento. Las preguntas dirigidas a las tendencias y amenazas actuales suscitaron muchas reflexiones. La apertura al público y una mayor inclusión se consideraron pertinentes en el entorno actual. El número de visitantes está aumentando en Finlandia y se considera que los museos se encuentran en una posición fuerte en estos momentos, pero hay que plantearse cómo mantenerla cuando la financiación pública sea cada vez más escasa. Se necesitan nuevos modelos de financiación para responder a todas las expectativas que los ciudadanos y la sociedad tienen puestas en los museos, pero sin poner en peligro sus funciones esenciales. La buena planificación estratégica y los modelos de las empresas privadas deberían introducirse más en el ámbito museístico también en Finlandia, donde tradicionalmente los museos han sido mantenidos en gran medida por el gobierno (ICOM Finlandia 2018).

Esta fue nuestra opinión sobre las cuestiones que el MDPP encargó debatir a los comités nacionales. Nuestra mesa redonda reflexionó sobre las ideas acerca del sector museístico finlandés y los resultados de estos debates se transmitieron a la secretaría del ICOM, según las instrucciones recibidas. Los demás comités del ICOM hicieron lo mismo, y más tarde se lanzó una convocatoria abierta de definiciones, que dio como resultado cientos de redacciones procedentes de todo el mundo. Todo esto significa que el comité del MDPP y el ICOM disponían de un amplio material sobre el que trabajar a la hora de formular la propuesta de nueva definición.

Este proceso demuestra cómo puede movilizarse la enorme red del ICOM para trabajar por un objetivo común. También revela la otra cara de la moneda, es decir, las dificultades involucradas en tratar de articular las palabras y una solución adecuada para todas las partes. Lógicamente, todos los comités nacionales son muy diferentes. Algo que podría ser relevante para nosotros en Finlandia podría no ser importante

para los miembros de los países en vías de desarrollo, quienes viven realidades geográficas, económicas y políticas completamente diferentes. No obstante, la definición propuesta como tal dice mucho del mundo museístico actual, razón por la cual me propongo analizarla al final de este capítulo, tras recorrer primero el Código de Ética para los museos.



Figura 1. El Código de Ética para Museos de ICOM. Fotografía por el autor.

Conociendo el Código de Ética para los Museos

Veamos ahora el código en detalle. Al repasar los ocho principios, me remito también a un comentario que hicimos sobre ellos en Finlandia. La iniciativa tuvo lugar en un seminario titulado *Ética Museística 2.0*, organizado conjuntamente por ICOM Finlandia y la asociación de estudiantes Corpus, de la Universidad de Jyväskylä. Estas discusiones fueron publicadas (principalmente en finlandés) en una serie de publicaciones de la Asociación de Museos de Finlandia (*Museoetiikka 2.0* – Mylläri et al. 2016).

Para promover el debate en el ámbito museístico, ICOM Finlandia invitó a ocho profesionales de museos a comentar un principio cada uno y a escribir una entrada en su blog al respecto. Los comentaristas fueron elegidos por la Junta Directiva de ICOM Finlandia, y representaban diversos cargos y aspectos del ámbito museístico, desde personas ocupadas en el trabajo práctico en museos, pasando por un profesor de museología, hasta el Director General de la Asociación Finlandesa de Museos. El

resultado fue una deliberación sobre los problemas relativos al código, sus puntos fuertes y su validez en el entorno actual, así como observaciones sobre cuestiones que requieren actualización. Todas las entradas del blog se tradujeron finalmente al inglés, se publicaron en el sitio web de ICOM Finlandia y se distribuyeron a través de la red del ICOM, con el fin de ofrecer al ámbito internacional la posibilidad de reflexionar sobre los puntos de vista finlandeses en relación con el código (ICOM Finlandia 2017).

Al presentar el Código, introduzco los títulos de los principios individuales y las palabras tal como aparecen en el código. A continuación resumo lo que tratan e incluyo los comentarios finlandeses.

Principio 1: Los museos garantizan la protección, documentación y promoción del patrimonio natural y cultural de la humanidad.

El primer principio y sus subdivisiones establecen algunas de las premisas básicas del trabajo museístico. “Los museos son responsables del patrimonio natural y cultural tangible e intangible”, dice, y para ello se requiere una posición institucional adecuada con objetivos y políticas claras, locales físicos adecuados con un entorno y una seguridad apropiados, personal competente y recursos financieros. La norma también se refiere a las fuentes de financiación. Sea como fuere, los museos deben mantener el control y la integridad de sus programas, exposiciones y actividades. También se encuentran aspectos no comerciales, que se han incluido en la Definición del Museo. En resumen, las actividades generadoras de ingresos no deben comprometer los estándares de la institución (ICOM 2020b, pp. 2-6).

Observé detenidamente el primer principio. Por supuesto, se trata de lo esencial, incluidos los locales, el personal y demás y, como tal, los puntos del principio ofrecen una lectura muy importante para cualquier profesional de los museos a fin de que comprenda mejor nuestra institución. En Finlandia, tenemos la suerte de que muchos de los puntos están cubiertos por la legislación. Si aquí una institución se autodenomina museo y quiere formar parte del sistema de financiación estatal, la ley de museos establece requisitos muy similares a los enumerados en este primer principio de ética museística. Sin embargo, sobre lo que llegué a deliberar fue el tono subyacente de la norma, la enorme carga que parece poner sobre nuestros hombros. ¿En realidad podemos ser responsables por el patrimonio cultural y natural tangible e intangible? ¿Nos orienta esto hacia un sentido exhaustivo del deber? En realidad, no a todo el patrimonio se le presta atención, únicamente al que es escogido o posible preservar y destacar. Esto debería ser reconocido. No es necesario asumir toda esa responsabilidad, sobre todo en solitario, ya que el ambiente actual en el ámbito museístico es muy integrador; se invita a las comunidades a participar. Es muy positivo que estas últimas normas incluyan y hagan hincapié en las comunidades y la cooperación (Ehanti 2017, pp. 6-8).

Además, alguien debe facilitar toda esta conservación. Si no hay recursos, ¿cómo vamos a conservar algo? Esto nos lleva al problema, actualmente obvio, al que se enfrentan cada vez más los museos, incluso en países como Finlandia, donde la labor del patrimonio cultural ha sido financiada en gran medida por la sociedad. Aquí es

donde podríamos encontrarnos involucrados con la naturaleza no comercial de la labor museística que acecha este primer principio, y la propia definición de museo (Ehanti 2017, pp. 6-8).

Principio 2: Los museos que poseen colecciones las conservan en beneficio de la sociedad y su desarrollo.

La colección del museo es una de sus piedras angulares. Se aborda en el segundo principio y subraya la importancia de estas como patrimonio público significativo. Los museos tienen el deber de adquirir, preservar y promover su colección, y dentro de esta confianza pública entra la noción de la administración, que incluye la propiedad legítima, la permanencia, la documentación, la accesibilidad y la cesión o baja responsable (ICOM 2020b, p. 8).

Este principio exige un trabajo de colección coherente y sostenible. Tener una política de colecciones, por escrito, aborda la adquisición, el cuidado de las colecciones y su uso adecuado. Las fuentes de la colección no pueden ser ilegales, ni siquiera cuestionables, y la propiedad debe ser legal. Se requiere especial atención cuando se manejan materiales culturalmente sensibles, sin importar lo que puedan ser (ICOM 2020b, pp. 9-11).

Otro de los temas candentes de la actualidad, la cesión responsable o la dada de baja de objetos de las colecciones, también se aborda aquí, aunque no en profundidad. Por lo tanto, el comité ETHCOM amplió esta segunda norma en 2019 publicando directrices separadas para la cesión responsable (ETHCOM 2019). Esto era necesario, ya que hay muchos aspectos a tener en cuenta a la hora de dar de baja objetos de las colecciones de los museos. Las colecciones formadas durante largos períodos de tiempo pueden contener objetos que ya no son adecuados para un museo. Naturalmente, los museos también se preocupan por los costes de mantenimiento de sus colecciones.

No cabe duda de que existen razones válidas para incluir la cesión de piezas como parte pertinente y natural de la gestión de colecciones, pero el proceso se consideró demasiado largo y difícil. Esta es una de las conclusiones a las que llegó Nina Robbins en su tesis doctoral de 2016 sobre la cesión en los museos de arte finlandeses. Su tesis también investigó los puntos de vista sobre los diferentes métodos para llevar a cabo la baja de piezas (Robbins 2016).

Una opción podría ser donar objetos a otras colecciones de museos, concretamente a aquellos con mayor interés en un conjunto específico de objetos. Esa sería una forma fácil, y también es el método preferido de cesión entre los profesionales de museos de arte que Robbins entrevistó. El segundo método fue la destrucción del objeto, después de una amplia documentación. El tercer método consistía en devolver el objeto al propietario anterior, y el cuarto, darlo en donación a otros interesados. ¿Y qué hay de la venta de objetos dados de baja? Los museos de arte sí venden ciertas pinturas que no encajan en sus políticas de colecciones, y usan el dinero para adquirir otras obras que les resulten más significativas. La venta de objetos a otro museo fue el quinto método más popular en la tesis de Robbins (Robbins 2016, pp. 174-175). Su estudio abarcó los museos de arte de Finlandia; lo más probable es que el panorama sea distinto en otros lugares y con materiales diferentes. La venta de obras de arte,

por ejemplo, sería más importante en sociedades en las que el financiamiento del museo es diferente.

El documento *Directrices para la Cesión Responsable del Consejo Internacional de Museos (Guidelines on Deaccessioning of the International Council of Museums)* enumeran diez razones para la cesión o baja. También orienta sobre cómo tomar una decisión de cesión de forma legítima. Según indica una directriz: “En ningún caso el valor monetario potencial de un objeto debe formar parte del motivo para determinar si se debe o no dar de baja”, (ETHCOM 2019). En efecto, es interesante hablar aquí de valores monetarios, ya que la venta de objetos de museo puede ser potencialmente rentable para una institución museística. El código no prohíbe tajantemente la venta de objetos en desuso como medio de cesión, como tampoco lo hace la directriz que lo acompaña, siempre que los fondos se utilicen en beneficio de la colección del museo, es decir, para adquisiciones y el cuidado de la colección del mismo museo. Sin embargo, ambos advierten contra la utilización de los ingresos de las ventas para sufragar los gastos administrativos o de mantenimiento ordinarios del museo.

Aunque el camino hacia una cesión fluida puede ser laborioso, los museos se encaminan cada vez más en esa dirección. Esto significa que necesitan actualizar sus políticas de colecciones sobre los procesos y temas de cesión. El Museo Nacional de Finlandia es uno de los ejemplos.

Además, el segundo principio del código contiene un punto altamente relevante, a saber: un museo debe mantener sus colecciones adecuadamente. Debe contar con procedimientos y responsabilidades claros, instalaciones de almacenamiento adecuadas, documentación y, por supuesto, conservación por medios preventivos y, en caso necesario, de intervención. Todo esto es con la intención de asegurar que una colección de museo se mantenga y preserve a fin de que permanezca disponible para exhibición, préstamo, investigación y otros usos. Esto podría ser un tanto desafiante para un museo, y aún en algunos casos, una causa de cesión. Si una colección no puede conservarse, ¿debe retirarse de algún modo para facilitar su mejor conservación y uso en otro lugar, liberando así recursos para otra cosa? (ICOM 2020b, pp. 14–15).

Nina Robbins, quien actualmente trabaja como catedrática a nivel universitario y profesional de los museos, comentó sobre este principio, junto con Pälvi Ukkonen, un conferencista sobre conservación en la Universidad para Ciencias Aplicadas Metropolia y Minna Turtiainen, curadora de colecciones en el Museo de Arte Kevara. Ellos discutieron sobre la influencia de las colecciones de museos y la energía que contienen. Reconocen que los museos deben justificar constantemente las actividades que no producen beneficios a corto plazo. Se necesitan hacer grandes esfuerzos para gestionar una colección. ¿Tiene esto alguna influencia? ¿Trabajan las colecciones de alguna manera en beneficio de la sociedad? Sí, responden los expertos, “las colecciones son el núcleo de las operaciones que resistirán el paso del tiempo”. Son el capital que solo los museos pueden poseer, algo que definitivamente no hay que desperdiciar! “Cada objeto posee características que exceden su valor informativo”. (Robbins, Ukkonen y Turtiainen 2017, pp. 10–11).

Principio 3: Los museos poseen testimonios esenciales para crear y profundizar conocimientos.

El tercer principio indica claramente el valor de las colecciones museísticas como evidencia primaria, algo que un museo debe reconocer en su política de colecciones. En principio, establece que los museos tienen responsabilidades “ante todos para el cuidado, la accesibilidad y la interpretación de los testimonios esenciales obtenidos y conservados en sus colecciones”. El principio exige claramente que las colecciones y toda la información pertinente estén disponibles lo más libremente posible. El principio establece que un museo debe llevar a cabo investigaciones y hacerlo de acuerdo con una política o principio. En otras palabras, la investigación debe ser coherente y estar al servicio de los objetivos de la institución, aunque entre en conflicto con los intereses de la investigación de los trabajadores individuales. Así pues, un trabajador del museo que investigue objetos de la colección del museo debe obtener permiso para hacerlo. El principio también conduce a algo obvio, a saber: la documentación, que siempre debe hacerse, sobre todo cuando se habla de análisis destructivos. Además, “la investigación de restos humanos y materiales de significado sagrado debe llevarse a cabo de forma coherente con los intereses y creencias de los miembros de la comunidad o de los grupos étnicos o religiosos de los que procedan los objetos” (ICOM 2020b, pp. 18-21).

Minna Sarantola-Weiss, directora de investigación del Museo de la ciudad de Helsinki y profesora asociada de Historia de la Universidad de Helsinki, comentó sobre este tema al exponer un conjunto de preguntas sobre las que cualquier museo podría potencialmente deliberar. ¿Está claramente identificado el valor de las colecciones como material de investigación en la política de colecciones de un museo? ¿Se ajusta esto a la misión declarada del museo? ¿Se permite que las tendencias populares afecten esto? ¿Hasta qué punto tienen en cuenta los investigadores individuales las estrategias de sus empleadores y dónde está la línea divisoria entre los derechos y las obligaciones de un empleador? ¿Cuánto tiempo puede un investigador guardar material para un posible uso en investigación? ¿Se atreven los museos a desafiar o incluso a cambiar las verdades predominantes? ¿Influye la financiación en los temas de investigación? ¿Sobre qué principios se publican los resultados? ¿Existe una política de investigación? De hecho, ¿cuánta investigación realiza o facilita un museo para satisfacer la demanda de que los museos realmente produzcan información y la pongan a disposición del público? (Sarantola-Weiss 2017, pp. 13–15).

Principio 4: Los museos contribuyen al aprecio, conocimiento y gestión del patrimonio natural y cultural.

El cuarto principio comienza con: “Los museos tienen la importante tarea de desarrollar su función educativa y atraer a un público más amplio de la comunidad, localidad o grupo al que sirven”. La interacción con las comunidades se destaca aquí como una parte importante de la función educativa de los museos (ICOM 2020b, p. 24).

Una forma obvia de cumplir con este principio es organizar exhibiciones. Según este principio, las exhibiciones deben estar en consonancia con la misión, la política y el

objetivo declarados del museo, y construirse de manera que no se vea comprometido el cuidado y la conservación adecuados de las colecciones. La información presentada debe estar bien fundamentada, ser precisa y tener debidamente en cuenta a los grupos o creencias representados. No debe exhibirse ningún material del que no se conozca su procedencia. También se pueden utilizar reproducciones, pero si fuera así, los museos deben respetar la integridad del original cuando se hagan réplicas, reproducciones o copias de objetos. Todas estas copias deben marcarse permanentemente como facsímiles. Una vez más, hay que subrayar que los restos humanos y los materiales con significados sagrados solo deben adquirirse si pueden alojarse de forma segura y cuidarse con respeto. Esto debe llevarse a cabo de manera coherente con los intereses y creencias de los miembros de la comunidad o de los grupos étnicos o religiosos de los que procedan los objetos (ICOM 2020b, pp. 24-26).

Así lo comentaron Reetta Karhunkorva y Leena Paaskoski, del Museo Forestal Lusto de Punkaharju (Finlandia), donde Karhunkorva trabaja como especialista principal en cultura forestal y Paaskoski como directora de desarrollo. En su debate plantearon el concepto de comunidades. ¿Qué se entiende por una buena relación funcional? ¿Cómo interactuamos con las personas que nos rodean? Sí, sin duda tenemos un papel educativo y otras funciones bienintencionadas en las que aportamos algo de valor a la gente, pero seguro que esto no es una calle de una sola vía. La cooperación mutuamente beneficiosa con los distintos agentes es muy posible. De hecho, hoy en día es imprescindible, ya que se espera que los museos amplíen su base de financiación. ¿Podría ser como una buena relación romántica, en donde ambas partes comparten, confían, se hacen responsables y con el tiempo obtienen beneficios? (Karhunkorva & Paaskoski 2017, pp. 17-18).

Principio 5: Los museos poseen recursos que ofrecen posibilidades para otros servicios y beneficios públicos.

“Los museos utilizan una gran variedad de especialidades, competencias y recursos físicos que tienen una aplicación mucho más amplia que en el museo”. Esto abre posibilidades de cooperación y de prestación de servicios a otros actores, lo que es positivo, siempre que estas actividades estén en consonancia con la misión del museo. La identificación de objetos adquiridos ilegal o ilícitamente, la autenticación y la valoración (valuación) se mencionan aquí, pero hay que ser prudentes. Cuando los museos presten un servicio de identificación, no deben actuar de manera que pueda considerarse que principalmente se están beneficiando de dicha actividad, ya sea directa o indirectamente. Las valuaciones deben hacerse con el propósito de asegurar las colecciones museísticas. Los dictámenes sobre el valor monetario de otros objetos solo deben emitirse previa solicitud oficial de otros museos y de las autoridades jurídicas, gubernamentales u otras autoridades públicas responsables competentes (ICOM 2020b, págs. 28-29).

En su comentario sobre este principio, Satu Itkonen, Jefa de Programas Públicos del Museo de Arte Ateneum, señaló que el código podría estar dando una visión algo restringida de la cooperación potencial. El código fundamenta el deber de los museos de cooperar con los actores públicos en la identificación, autenticación y valoración

de las cosas, por ejemplo. De hecho, podemos ayudar a determinadas autoridades, y lo hacemos. Pero, ¿qué tal si adoptamos una perspectiva más amplia y pensamos en cómo compartir nuestra experiencia con los sectores social y sanitario, por ejemplo? ¿Por qué nuestros museos no se atreven a ir más allá de su misión? Esta cuestión es bastante pertinente, y no solo en lo que respecta a esta norma, ya que en varios capítulos del código se afirma que “se debe actuar conforme a la misión declarada del museo”, sea cual fuere esta en una situación determinada. Las declaraciones de misión deben redactarse de forma que no queden excluidas las interpretaciones creativas (Itkonen 2017, pp. 20-21).

Principio 6: Los museos trabajan en estrecha colaboración con las comunidades de las que provienen las colecciones, así como con las comunidades a las que prestan servicios.

También está el principio de colaborar con las comunidades de las que proceden sus colecciones. Las colecciones de los museos reflejan el patrimonio cultural y natural de las comunidades de las que son originarias. Como tales, tienen un carácter que va más allá de la propiedad ordinaria, que puede incluir fuertes afinidades con la identidad nacional, regional, local, étnica, religiosa o política. Una forma obvia de hacerlo es cooperar compartiendo conocimientos, documentación y colecciones con museos y organizaciones culturales de los países y comunidades de origen (ICOM 2020b, pp. 32-33).

En este apartado se discute la devolución de la propiedad cultural. El código orienta a los museos para que estén preparados a fin de iniciar diálogos para la devolución de bienes culturales a un país o a un grupo indígena. Además, cuando un país, un pueblo o un lugar solicitan la restitución de algo que puede demostrarse que ha sido exportado en violación de las convenciones internacionales y nacionales, y que se ha demostrado que forma parte del patrimonio de ese país, los museos en cuestión deben, si están en condiciones legales de hacerlo, tomar medidas prontas para cooperar en su devolución. Se mencionan aquí los objetos procedentes de zonas en conflicto, así como los objetos que no debe comprar ningún museo (ICOM 2020b, p. 33).

El otro gran hilo conductor de este principio es el aspecto del respeto hacia las comunidades contemporáneas, algo que se considera vital hoy en día, especialmente cuando los museos quieren involucrarse activamente con la sociedad que los rodea. Este principio exige una relación respetuosa y armoniosa con las comunidades (ICOM 2020b, p. 34).

Todo esto no puede pasarse por alto, pero una cosa es escuchar y otra creer o actuar en consecuencia. ¿Tiene el cliente siempre la razón? El director del Museo Finlandés del Trabajo, Kalle Kallio, comentó sobre este principio en el que el código parece advertir del peligro de lastimar a alguien al afirmar tan claramente que las comunidades deben ser respetadas según sus deseos y condiciones, e indica: “Sorprendentemente, muchas normas del código parecen haber sido creadas para las necesidades de un mundo museístico poscolonial”. Además, encuentra “vergüenza por la gente inocente explotada, robada y racializada por el sistema museístico imperialista”, según se lee en la redacción del principio (Kallio 2017, pp. 23-24).

Aunque se trata de una preocupación genuina, no encaja bien con los problemas éticos de los museos finlandeses, donde una preocupación más actual es cómo un enfoque demasiado sensible puede dejar puntos dolorosos del pasado intactos. ¿Hay escondido en el código un indicio de vergüenza postcolonial?

Además de hacer hincapié en la dignidad, el código establece afortunadamente que los museos también deben promover el bienestar humano, el desarrollo social, la tolerancia y el respeto, abogando por expresiones multiculturales y multilingües. De hecho, estos valores superiores, que se basan en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de la ONU (1948), deberían enfatizarse, en lugar de hablar ingenuamente sobre las comunidades (ICOM Finlandia 2017, pp. 23-24).

Principio 7: Los museos actúan ateniéndose a la legalidad.

Los museos deben cumplir plenamente la legislación y los tratados internacionales, regionales, nacionales y locales. Además, el órgano rector debe respetar los fideicomisos o condiciones jurídicamente vinculantes relativos a cualquier aspecto del museo, sus colecciones y su funcionamiento (ICOM 2020b, p. 36).

El marco jurídico se describe en el séptimo principio, con una lista de la legislación internacional pertinente. ¿Por qué establece el código que los museos deben actuar de manera legal? Kimmo Levä, el secretario general de la Asociación de Museos de Finlandia, quien comentó sobre este principio, preguntó ¿por qué? Puede parecer extraño destacar algo tan obvio. Cumplir la ley no es una opción, y mucho menos una opción ética. Por otra parte, ¿se ajustan plenamente los museos a esta regla? Estoy pensando en las ambiguas leyes sobre derechos de autor y datos personales que, de seguirse a cabalidad, destruirían los cimientos de todo trabajo de recopilación. En lugar de comprometernos a ajustarnos “plenamente a la legislación internacional, regional, nacional y local y a las obligaciones derivadas de los tratados”, ¿no debería modificarse este principio para que diga algo basado en valores acerca de cómo los museos deben promover la justicia, en particular desde la perspectiva de su tarea clave y cuestiones conexas? Alternativamente, se podría simplemente omitir la palabra “plenamente” del texto (Levä 2017, pp. 26-28).

Principio 8: Los museos actúan con profesionalidad.

Los miembros de la profesión museística deben respetar las normas y leyes aceptadas y defender la dignidad y el honor de su profesión. Deben salvaguardar al público contra la conducta profesional ilegal o antiética. Deben aprovecharse todas las oportunidades para informar y educar al público sobre los objetivos, propósitos y aspiraciones de la profesión, con el fin de desarrollar una mejor comprensión pública de las contribuciones de los museos a la sociedad (ICOM 2020c, p. 40).

Aquí se tratan varios aspectos importantes de la conducta profesional, como el conocimiento de la legislación pertinente, el conocimiento de la responsabilidad profesional, las responsabilidades académicas y científicas, las cuestiones de

confidencialidad, la seguridad de los museos y las colecciones, la independencia personal, etc. Otro conjunto de puntos se refiere a los conflictos de intereses a los que pueda enfrentarse un profesional de museo (ICOM 2020b, pp. 40-44).

Janne Vilkkuna, catedrático de Museología de la Universidad de Jyväskylä, se refirió al funcionamiento profesional de los museos preguntando: “¿Ah, sí?”, y continuó: “Los museos no funcionan ni hacen nada en absoluto”. Según él, son las personas que gestionan un museo las que hacen su trabajo y se les paga por ello. Al hacerlo, deben tomar en cuenta las 16 prohibiciones y sus 18 subsecciones si quieren respetar el código. Vilkkuna considera que el código es una lista de “debes y no debes” de carácter casi bíblico. ¿Qué sentido tienen todas estas obligaciones y responsabilidades que recaen sobre el empleador, cuando no se obtiene nada a cambio? ¿Los objetivos de nuestro trabajo se hacen suficientemente evidentes en el código? (Vilkkuna 2017, pp. 30-31).

Desafíos en la ética

Aunque el presente conjunto de principios sigue siendo válido y debería resultar familiar a todos los trabajadores de museos, rara vez ofrece respuestas fáciles, ya que las situaciones difieren. Por ejemplo, la justificación de un objeto o exposición de un museo puede ser éticamente cuestionable desde el punto de vista de otro museo. ¿Y qué pasa con las cuestiones de confidencialidad? ¿Son fáciles de seguir? Tal vez no, si resulta que la legislación contradice las responsabilidades éticas de confidencialidad.

También hay riesgos en tomarse todo esto demasiado en serio. Las interpretaciones éticamente estrictas del código podrían impedir la difusión de información y empujar a la gente a buscar información en fuentes menos calificadas. La cosa es que muchos de nosotros intentamos publicar y comunicarnos con los medios de comunicación en la medida de lo posible. Por supuesto, esto está bien, pero publicar y ganar prestigio personal por medio del trabajo de un museo podría ser autopromoción egoísta, lo que en principio va en contra del código.

También he reflexionado largo y tendido sobre el hecho de ser profesional y cómo me relaciono con la comunidad profesional. ¿Se puede actuar a favor de la profesión, pero en contra de la comunidad profesional? O, ¿debe uno ser siempre leal a su comunidad profesional, aunque ello pueda significar la degradación del estatus de la profesión en la sociedad?

Redefiniendo del museo

Volvamos ahora a los salones de conferencias y pasillos de la Conferencia General de Kioto, donde durante esa semana de septiembre de 2019 se debatió fuertemente una propuesta para la nueva Definición del Museo. De hecho, el debate ya había comenzado en julio, cuando se publicó por primera vez la propuesta. Aquí se presenta nuevamente:

Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre el pasado y el futuro. Reconociendo y afrontando los conflictos y retos del presente, conservan objetos y especímenes en custodia para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras y garantizan la igualdad de derechos y de acceso al patrimonio para todas las personas.

Los museos no son lucrativos. Son entidades participativas y transparentes, y trabajan en asociación activa con y para diversas comunidades para recopilar, conservar, investigar, interpretar, exponer y mejorar la comprensión del mundo, con el objetivo de contribuir a la dignidad humana y la justicia social, la igualdad global y el bienestar planetario. (ICOM 2020a).

Varios comités, encabezados en particular por ICOM Francia y la alianza regional ICOM Europa, expresaron rápidamente su decepción por el proceso de formulación de esta propuesta. A pesar de las amplias rondas de debates y de una convocatoria mundial abierta de propuestas de definición, muchos consideraron que no hubo suficientes oportunidades para reflexionar sobre esta propuesta antes de la Conferencia de Kioto. Quizás otra ronda de comentarios de las comisiones antes de pasar a la votación habría sido beneficiosa, y habría dado más opciones en la votación. Resultó que solo se sometió a votación una versión. Muchos propusieron aplazar todo el proceso.

No obstante, el proceso se había acordado ya en 2016 en la Conferencia General de Milán. Por ello, ICOM Finlandia, junto con otros comités de ICOM Nord, no se mostró favorable al aplazamiento. “¡Llama al cuestionamiento!”, nos instó a hacer uno de los delegados. “No podemos cambiar el proceso ahora”, recordaron muchos; la votación era un punto de la agenda aceptada. Pero al final se votó a favor de aplazar el proceso. Dado que el ICOM tiene su sede en Francia, la reunión se ajustó a la legislación francesa, lo que hizo posible el aplazamiento. El resultado de la votación fue el aplazamiento, con una gran mayoría, y el proceso continúa.



Figura 2. Miembros del ICOM en el panel Definición de Museo en la Conferencia General de Kioto, Japón, septiembre de 2019. Fotografía por el autor.

En el momento de redactar este capítulo, este proceso continúa. La comisión permanente MDPP continua su trabajo con una asamblea modificada. El plazo se ampliará para dar tiempo para la participación de los comités, de la que existe claramente una enorme necesidad entre los miembros. ICOM Finlandia, junto con todos los otros comités nacionales esperan recibir los lineamientos para movilizar a sus miembros en esta larga pero importante discusión.

El proceso es una cosa, pero ¿qué pasa con la redacción exacta de la definición propuesta? Su contenido y mensaje humanista es algo a lo que muy pocos en el ámbito museístico se opondrían, creo, y así lo manifestaron muchos en los debates de Kioto, incluidos nuestros colegas de los comités nórdicos. Juntos decidimos votar a favor de la definición propuesta en la votación final, cosa que no ocurrió. Pensamos que una definición así habría funcionado. Pero representábamos a los países nórdicos, donde una definición tan abierta y quizá vaga habría sido bien recibida. Sin embargo, en los países en los que la definición está más estrechamente vinculada a la legislación y a los modelos de financiación de los museos, podría no ser así.

Se podría discutir si se trata realmente de una definición o más bien de una declaración de visión. Algunos de los términos y expresiones de la declaración (por ejemplo, espacio polifónico, contribución al bienestar planetario, etc.) son bastante vagos. Además, la definición es muy amplia y podría significar que cualquier institución o actor podría reclamar la condición de museo y disfrutar así de sus ventajas. Los gobiernos también difieren en los distintos países y cambian con regularidad, lo que significa que una definición de museo demasiado vaga podría ser interpretada y utilizada por los distintos gobiernos de forma muy diferente. Por otra parte, en los

debates se deliberó sobre cómo una definición de este tipo permitiría establecer un museo, lo que en algunos climas políticos podría ser todo un reto.

Luego hubo un debate sobre las palabras exactas, que figuraban o no en la propuesta. La educación era una de las palabras que faltaba, una palabra clave, pensaron muchos cuando expresaron su extrañeza de que una actividad tan clave de los museos no se incluyera específicamente en la redacción. Esta era también una preocupación de muchos aquí, que muchos expresaron en debates que se llevaron a cabo en foros en línea y en los actos de ICOM Finlandia tras la conferencia de Kioto. Debo resaltar, por supuesto, que aunque la junta directiva de ICOM Finlandia adoptó una postura favorable a la definición propuesta de acuerdo con otros comités nórdicos de ICOM, las opiniones difieren también aquí, como es lógico.

Creo que eso es lo bueno de debatir algo tan importante en una red tan amplia y variada de museos y profesionales. Pero también es un tipo de pesadilla. En primer lugar, cómo se puede llegar a una definición adecuada para todos?

Conclusión

Las dos piedras angulares de los museos son el Código de Ética para los Museos y la Definición de Museo. Pero, ¿pueden ambos proporcionarnos una identidad profesional y darnos las herramientas que necesitamos para triunfar con confianza en nuestro trabajo diario?

El preámbulo del código establece que “presenta un estándar mínimo para los museos. ...Se pretende que el presente Código pueda servir a cada país, así como a las organizaciones especializadas vinculadas a los museos como elemento de referencia para elaborar normas adicionales” (ICOM 2017).

Lo relevante aquí es la noción de que el código tendría que utilizarse como base para algo adicional. Cada comité nacional debe revisar y debatir el código en su ámbito local del patrimonio cultural. Así lo hizo ICOM Finlandia, tanto en el seminario como para llegar a los comentarios antes mencionados. Además, incluso los museos individuales pueden complementar los principios para que respondan mejor a las necesidades de un museo y una comunidad específicos. Los Comités Nacionales también podrían ayudar en esta labor, ya que es su deber. ICOM Finlandia ha organizado debates en museos individuales e imparte regularmente conferencias sobre ética museística para estudiantes de museología y conservación. El proceso de renovación del código ético nunca termina, porque el código es una herramienta adaptable.

El texto actual del código es el resultado de años de debates; el comité ETHCOM proseguirá ahora esta labor con las directrices sobre cesión publicadas recientemente. También están en camino otras adiciones en concreto sobre adquisiciones, patrocinios y recaudación de fondos.

En cuanto a la Definición de Museo expuesta por Jette Sandal al principio de este capítulo, también debemos recordar que es amplia y compleja. Abarcar un concepto así en una sola definición resultó todo un reto. Como con el Código de Ética para Museos del ICOM, la definición de museo tampoco puede ser final o estática. Es también una herramienta adaptable, cuyo proceso de revisión nunca termina.

Una de las mejores cosas del ICOM es la enorme red de profesionales del museo de todo el mundo, quienes se reúnen en eventos o en foros en línea para discutir temas relevantes. Esto es en lo que pensaba cuando me sentaba en las mesas de debate en Kioto y escuchaba opiniones desde puntos de vista tan diferentes, algunos de los cuales nunca se me habrían ocurrido.

El código y la definición, tras décadas de trabajo, forman parte ahora del ICOM, en una forma muy utilizable. Tras las siguientes rondas de actualizaciones, serán aún más válidos para la sociedad actual. Ciertamente, nos proporcionan visión y confianza, y nos guían en nuestros asuntos cotidianos.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *The Twin Cornerstones – ICOM’s Code of Ethics for Museums and the Museum Definition*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

- Ehanti, E** 2017 There are plenty of obligations, but what about resources?
Discussion about Museum Ethics in Finland. Helsinki: ICOM Finland.
pp. 6–8.
- ETHCOM 2019 Guidelines on Deaccessioning of the International Council
of Museums. Disponible en [https://icom.museum/wp-content/
uploads/2019/08/20170503_ICOM_standards_deaccessioning_final_EN-
v2.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/08/20170503_ICOM_standards_deaccessioning_final_EN-v2.pdf) [Visitado por última vez el 30 de enero de 2020]
- Finlex 2019 Museolaki 314/2019. Disponible en [https://www.finlex.fi/fi/laki/
alkup/2019/20190314](https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2019/20190314) [Visitado por última vez el 30 de enero de 2020]
- IC Ethics 2020 International Committee on Ethical Dilemmas. Disponible en
<https://www.ic-ethics.museum/> [Visitado por última vez el 30 de enero de
2020]
- ICOM Finland 2017 Discussion about Museum Ethics in Finland. Disponible
en [https://static1.squarespace.com/static/5a4b30b7914e6b62a1e71ebd/
t/5a77410d71c10bcbfb80b9e0/1517764895684/Discussion+about+ethics+-
+ICOM+Finland+.pdf](https://static1.squarespace.com/static/5a4b30b7914e6b62a1e71ebd/t/5a77410d71c10bcbfb80b9e0/1517764895684/Discussion+about+ethics+-+ICOM+Finland+.pdf) [Visitado por última vez el 30 de enero de 2020]
- ICOM Finland 2018 Museomääritelmä – Round table. Blog post 18 December
2018. Disponible en [https://icomfinland.fi/blogi/2018/12/18/
museomritelm-round-table](https://icomfinland.fi/blogi/2018/12/18/museomritelm-round-table) [Visitado por última vez el 30 de enero de 2020]
- ICOM 2020a Museum Definition. Disponible en [https://icom.museum/en/
activities/standards-guidelines/museum-definition/](https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/) [Visitado por última vez
el 30 de enero de 2020]
- ICOM 2020b Code of Ethics for Museums. Disponible en [https://icom.museum/
en/activities/standards-guidelines/code-of-ethics/](https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/code-of-ethics/) [Visitado por última vez
el 30 de enero de 2020]

ICOM 2020c History of ICOM. Disponible en <https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/> [Visitado por última vez el 30 de enero de 2020]

ICOM 2020d Committees' directory. Disponible en <https://icom.museum/en/network/committees-directory/?type=137> [Visitado por última vez el 30 de enero de 2020]

Itkonen, S 2017 *Discussion about Museum Ethics in Finland*. Helsinki: ICOM Finland. pp. 20–21.

Kallio, K 2017 Do not always believe the community. *Discussion about Museum Ethics in Finland*. Helsinki: ICOM Finland. pp. 23–24.

Karhunkorva, R & Paaskoski, L 2017 What is a good and functional museum relationship? *Discussion about Museum Ethics in Finland*. Helsinki: ICOM Finland. pp. 17–18.

Mattila, M 2018 Museum of Opportunities – The Museum Policy Programme 2030 of the Ministry of Education and Culture. Opetus- ja kulttuuriministeriö. Disponible en <https://julkaisut.valtioneuvosto.fi/handle/10024/160820> [Visitado por última vez el 11 de diciembre de 2020]

Mylläri, J, Nurminen, M, Paaskoski, L, Pykäläinen, A, Saarinen, J, & Sarantola-Weiss, M (eds.) 2016. *Museoetiikka 2.0: Puheenpuoroja ja keskustelunavauksia*. Suomen museoliiton julkaisuja 70. Suomen Museoliitto. Disponible en https://www.museoliitto.fi/doc/verkkojulkaisut/Museoetiikka_2.0.pdf [Visitado por última vez el 30 de enero de 2020]

Levä, K 2017 *Discussion about Museum Ethics in Finland*. Helsinki: ICOM Finland. pp. 26–28.

Robbins, N 2016 *Poisto museokokoelmasta: Museologinen arvokeskustelu kokoelmanhallinnan määrittäjänä*. Jyväskylä Studies in Humanities: Jyväskylän yliopisto.

Robbins, N, Ukkonen, P & Turtiainen, M 2017 On the influence of museum collections and the energy in objects. *Discussion about Museum Ethics in Finland*. Helsinki: ICOM Finland 2017. pp. 10–11.

Sandahl, J 2019 The Museum Definition as the Backbone of ICOM. *Museum International*, 71 (1–2). pp. 6–9.

Sarantola-Weiss, M 2017 Does your museum conduct research? *Discussion about Museum Ethics in Finland*. Helsinki: ICOM Finland. pp. 13–15.

Vilkuna, J 2017 Do they? *Discussion about Museum Ethics in Finland*. Helsinki: ICOM Finland. pp. 30–31.

Colecciones repatriadas como fuente de la revitalización cultural - Casos ejemplares del Museo Sami Siida

Anni Guttorm

Resumen

Las colecciones repatriadas son una fuente de la revitalización cultural debido a la tradición, historia, conocimiento y valores que poseen. En el mejor de los casos, el proceso y el resultado de la repatriación pueden empoderar y crear unidad en la comunidad. En este capítulo, estos temas son considerados desde la perspectiva de la cultura sami. El objetivo de este artículo es presentar ejemplos de cómo las colecciones sami repatriadas pueden ayudar, y ya lo han hecho, a revitalizar el patrimonio cultural sami.

La tendencia a retornar patrimonio cultural indígena a sus lugares de origen se ha intensificado en los últimos años. Las comunidades indígenas, los profesionales de los museos y los gestores del patrimonio cultural discuten cada vez más sobre la repatriación. Los procesos de repatriación están comenzando a cobrar auge en todo el mundo a medida en que las comunidades indígenas se están empoderando y reclamando los derechos de su propio pasado. Esta discusión también ha surgido en Finlandia, en donde diversos museos han reconsiderado el destino de sus colecciones de origen sami. Esto ha llevado a la repatriación de objetos samis a su tierra natal, específicamente al Museo Sami Siida. Al regresar a casa, estas colecciones posibilitan e impulsan la revitalización cultural del pueblo sami.

La revitalización del patrimonio cultural sami, por medio de sus colecciones repatriadas, sucede de muchas formas. Las colecciones devueltas representan el derecho del pueblo sami a gestionar su propio patrimonio cultural. En el pasado, la cultura sami ha sido investigada e interpretada por extranjeros por medio de objetos provenientes de su tierra natal. Para los samis de hoy es importante poder manejar esa información desde su propia perspectiva. El aspecto práctico de la repatriación es que ahora la comunidad sami puede acceder más fácilmente a esos objetos, así como beneficiarse de ellos. Las repatriaciones refuerzan la idea de nuestras tradiciones y patrimonio, y de este modo potencian a los samis como comunidad.

Palabras clave: repatriación, revitalización, patrimonio cultural sami, comunitario, recuperación

Introducción

A finales de los 1800 y a principios de los 1900, el pintor finlandés Gabriel Engberg viajó tres veces a Laponia, en búsqueda de inspiración para su trabajo artístico. En sus primeros

dos viajes en 1898 y en 1905, pasó tiempo en el área de Inari y con el pueblo local, sami. De estos viajes él trajo objetos sami para las colecciones del Museo Nacional de Finlandia y para sí mismo. (Hautala-Hirvioja 1999, pp. 84–87, pp. 95–97). Posteriormente se convirtió en intendente y director de los Museos Häme y, por consiguiente, los objetos que obtuvo de Laponia llegaron a las colecciones de esos museos. Engberg fue uno de los muchos viajeros que exploraron Sampi o la tierra natal de los samis al norte de Noruega, Suecia, Finlandia y Rusia. Muchos viajeros adquirieron objetos sami que fueron llevados a colecciones de museos y exhibiciones fuera de Sapmi. Ahora, por medio de la repatriación, esos objetos sami regresan a su región.

En años recientes, el debate sobre devolver el patrimonio cultural indígena a sus orígenes se ha vuelto más recio y visible. Las comunidades indígenas han empezado a reclamar el derecho a su propio pasado. Debido a eso, los procesos de repatriación se están llevando a cabo en todo el mundo. También en Finlandia, muchos museos han reconsiderado el destino de las colecciones sami y han decidido repatriarlas a Sapmi, al Museo Sami Siida. Ahora, las colecciones repatriadas pueden permitir, impulsar y profundizar la revitalización cultural de los samis.

Las repatriaciones tienen un gran significado para la comunidad sami porque como pueblo indígena, tienen el derecho de gestionar su propio patrimonio cultural. A medida en que los museos repatrian sus colecciones sami a su comunidad, reconocen que el pueblo sami tiene el derecho de gestionar su propio patrimonio cultural. En el trabajo de revitalización cultural de los samis, las colecciones repatriadas juegan un papel clave. Las colecciones llevan consigo tradiciones, historia, conocimiento y valores que pueden usarse ahora como una fuente o base para la revitalización cultural. Mediante las colecciones repatriadas, la revitalización del patrimonio cultural sami sucede en múltiples niveles y formas.

El Museo Sami fue fundado en 1959 en Inari, como el primer museo sami en el mundo. Fue fundado por los mismos samis, por medio de *Sammi Litto*, la primera asociación sami en Finlandia. La idea de fundar un museo sami era preservar el patrimonio cultural que quedó después de la guerra Laponia-finlandesa en 1944-1945 y que destruyó amplias áreas de Laponia (Jomppanen 2003, p. 19). En 1998, el edificio Siida abrió, y consistía en el Museo Sami y el Centro Natural del Norte de Laponia. Una de las principales tareas del Museo Sami de Siida es trabajar de forma interactiva con la comunidad sami e intermediar y posibilitar los procesos de repatriación y posterior revitalización por medio de sus actividades. Ese es también el objetivo de la gestión de la colección en el Museo Sami (Guttorm 2016, p. 5, p. 17).

Por medio de estas repatriaciones se cumple y refuerza el papel del Museo Sami como guardián del patrimonio cultural sami y custodio de los recuerdos de su comunidad. Dado que las colecciones del Museo Sami datan en su mayoría del siglo XX, estos objetos repatriados de los años 1700 y 1800 completan las colecciones del museo. La devolución de los objetos permite al museo exponer y examinarlos en la comunidad. Al hacerlo, el conocimiento perdido anteriormente, la experticia y las tradiciones pueden ser conmemoradas y devolverles su uso original. En este capítulo, primero introduzco brevemente los procesos de repatriación que se han llevado a cabo en el Museo Sami Siida. Me enfoco en los ejemplos prácticos de cómo las repatriaciones

permiten los procesos de revitalización. Los casos se han tomado del trabajo que realizamos en el Museo Sami Siida. Mi perspectiva es desde la parte finlandesa de Sampi, y sobre las repatriaciones que se han llevado a cabo en Finlandia.

Repatriación de objetos sami en Finlandia

Durante los años 2006 y 2007, el Museo Sami Siida, el Museo Ájte en Suecia y el Museo Varanger Sami en Noruega condujeron un proyecto titulado *Recuperación de las Voces Ancestrales - Repatriación del Patrimonio Cultural Sami (Recalling Ancestral Voices - Repatriation of Sámi Cultural Heritage)*. El proyecto estaba dirigido a encontrar qué museos en los países nórdicos gestionaban objetos sami en sus colecciones. El proyecto dio como resultado un aproximado de 10,000 objetos sami en los museos de Finlandia. Además, hay un gran número de objetos sami en las colecciones de museos europeos (Harlin 2008). Este proyecto ha abierto el camino a las actuales repatriaciones de objetos sami a sus museos y comunidades. Ahora, las comunidades sami, en cooperación con sus museos en Noruega, Suecia y Finlandia, fomentan el retorno de objetos a Sápmi (por ejemplo, el Norsk Folkemuseum).

Desde 2015, ha habido varios casos de repatriación de objetos en Finlandia. El Museo Sami Siida, como museo nacional del pueblo sami en Finlandia, tiene la responsabilidad en toda la nación de coleccionar, preservar y presentar su patrimonio cultural. En 1999 se convirtió en uno de los 16 museos especiales en Finlandia, de los cuales, cada uno tiene tareas especiales y campos de colección. De acuerdo con esto, el Museo Sami tiene la tarea especial de cuidar el patrimonio cultural sami en Finlandia. Esta responsabilidad se ha fortalecido aún más, dado que se volvió parte de la red nacional TAKO (ver también Ahola en este volumen), que de manera cooperativa coordina la adquisición de colecciones. En la red, el Museo Sami es de igual manera responsable por el patrimonio cultural sami. Actualmente es el único museo en Finlandia que colecciona activamente patrimonio cultural sami. Es por eso que las colecciones de objetos sami repatriados se han donado al Museo Sami Siida.

La primera repatriación al Museo Sami Siida vino en 2015 por parte del Centro Museístico Vapriikki en Tampere. La colección sami de Vapriikki consistía en alrededor de 40 objetos sami que datan de los 1800. Fueron coleccionados en 1905 del área de Inari por el pintor Gabriel Engberg. En 1906, él vendió la colección a los Museos Häme, el predecesor del Centro Museístico Vapriikki. Las negociaciones entre el Museo Vapriikki y el Museo Sami iniciaron en enero de 2015, y pronto la colección fue transportada a Inari e integrada a las colecciones del Museo Sami. En su mayoría, la colección posee objetos relacionados con vestuario y herramientas (figura 1).



Figura 1. Revelación de la colección sami de Vapriiki en el auditorio de Siida. Fotografía: Museo Sami Siida.

La segunda repatriación ocurrió en 2016. El Museo de la ciudad de Hämeenlinna repatrió al Museo Sami su colección que consistía en 25 objetos. Los objetos sami del Museo de la Ciudad Hämeenlinna fueron coleccionados por viajeros y funcionarios que trabajan en Laponia, de las áreas de Inari, Utsjoki y el norte de Sodankylä, a principios de los 1900. La colección consistía mayormente de vestuario y textiles, así como de objetos de huesos y cuernos, de los cuales los más antiguos datan de principios de 1800.

En la primavera de 2017, el Museo Nacional de Finlandia y el Museo Sami firmaron una carta de intención en la que se acuerda que el Museo Nacional donaría su colección de objetos sami a Siida. La colección sami del Museo Nacional consiste en aproximadamente 2,600 objetos. Incluye los objetos sami más antiguos encontrados en Finlandia, dado que la colección se ha estado acumulando desde 1830. En la colección hay vestuario, partes de vestimentas, enseres de casa, equipo destinado para el transporte y la manufactura de textiles (Puurunen 2005, pp. 25-26).

En 2018, el Museo Forestal Lusto repatrió su colección sami de aproximadamente diez objetos al Museo Sami. Los objetos en cuestión se convirtieron en parte de las colecciones de Lusto cuando en 1993, una colección se donó al museo por parte del Instituto de Investigación Forestal Finandés. El Instituto de Investigación inició la acumulación de su colección en la década de 1920 y los objetos sami también se adquirieron en ese período. Los objetos en la colección se relacionan con el transporte y el estilo de vida nómada de los samis.

Revitalización en interacción con las colecciones del Museo Sami

El pueblo sami y sus ancestros han habitado Sámpe desde tiempos inmemoriales. No fue hasta que los países comenzaron a fortalecer sus administraciones en las áreas del norte en los 1800 que el estilo de vida sami comenzó a transformarse gradualmente. Para los samis que viven en la actual Finlandia, el cambio de siglo significó grandes cambios en las condiciones sociales. El cierre de las fronteras entre el Gran Ducado de Finlandia y Noruega en 1852 y 1889, y más tarde en 1920 entre la Rusia soviética y Finlandia, dividió a comunidades sami que antes estaban bien conectadas (Lehtola 2012, p. 23). El cambio de siglo fue también un período en el que los países comenzaron a cartografiar Sámpe, así como a construir carreteras hacia la zona (Lehtola 2012, pp. 14-15). Esto llevó a una situación en la que las culturas sami y finlandesa se encontraron más que antes.

Ya antes del cambio de siglo, la cultura sami había sido investigada e interpretada durante cientos de años por medio de conocimientos inmateriales y objetos recogidos en Sámpe. En Finlandia, el apogeo de la investigación de las tradiciones de Laponia data de las décadas de 1910 a 1930. En aquella época, muchos notables expertos en el tema de Laponia viajaron al norte, conocieron a los samis y recopilaban información sobre ellos (Lehtola 2017, p. 85). Fue también la época en la que los museos finlandeses adquirían activamente objetos sami para sus colecciones. Por ejemplo, el Museo Nacional de Finlandia adquirió la mayoría de sus objetos sami a principios del siglo XX (Puurunen 2005, p. 15). Los años de colección activa de objetos sami se interrumpieron con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

Tras el fin de la Guerra de Laponia en 1945 y el regreso de los samis tras la evacuación, su modo de vida cambió. Durante la evacuación de las partes centrales de Finlandia, los samis se habían adaptado a muchos aspectos del estilo de vida occidental. A causa de la Guerra de Laponia, los samis perdieron mucho de su cultura tales como casas, herramientas, equipo para transporte y animales domésticos y eso aceleró los cambios en su estilo de vida y medios de subsistencia. La vida tuvo que reconstruirse desde cero. Tras la guerra, se intensificó el sistema de educación pública y ahora todos los niños sami tenían que ir a escuelas públicas, en vez de a sus anteriores escuelas itinerantes. En Sámpe, donde las distancias son grandes, esto significaba que los niños sami vivían la mayor parte del año en internados escolares (Lehtola 2012, p. 402, pp. 409-411). En esa época disminuyó el uso de las lenguas sami y se descuidaron muchas de sus tradiciones, por ejemplo, la artesanía.

“A menudo se ha hablado del pasado de los samis como una historia de colonialismo, subyugación y represión” (Lehtola 2015, p. 23). La historia de los samis tiene muchos ejemplos de relaciones de poder desiguales, y se ha llegado a considerar a los samis como víctimas. Hoy en día, los samis se consideran pares en la investigación, en lugar de objetos pasivos del estudio en cuestión (Lehtola 2015). Por lo tanto, ahora es importante que los samis puedan utilizar e interpretar la información recopilada sobre ellos y a partir de ellos, desde su propia perspectiva sami (Lehtola 2004). De esta forma, el conocimiento tradicional en la cultura sami se gestiona por el mismo pueblo sami.

Esto hace que la revitalización cultural sea posible. Para rehabilitar una cultura, lo que tiene valor significativo son los conocimientos tradicionales y la información que contienen los objetos. En los procesos de repatriación, los objetos se resocializan colocándolos en su entorno original, recreando y recordando los significados que tienen para ellos. Asimismo, pueden servir de inspiración para la revitalización (Simpson 2009, p. 122).

El verdadero valor y significado de las colecciones samis repatriadas es que, al estar físicamente en Sapmi, son más fácilmente accesibles para los samis y benefician a su comunidad. En Sapmi, los objetos sami tienen, por supuesto, un valor especial, ya que muchos de los objetos repatriados aún pueden rastrearse hasta sus propietarios, fabricantes o usuarios originales. Esto crea un puente entre las generaciones sami del pasado y del presente. Además, los objetos repatriados llevan información tácita sobre sus tradiciones, cosmovisiones, formas de hacer artesanía y sistema social. Únicamente los miembros de la comunidad pueden entender esta información, por lo que estos objetos solo se develan realmente en las manos de los samis, quienes tienen dicho conocimiento interno (Harlin 2017, pp. 75-76).

Las colecciones repatriadas hacen posible, de muchas maneras, la revitalización cultural. El proceso de revitalización puede llevarse a cabo a nivel comunitario, grupal o individual. En todos los niveles, el proceso de revitalización cultural es igual de importante y significativo. De igual forma, las colecciones de museos repatriadas pueden inspirar la revitalización en diversas áreas. Desde la perspectiva sami, las repatriaciones pueden, por ejemplo, permitir la revitalización de la fabricación artesanal (técnicas, materiales, patrones y formas de decorar), de las formas de utilizar la vestimenta y otros productos tradicionales sami con las lenguas, mediante la recuperación de palabras relacionadas con la artesanía y el uso de objetos. Para avanzar en el proceso de revitalización, los museos deben presentar y examinar las colecciones de forma interactiva con la comunidad y compartir los conocimientos que poseen con los miembros de esta.

Para dar una idea de cómo se ha producido la revitalización cultural en los proyectos del Museo Sami de Siida, describiré algunos ejemplos. Cada uno de ellos habla de la posibilidad de revitalización de distintas maneras y a distintos niveles.

Los cordones de zapatos de ancestros femeninos vuelven a utilizarse

En la colección repatriada del Centro Museístico Vapriikki había varios pares de finos cordones de zapatos del siglo XIX. La mayoría de ellos fueron identificados por artesanos sami como típicos de la zona de Inari. Los samis utilizan cordones tejidos para atarse los zapatos de piel de reno. Los cordones de los zapatos sami contienen mucha información sobre la persona que los lleva. En muchos casos, por los dibujos y colores de los cordones se puede saber de qué zona es la persona y a qué familia pertenece. Pronto nos dimos cuenta en el museo de que los cordones de los zapatos de la colección repatriada serían un material de investigación perfecto.

Esta repatriación inspiró a nuestra becaria Laura Aikio en 2016 para estudiar un par de cordones de zapato que se incluyeron en la repatriación. Por aquel entonces, Aikio estudiaba artesanía sami en el Centro de Educación Sami y hacía prácticas en las colecciones del Museo Sami. Investigó sobre patrones, técnicas de tejido, colores, historias y procedencia de los cordones de zapatos. Para relacionar los cordones con una zona y una familia determinadas, contó con la ayuda de experimentados y antiguos artesanos sami. Lo que descubrió fue una coincidencia de lo más interesante. Los cordones que se devolvieron a Sapmi en la repatriación de Vapriikki fueron tejidos por un ancestro femenino de Aikio y, por tanto, el dibujo de los cordones era de su familia. Aikio hizo unos cordones idénticos a los de las colecciones del Museo Sami, para usarlos ella misma. De esta forma, la tradición de hacer estos cordones para zapatos en la familia de Aikio continúa.

Este ejemplo demuestra que los samis pueden encontrar artesanías fabricadas o utilizadas por sus antepasados entre los objetos repatriados, y pueden sentirse fortalecidos e inspirados por estos objetos. Para muchos artesanos sami, el proceso de estudiar objetos del museo, en este caso objetos repatriados es, al mismo tiempo, un proceso de construcción de una conexión con los propios ancestros (Harlin 2019, pp. 55-56). Teniendo esto en cuenta, los objetos de museo son algo más que su mero aspecto físico, y adquieren su significado, su historia y sus raíces por medio del proceso de repatriación, que luego conduce a la revitalización.

Recordando el barco cosido con raíces de los skolt samis

En 2014, el Museo Sami Siida y el Instituto de Educación Sami en Inari iniciaron un proyecto dirigido a construir un bote tradicional de los skolt samis con costuras hechas con raíces. De acuerdo con el historiador y lingüista finlandés, T.I. Itkonen, los skolt samis construyeron sus botes sin clavos hasta inicios del siglo XX (Itkonen 1939). Después de eso, quedó en el olvido la tradición de hacer botes cosidos con raíces. Por lo tanto, el objetivo principal del proyecto era restaurar la técnica perdida de construcción de embarcaciones, junto con la comunidad skolt sami (Alava & Rantamäki 2016, p. 3).

El bote cosido con raíces de los skolt samis más antiguo se encuentra en la colección del Museo Nacional de Finlandia, en donde se documentó cuidadosamente ese bote y las herramientas para construirlo. Posteriormente, se inició con la construcción del bote en Sevettjärvi, en donde los miembros de la comunidad pudieron participar en el proyecto. Mientras se construía el bote, se documentó el proceso de construcción en sí, así como los recuerdos y conocimientos de la comunidad skolt sami sobre el barco cosido con raíces. La documentación se llevó a cabo fotografiando, filmando, entrevistando y tomando notas. Por último, se recopiló la documentación y se elaboró un informe y un breve documental, ambos accesibles para la comunidad en Internet, así como para otras personas interesadas (Alava & Rantamäki 2016, pp. 4-5).

El proyecto se recibió con entusiasmo por los habitantes de Sevettjärvi y la construcción del bote se convirtió en parte de las actividades de la villa (Alava & Rantamäki 2016, p. 11). El proyecto de construcción se llevó a cabo en el patio de la

escuela, un lugar céntrico en Sevettijävi. Esto hizo que el proyecto fuera más visible para la comunidad y para otras personas. Además, hizo que el proceso completo fuera más inclusivo e interactivo (Magnani & Magnani 2018, p. 19).

En el otoño de 2015, el bote cosido con raíces fue terminado y donado a la comunidad de los skolt samis (Alava & Rantamäki 2016, p. 11). Ahora, el bote se encuentra en la Casa Patrimonial de los skolt samis en Sevettijärvi, en donde puede observarse durante el verano. El bote también jugó una parte en las actividades comunitarias de Sevettijärvi, ya que lo aldeanos tuvieron la oportunidad de remar en él durante ciertos eventos.

Este es un ejemplo de cómo la repatriación, ya sea tangible o intangible, o en el mejor de los casos, ambas, permite la revitalización de tradiciones que estaban en el olvido. El proyecto del bote cosido con raíces unió a la comunidad, no solo para la construcción del bote, sino también para pasar tiempo juntos y compartir, enseñar y aprender conocimientos, tradiciones y recuerdos. Durante la construcción del barco se reunieron distintas generaciones, y de este modo se produjo naturalmente la forma tradicional sami de transmitir conocimientos de la generación mayor a la más joven.



Figura 2. Tres generaciones, Matti Sverloff, Arttu Niemenmaa y Pieti Niemenmaa, construyeron juntas el bote cosido con raíces en Sevettijärvi. Fotografía: Natalia Magnani.

Haciendo que el patrimonio cultural sami esté abierto y disponible para su comunidad - bases de datos digitales y en 3D

En los procesos de repatriación, la importancia de compartir conocimientos con y dentro de la comunidad es vital. La digitalización es una de las claves, ya que

facilita el acceso al conocimiento y amplía el público, si así se desea. Debido a las repatriaciones, la apertura y disponibilidad de las colecciones del Museo Sami de Siida se han vuelto más importantes y deseadas. Una solución para esto es hacer que los objetos sean accesibles por medio del Internet. Dado que en la actualidad gran parte de la población sami de Finlandia vive fuera de Sapmi, es necesario permitirles examinar las colecciones a gran distancia. Puesto que las colecciones repatriadas son las que más interesan a la gente, hemos decidido exponerlas en dos bases de datos diferentes en el Internet.

Las colecciones sami que se han repatriado al Museo Sami Siida pueden examinarse en el Servicio Nacional de Búsqueda en Línea, Finna (www.siida.finna.fi). Finna trabaja como un catálogo, en donde las personas pueden navegar por las diferentes colecciones, descargar imágenes y hacer preguntas o agregar información sobre los objetos. Para nosotros en el Museo Sami, Finna ha sido también una plataforma importante para incrementar el uso de los idiomas sami en el campo museístico. Todos los objetos del Museo Sami en Finna tienen nombres en sami de acuerdo con cada grupo de idiomas al que pertenecen o del que se coleccionan.

Las repatriaciones también han actuado como el punto de partida para una nueva clase de investigación en el Museo Sami Siida. Hemos tratado diferentes técnicas de modelado en 3D (ver también a Immonen y Mailen en este volumen) con los objetos repatriados, con el propósito de encontrar qué técnica funciona mejor con los diferentes tipos de objetos y materiales. El objetivo del modelado en 3D es mejorar el acceso de la comunidad a las colecciones de los museos y, al mismo tiempo, reducir la manipulación de objetos delicados. En algunos casos, un modelo en 3D puede mostrarse en lugar del objeto real, lo cual preserva el objeto al evitar un manejo innecesario. También estamos buscando formas interactivas e innovadoras de exhibir los objetos en modelos de 3D en la futura exhibición permanente de Siida.

Actualmente, los modelos en 3D se han hecho de objetos repatriados que son visibles en el Internet y algunos de ellos pueden verse en el Museo Sami. Sin embargo, a la hora de poner las colecciones a disposición del público en el Internet, es importante pensar detenidamente y en colaboración con la comunidad qué objetos pueden publicarse en una plataforma pública. Algunos objetos contienen información tácita sobre la cultura que la comunidad no desea compartir con personas ajenas a ella; por tanto, tales objetos no deben publicarse en una base de datos abierta. Quizá la mejor solución sea pensar caso por caso qué modelos en 3D pueden publicarse (Magnani, Guttorm & Magnani 2018, pp. 5-6).

La apertura de las colecciones a las bases de datos del Internet hace posible que la revitalización cultural esté al alcance de grupos más amplios de personas. Como se mencionó anteriormente, dado que muchos samis viven fuera de Sampi, no siempre es posible visitar las colecciones sami en el museo. Para ellos, el fácil acceso a bases de datos en línea son una forma de facilitar la revitalización. Aunque no es lo mismo que estar físicamente presente y, por tanto, poder examinarlos y posiblemente tocarlos, las bases de datos en línea ofrecen, al menos, la posibilidad de ver fotos de los objetos y acceder a información sobre su procedencia. Las bases de datos abiertas de colecciones también pueden inspirar y animar a los miembros de la comunidad y a otras personas a visitar presencialmente las colecciones del Museo Sami.

La repatriación digital o repatriación de objetos en forma digital es una interesante manera de devolver el conocimiento a las comunidades indígenas sobre sus objetos. Aunque la repatriación digital es rápida y sencilla y permite el acceso a las colecciones a un público amplio, también presenta algunos retos. Cuando los objetos se digitalizan y posiblemente se publican en alguna base de datos, las comunidades indígenas pueden perder el control de cualquier conocimiento relacionado con los objetos. Las comunidades indígenas podrían querer gestionar esa información relativa a los propios objetos, decidir quién puede utilizarlos y de qué manera, manteniendo así algunos derechos exclusivos sobre ese conocimiento. Teniendo en cuenta todo esto, la repatriación digital no sustituye a la repatriación real, sino que es una forma adicional de la misma (Christen 2011, pp. 185-187). Desde la perspectiva del Museo Sami, la repatriación digital es una opción viable para obtener información relacionada con las colecciones sami en los museos alrededor del mundo. Se trata de un digno siguiente paso en la labor de repatriación que lleva a cabo el Museo Sami Siida.

Conclusión

Las repatriaciones representan el derecho del pueblo sami para gestionar su propio patrimonio cultural. En su historia, el pueblo sami y su cultura han sido investigados e interpretados, pero no por ellos mismos, por medio de los objetos adquiridos, comprados y, en algunos casos, arrebatados a los samis. Para las comunidades sami contemporáneas, es crucial poder gestionar su patrimonio cultural desde su propia perspectiva. El proceso de repatriación y los resultados de este pueden empoderar y crear unidad dentro de la comunidad. Esto sucede de diversas maneras, de las cuales la revitalización cultural es posiblemente la más significativa con respecto a las futuras generaciones sami. Las repatriaciones fortalecen la idea de nuestras tradiciones y de nuestro patrimonio, y es un poderoso facilitador para el trabajo de revitalización. El mejor resultado de las repatriaciones, por lo tanto, es su conexión simbólica con los ancestros sami.

Conocer sus raíces y sus ancestros es esencial para construir y fortalecer la identidad individual, así como la identidad de una comunidad. El Museo Sami Siida tiene un importante papel como guardián de las raíces y de la memoria comunitaria sami. Gracias a las repatriaciones, el museo puede cumplir su cometido de forma más completa. La comunidad sami puede memorizar y recordar su pasado y puede regresar, mantener y fortalecer la conexión con sus ancestros. Las repatriaciones acercan las generaciones pasadas, su visión del mundo y el trabajo de sus manos a la comunidad sami contemporánea. Al acercarlos y permitir esa conexión, la revitalización se hace posible.

En este capítulo he descrito, por medio de ejemplos, los procesos de repatriación en el Museo Sami Siida, y cómo esto ha permitido la revitalización cultural. En el futuro, la labor de repatriación del Museo Sami continuará, ya que existen colecciones sami en todo el mundo que deben hacerse accesibles a la comunidad sami. La repatriación de objetos físicos será, por supuesto, el centro de este trabajo, pero además examinaremos

otros métodos de repatriación. Al fin y al cabo, el elemento clave de la repatriación es la devolución de los conocimientos y los recuerdos tradicionales dentro de los objetos. Además, las formas en que la repatriación permite la revitalización cultural aumentarán y serán más innovadoras. El potencial de las colecciones repatriadas aún no se aprovecha plenamente. Esperemos que en el futuro veamos proyectos más abiertos e inventivos que interesen e involucren a la comunidad sami en su conjunto. De este modo, se puede aprovechar todo el potencial de las colecciones repatriadas como fuente de revitalización cultural.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Repatriated Collections as a Source for Cultural Revitalisation – Case examples from the Sámi Museum Siida*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Fuentes no publicadas

Alava, M & Rantamäki, M-R 2016 Root-sewn boat, *project report*. Sámi Museum Siida, Inari.

Fuentes publicadas

Christen, K 2011 Opening Archives: Respectful Repatriation. *American Archivist*, vol. 74, no. 1. pp. 185–210. DOI: 10.17723/aarc.74.1.4233nv6nv6428521

Guttorm, A (ed.) 2017 Saamelaismuseum Siidan kokoelmapoliittinen ohjelma, Sámi Museum Siida. Disponible en https://siida.fi/wp-content/uploads/2019/04/kopo_fi_web.pdf [Visitado por última vez el 30 de noviembre de 2020]

Harlin, E-K 2008 Recalling Ancestral Voices. Repatriation of Sámi Cultural Heritage. *Interreg IIIA project report*, Sámi Museum Siida. Disponible en <http://www.samimuseum.fi/heritage/suomi/Loppuraportti/loppuraportti.pdf> [Visitado por última vez el 18 de diciembre de 2019]

Harlin, E-K 2018 Recording Sámi Heritage in European Museum. Creating a Database for the People. In Förster, L, Edenheiser, I, Fründt, S & Hartmann, H (eds.) *Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit*, Working Group on Museums of the German Anthropological Association. Munich. pp. 69–84. DOI: <http://dx.doi.org/10.18452/19067>

Harlin, E-K 2019 Returning Home – the Different Ontologies of the Sámi Collections. In Hylland Eriksen, T, Valkonen, S & Valkonen, J (eds.) *Knowing from the Indigenous North. Sámi Approaches to History, Politics and Belonging*. Abingdon: Routledge. pp. 47–66.

- Hautala-Hirvioja, T** 1999 *Lappi-kuvan muotoutuminen suomalaisessa kuvataiteessa ennen toista maailmansotaa*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Itkonen, T I** 1939 Kolttalappalaisten veneet. *Suomen Museo*, vol. 46. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys. pp. 55–70.
- Jomppanen, T** 2003 The Sámi Museum – past and present. In Pennanen J & Näkkäläjärvi K (eds.) *Siiddastallan. From Lapp Communities to Modern Sámi Life*. Jyväskylä: Sámi Museum Siida. p. 19.
- Lehtola, V-P** 2004 Oikeus omaan historiaan. Saamelainen kulttuuriperintö ja historiatietous. In Magga, T & Lehtola, V-P (eds.) *Saamelaisten oikeudet historiaan ja kieleen*. Oulu: Giellagas Institute. pp. 52–65.
- Lehtola, V-P** 2012 *Saamelaiset – suomalaiset. Kohtaamisia 1896–1953*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Lehtola, V-P** 2015 Sámi histories, Colonialism and Finland. *Arctic Anthropology*, vol. 52, no. 2. pp. 22–36. DOI: 10.3368/aa.52.2.22
- Lehtola, V-P** 2017 Vanishing Lapps, progress in action. Finnish lappology and representations of the Sámi in publicity in the early 20th century. *Arctic and North*, vol. 27. pp. 83–102. DOI: 10.17238/issn2221- 2698.2017.27.94
- Magnani, M, Guttorm, A & Magnani, N** 2018 Three-dimensional, community-based heritage management of indigenous collections: Archaeological ethnography, revitalization and repatriation at the Sámi Museum Siida. *Journal of Cultural Heritage*, vol. 29. pp. 162– 169. DOI: 10.1016/j.culher.2017.12.001
- Magnani, M & Magnani, N** 2018 Archaeological ethnography of an indigenous movement: Revitalization and production in a Skolt Sámi community. *Journal of Social Archaeology*, vol. 18, no. 1. pp. 3–29. DOI: 10.1177/1469605317743809
- Norsk Folkemuseum Bååstede. Returning of Sami Cultural Heritage. Disponible en <https://norskfolkemuseum.no/en/ba%C3%A5stede> [Visitado por última vez el 30 de noviembre de 2020]
- Puurunen, N** 2005 Kansallismuseon saamelaiset esinekeräykset. *Suomen Museo*, vol. 111. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys. pp. 13–35.
- Simpson, M** 2009 Museums and restorative justice: Heritage, repatriation and cultural education. *Museum International*, vol 61, no. 1–2. pp. 121–129. DOI: 10.1111/j.1468-0033.2009.01669.x

Exhibición de restos humanos arqueológicos en museos finlandeses

*Anna Wessman*¹

Resumen

En este capítulo se analizan los diferentes motivos para mostrar restos humanos en las exposiciones de los museos que tienen relación con la prehistoria finlandesa. Mientras que el acto de excavar, almacenar y exhibir restos humanos puede evocar sentimientos, especialmente en otros países con mayor población indígena como Estados Unidos, Canadá, Nueva Zelanda y Australia, en Finlandia el debate ético asociado a los restos humanos ha sido más o menos ausente. Sin embargo, cuando se exhiben, los entierros excavados arqueológicamente despiertan mucho interés entre el público.

La ética no es universal. Las personas con creencias ideológicas o religiosas diferentes pueden reaccionar de forma muy distinta ante los restos humanos. Además, los valores pueden cambiar y entrar en conflicto según el lugar. Por consiguiente, la ética está vinculada a un contexto específico.

En este capítulo, se presenta un corto análisis de tres exhibiciones en museos finlandeses. Los museos en cuestión son el Centro Museístico Vapriikki en Tampere, el Museo Nacional de Finlandia en Helsinki y el Museo de Historia Cultural de Åland en Mariehamn. He entrevistado a los narradores, es decir, al personal de los museos que está detrás de la interpretación de las exhibiciones, y también he intentado obtener información sobre lo que piensa el público sobre estas exposiciones que contienen restos humanos arqueológicos.

Palabras clave: restos humanos, arqueología, exhibiciones museísticas, ética, entrevistas

Introducción

La muerte y los entierros son aspectos cruciales de la arqueología. Los arqueólogos no solo excavan restos humanos, también los estudian y los publican. Aunque se puede aprender mucho sobre la vida y la muerte estudiando los restos humanos arqueológicos, exponerlos en museos y hacerlos públicos también puede evocar diversos sentimientos. ¿Hubiera querido el difunto que lo expusieran en un museo si hubiera podido opinar al respecto? ¿Es éticamente correcto? Aunque algunos

1. Este capítulo ha sido revisado por colegas.

visitantes se sienten indignados por la “pornografía de la muerte” (Gorer 1955), la mayoría parece estar fascinada por los cadáveres y se acercan a ellos con gran interés y reverencia.

Los restos humanos se han expuesto en museos (y en otros lugares) durante siglos, desde los gabinetes de curiosidades de principios del siglo XVI hasta las exhibiciones de los museos contemporáneos. Aunque la idea de exponer restos humanos comenzó con aspectos pedagógicos para aprender sobre anatomía humana, también hizo que a veces la gente los contemplara con curiosidad morbosa (Alberti 2011; Hallam 2016).

Exponer la muerte no es tarea fácil para los curadores que tienen que elegir y decidir qué es interesante, qué historias deben contarse y cómo deben presentarse al público. Al hacerlo, siempre se corre el riesgo de faltar al respeto a los muertos y, lo que es más importante, a los vivos que se sienten vinculados a ellos. En algunos museos, los muertos se ocultan tras mantas o en salas especiales para que los visitantes puedan decidir por sí mismos si quieren verlos o no. Los curadores también pueden utilizar nuevas tecnologías, como reconstrucciones faciales, o decidir exponer únicamente réplicas de los huesos (Swain 2007, pp. 162-166). Suelen ser “los cadáveres llamativamente ‘humanos’ y ‘completos’ los que han provocado las respuestas emocionales más fuertes del público” (Williams 2016, p. 293), lo que implica que otros restos humanos no visuales, como las cenizas², quizá no sean tan sensibles a la exhibición.

Existen numerosas directrices y marcos éticos para la excavación y exhibición de restos humanos, pero la mayoría de ellos parecen referirse a grupos contemporáneos, culturas extranjeras y al movimiento de repatriación (Swain 2002, p. 98; Tarlow 2006, p. 200; Swain 2007; Nilsson Stutz 2013). Hoy en día, la exhibición de restos de personas indígenas es inaceptable en gran parte del mundo, y también existen leyes y normativas estrictas relativas a la custodia de los restos humanos (Chamberlain & Parker Pearson 2001, p. 186; Lackey 2006, pp. 146-147). Hay, por ejemplo, varios museos en el Reino Unido que ya no exponen restos humanos (Sayer 2010, p. 484), quizá debido a que su exhibición es demasiado delicada e incómoda para algunos espectadores (véase Thomas, este volumen).

Sin embargo, en Finlandia, casi no hay debate público concerniente a la exhibición de restos humanos. Esto puede parecer un poco sorprendente, porque el único pueblo indígena de toda la Unión Europea, los samis, viven aquí, en Fennoscandia (Harlin 2019). Aunque ha habido debates y varias grandes iniciativas de repatriación de objetos culturales sami (véase Guttorm, este volumen), estos han consistido principalmente en materiales etnográficos (Harlin 2019; Magnani et al. 2018; Harlin 2008). Sin embargo, como ocurre con tantas otras culturas indígenas, los museos finlandeses también poseen restos humanos de la población sami.

2. Cenizas de restos humanos después de la cremación.

Algunos de ellos se han obtenido de forma poco ética y han sido estudiados y medidos por científicos, mientras que otros consisten en entierros excavados arqueológicamente.

No obstante, en Finlandia se han repatriado restos mortales sami. Unos 95 cráneos que habían formado parte de las colecciones anatómicas de la Universidad de Helsinki, volvieron a enterrarse en Inari en 1995. Más tarde, el resto de la colección sami de la universidad también se repatrió al Museo Sami Siida, donde los restos todavía pasan por un proceso de curaduría (Söderholm 2002; Ranta 2011; para un debate más amplio sobre cómo se recogieron originalmente estos huesos, véase Ruohonen 2012). Más recientemente se volvieron a enterrar los restos de 25 individuos sami en Lycksele, en la Laponia sueca (Skogelin 2019), pero un debate más amplio sobre nuestro pasado colonial o sobre los derechos para la curaduría del patrimonio cultural solo ha empezado (Scarre 2012; Nilsson Stutz 2013). Por ejemplo, la repatriación de las grandes colecciones arqueológicas excavadas en Sapmi, la zona donde vive el pueblo sami, no se ha debatido públicamente. Naturalmente, se trata de un tema delicado y sensible para las autoridades finlandesas, especialmente para la Agencia Finlandesa del Patrimonio (Harlin 2019), no obstante, debería debatirse abiertamente con las comunidades de descendientes.

Los restos humanos y la ética relacionada con ellos pueden debatirse desde diversas perspectivas, que van desde la arqueología, la osteología, la medicina, la religión, el derecho y la filosofía, así como desde puntos de vista minoritarios e indígenas (Drentzel et al. 2016, p. 7). Los debates éticos a menudo cuestionan quién tiene derecho a decidir sobre la manipulación de los restos humanos. ¿Tienen los científicos el monopolio sobre el pasado y la prioridad para estudiarlos, o deberían también las posibles comunidades de origen y el público en general opinar sobre cómo deben tratarse los restos y qué debe ocurrir con ellos? Además, ¿cómo pueden los arqueólogos estar seguros de que están siendo objetivos en lo que respecta a los intereses tanto de los vivos como de los muertos? (Scarre 2006, p. 198). De acuerdo con la arqueóloga sueca Liv Nilsson Stutz, el argumento no debería ser sobre quién posee los restos humanos. En lugar, debería enfocarse en cómo estos restos se estudian, usan y exhiben. Al final, la ciencia solo “ofrece una forma de ver y entender el mundo”, aunque esta visión pueda ser importante (Nilsson Stutz 2009, p.168). Alberti et al. (2009, p. 144) también han afirmado que la cuestión no debería ser cuándo, dónde o si se pueden exponer restos humanos, sino que debería centrarse en cómo se exponen. Así pues, la sensibilidad parece ser importante (Sayer 2010).

¿Puede haber respuestas completas a estas preguntas? (Tarlow 2006, p. 215). Según muchos, la ética es un debate intelectual que no debe ser suplantado por la burocracia (Tarlow 2006, p. 215; Nilsson Stutz 2009, p. 169). Por lo tanto, es importante participar activamente en estos debates y también comprender nuestras responsabilidades en este discurso, tanto como investigadores como curadores. En ese sentido, la ética nunca es fija ni definitiva (Nilsson Stutz 2009, p. 169).

Los restos humanos expuestos en museos han sido estudiados en detalle por varios estudiosos antes que yo (Swain 2002; Alberti et al. 2009; Nilsson Stutz 2016; Williams

2016; Albinsson 2018). En estos trabajos se han analizado casos de Escandinavia, Europa y Estados Unidos. Sin embargo, el tema de la exhibición de restos humanos en los museos finlandeses no ha sido tan ampliamente debatido, a pesar de que recientemente ha aumentado el interés (Vilkuna 2000; Vilkuna 2001; Paasikivi 2014; Moilanen 2014; Maijanen et al. 2019; Äikäs 2020). En un artículo sobre la imagen de la religión sami en los museos, Tiina Äikäs (2020) reflexiona sobre una inhumación noaidi de finales del siglo XVI procedente de Kuusamo, que estuvo hasta otoño de 2019 en la exhibición sobre Laponia en el Museo de Ostrobotnia del Norte en Oulu.

En este capítulo, me enfoco en tres exhibiciones museísticas que contienen restos humanos arqueológicos. Mis preguntas de investigación se han centrado en las motivaciones de los museos para exponer restos humanos y en los posibles debates éticos que estas exposiciones han suscitado, tanto entre los profesionales de los museos como entre el público.

- ¿Cómo se tomó la decisión de exhibir restos humanos?
- ¿Hubo un debate ético previo entre los profesionales correspondientes del museo?
- ¿Cómo ha reaccionado el público a las exhibiciones?

Los restos humanos que se discuten en este capítulo datan de la prehistoria o de los inicios de la era cristiana y se interpretan como entierros paganos. Sin embargo, una de estas exhibiciones, la de Levänluhta, en el Museo Nacional de Finlandia, contiene restos humanos que han sido estudiados genéticamente recientemente. Los resultados muestran que el ADN de tres individuos (de 98) coincide estrechamente con el ADN de la población sami actual. Dado que el sitio está datado en la Edad de Hierro (300-800 d. C.), y situado lejos de las actuales regiones sami, el resultado fue una sorpresa para los investigadores (Wessman et al. 2018; Sikora et al. 2019). No obstante, se trata de un aspecto interesante, que puede dar lugar a futuros debates sobre la afiliación étnica y cultural de estos individuos, su posible repatriación e incluso su exhibición en un contexto museal. El reciente financiamiento de la Academia de Finlandia y la Fundación Kone acaba de permitir realizar más análisis de ADN antiguo, lo que significa que la información sobre la composición genética de estos individuos estará garantizada en el futuro. Sin embargo, hasta ahora esta exhibición no ha provocado reacciones negativas entre los visitantes del museo, lo que resulta extraño, si se tiene en cuenta el debate sobre el entierro sami noaidi de Kuusamo (YLE 2019; Koillissanomat 2019).

Métodos

Dado que muchas exposiciones permanentes sobre la prehistoria finlandesa se han renovado recientemente, he querido tener en cuenta las opiniones y motivaciones de los profesionales de los museos que se han encargado de planificar las exposiciones examinadas en este estudio. Entrevisté a profesionales del Museo Nacional de Finlandia, el Museo de Historia Cultural de Åland y el Centro Museístico Vapriikki

de Tampere. También visité estas exhibiciones e hice observaciones sobre las exposiciones. Lamentablemente, no hubo posibilidad de estudiar las opiniones del público para este estudio, en parte porque una de las exhibiciones temporales aquí tratadas ya había cerrado. Por lo tanto, me he basado en las opiniones de los visitantes que han surgido anecdóticamente en mis entrevistas. No obstante, el informe sobre una encuesta a los visitantes, publicado recientemente por el Museo de Ostrobotnia del Norte en Oulu corrobora muchos de los resultados de mis entrevistas, y lo cito cuando procede (Maijanen et al. 2019).

Debido al escaso tiempo disponible, me basé en dos enfoques principales. En primer lugar, realicé entrevistas cualitativas en tres museos diferentes durante la primavera y el verano de 2019. Algunas de estas entrevistas se llevaron a cabo en el espacio de la exhibición mediante el método etnográfico *go-along* (sobre la marcha), que consistió en observar y hablar mientras recorría el espacio de la exhibición (para una definición del método, véase Kusenbach 2003). Hice otras entrevistas al equipo de la exhibición y algunas se llevaron a cabo por Skype. Elegí este enfoque en lugar de una encuesta en línea porque quería tener debates más exhaustivos y no solo preguntas y respuestas directas. Una segunda ronda de recolección de datos se llevó a cabo en forma de correos electrónicos, con un conjunto de preguntas específicas para aquellos que se habían involucrado en el proceso de la exhibición. Para este estudio entrevisté un total de nueve personas, seis trabajaban en el Museo Nacional de Finlandia, el Museo de Historia Cultural de Åland o el Centro Museístico Vapriikki en Tampere. También conduje tres entrevistas con personas que habían estado relacionadas en la realización de estas exhibiciones, pero que no estaban contratadas por estas instituciones.

Realicé las entrevistas con un enfoque semiestructurado, dejando que los entrevistados hablaran libremente y procedieran en el orden que les pareciera mejor. Las preguntas de la entrevista cubrieron desde las primeras fases de planificación, el guion de la exhibición y cómo se seleccionaron los restos expuestos. También quería conocer sus opiniones sobre la exhibición de restos humanos y las posibles cuestiones éticas relacionadas con ella, así como la reacción de los visitantes ante las exposiciones. Las entrevistas y los correos electrónicos se condujeron en finlandés y en sueco y, ultimadamente, fueron traducidos al inglés por mí. Se informó a todos los participantes de las intenciones de este estudio y de que utilizaría los resultados de los debates para la investigación de este capítulo. Todos firmaron un formulario de consentimiento por escrito. Las entrevistas fueron grabadas y transcritas por mí. He anonimizado las citas de este capítulo a fin de que el texto resulte más fluido.

El Museo Nacional de Finlandia

La exhibición permanente sobre la prehistoria en el Museo Nacional de Finlandia se inauguró en abril de 2017 (para más información sobre la reforma de la exhibición permanente, vea a Forssell en este volumen). La exhibición no es cronológica, como lo fue su predecesora, y ahora incluye seis temas diferentes: orígenes, movimiento, cosmovisión, identidad, encuentros y materialismo. El museo encargó el proceso de redacción del manuscrito de la exhibición a expertos arqueólogos de las

universidades de Helsinki y Oulu. Previamente, el museo también organizó una mesa redonda, principalmente con arqueólogos finlandeses. Fui invitada a formar parte en este panel de discusión. Las exhibiciones fueron diseñadas por Tuomas Siitonen y Panu Heikkilä (Anttila 2017, p. 7; Herva & Lahelma 2017, p. 9). Posteriormente, el guion se publicó como libro que se vende en la tienda del museo. Según uno de los autores del manuscrito de la exhibición, se trata de “un documento sobre cómo se hizo esta exhibición ...porque únicamente una fracción de ello está en la exhibición” (entrevistado H5).

La muerte y el entierro se presentan en dos exposiciones: el entierro acuático de Levänluhta (300-800 d.C.) y la tumba número 56 del siglo XI del cementerio de inhumaciones de Luistari, en Eura. De hecho, Levänluhta fue uno de los ejemplos que el museo deseaba que los arquitectos abordaran cuando los convocó al concurso inicial de arquitectos para la exhibición. Se dio prioridad a Levänluhta desde el principio porque es de interés científico y es conocido internacionalmente. “El sitio era conocido como un intrigante misterio con muchas preguntas abiertas y sin respuesta. Además, es un entierro especial porque el material óseo es grande y está bien preservado. Queríamos añadir a la exhibición los resultados de las investigaciones más recientes” (encuestado H3). De acuerdo con una de las personas que redactó el manuscrito de la exhibición, Levänluhta significa movimiento en la exhibición. “Pensamos que el sitio de Levänluhta visualizaría el movimiento hacia el más allá por medio del elemento del agua, un tema que también era clave en el manuscrito” (entrevistado H6).

A pesar de que la mayoría de los objetos que se muestran en la exhibición provienen de entierros, el contexto de los hallazgos no destaca de ninguna forma ni se declara en las cédulas de la exhibición. De acuerdo con una de las personas detrás de la redacción del manuscrito, esto se hizo deliberadamente. “La exhibición no tiene la intención de ser material educativo. Retrata atisbos de un mundo antiguo y es, por tanto, fragmentaria. Muchos otros temas y perspectivas también son invisibles en la exhibición, por ejemplo, la economía y la infancia” (entrevistado H5).

En la exhibición, Levänluhta se muestra en un estrecho pasaje entre dos grandes galerías. El espacio se siente un poco congestionado y pequeño debido al techo bajo. La iluminación es tenue y el espacio es un poco oscuro. En el lado izquierdo de la sala hay un nicho profundo en la pared que está iluminado. Las luces se enfocan en un conjunto de cráneos y huesos humanos. La atmósfera se vuelve más dramática por el color café rojizo oscuro de los huesos, y esto es porque originalmente, los huesos habían sido enterrados en aguas ferrosas (figura 1). Aunque no son muchos los visitantes que lo detectan, estos pueden mirar hacia arriba en la vitrina y ver las hojas de nenúfar. Esto significa que los huesos están representados *in situ*, bajo el agua, tal y como fueron colocados originalmente durante la Edad de Hierro (para una visión general del contexto arqueológico, véase Wessman et al. 2018). “La exhibición de los difuntos de Levänluhta en un pequeño espacio cerrado funciona bastante bien en mi opinión. Da la impresión de estar ‘dentro’ del estanque, algo que también indicamos en el manuscrito” (entrevistado H4). El ajuar funerario se colocó delante de los huesos. Frente a esta vitrina hay un pequeño espacio oscuro, similar a un armario, con una pantalla en la que se proyectan imágenes y videos cortos del sitio real de Levänluhta en Ostrobothnia, incluyendo vídeos a vista de pájaro tomados por drones, así como un video filmado bajo el agua turbia.



Figura 1. El ajuar funerario del entierro de Levänluhta, en primer plano, y el conjunto de huesos humanos, al fondo de la imagen. En la parte superior se distinguen los nenúfares pintados, que dan la impresión de que los huesos están bajo el agua. Fotografía: Tuomas Siitonen/Museo Nacional de Finlandia.

Al avanzar hacia la galería vecina desde la vitrina de Levänluhta, el visitante se encuentra con el entierro 56 de Luistari en Eura, un lugar de entierro icónico en la arqueología finlandesa en muchos sentidos. El entierro se expone en una vitrina que imita el entierro real, tal y como se excavó. Los huesos y el ajuar funerario yacen sobre arena. Una ampliación del dibujo de la excavación original en la parte posterior de la vitrina pregunta: “¿Quién era esta mujer rica?”

La reconstrucción de un vestido antiguo, basada en los restos textiles del entierro, se expone en un maniquí a la derecha del entierro, en una vitrina separada. También hay un monitor con un breve texto sobre las costumbres funerarias en Finlandia durante la Edad de Hierro. La reconstrucción del vestido antiguo es muy conocida, tanto entre los estudiosos como entre el público, en parte debido a que la expresidenta de Finlandia, Tarja Halonen, lució una reconstrucción de este vestido en el Baile del Día de la Independencia en diciembre de 2001 (Schauman-Lönnqvist 2017). El maniquí y el entierro se conocen como la Matrona de Eura, que da no solo un rostro sino también un nombre a la difunta, personificándola así de forma muy concreta. El maniquí, que también formó parte de la exhibición prehistórica anterior, representa a una mujer de mediana edad, ojos azules y pelo rubio recogido en un moño en la nuca. Aunque esta reconstrucción debería estudiarse en detalle, lamentablemente aquí no hay espacio para ello. Cabe señalar que aún no se dispone de pruebas científicas fiables sobre el color del pelo o de los ojos de la mujer.

Aunque la vitrina de Luistari representa un entierro real *in situ*, al comparar el dibujo y el entierro queda claro que no es exacto al 100%. Aunque no se indica en ninguna parte de las cédulas del museo, la vaina original del cuchillo de la matrona, que era de bronce estampado, ha sido sustituida por otra similar que se encontró en el cercano cementerio de Osmanmäki, porque la original fue destruida durante las excavaciones debido a su estado de deterioro y fragmentación (Etu-Sihvola 2019). Además, la preservación del material óseo es bastante deficiente. Es probable que la mayoría del público ni siquiera entienda que los fragmentos de la vitrina proceden realmente de un ser humano. El cráneo ha desaparecido casi por completo y sólo quedan fragmentos de los huesos largos, la pelvis y los huesos de los dedos. “Y en cierto modo, cuando [los huesos] están coloreados por los objetos de bronce... ni siquiera reconoces fácilmente que se trata de huesos reales; este fémur derecho de aquí parece de madera” (entrevistado H4). De ahí que la atención del público se centre probablemente en las joyas de bronce macizo y en la ornamentación de bronce en espiral que reviste las ropas de la difunta en este entierro.

“El entierro de Luistari no era nuestra propuesta [del equipo de manuscritos] y no forma parte como tal de los [seis] temas de la exhibición. Como tal, está un poco desligado ...además, la ubicación de este entierro parece arbitraria. Quizá la idea sea unirlo con el ‘tema del movimiento’ en la aplicación de mapas [situada en el mismo espacio], pero no estoy seguro de qué manera” (entrevistado H4).

De acuerdo con el entrevistado H4, la idea de esta sección es informar a los visitantes sobre la investigación arqueológica y el conocimiento científico que se obtuvo al estudiar las tumbas y también lo que se pudo aprender de ellas para hacer las reconstrucciones. “Aquí destacamos ‘el entierro’, no tanto a la difunta... es importante el contexto del hallazgo, cómo se han encontrado los objetos juntos; eso es lo que atrae primero la mirada, cómo se relacionan los objetos”.

El encuestado H4, arqueólogo de formación, afirma que Levänluhta no forma parte de las visitas guiadas porque el espacio es demasiado pequeño y estrecho para que un grupo se detenga allí. Luistari, por su parte, se incluye porque consiste tanto en el entierro como en la ciencia relacionada con el hallazgo.

“Naturalmente mencionamos su edad y estatura y lo que se sabe de ella, pero destacamos más la tradición funeraria, la tradición de enterrar a los muertos con ajuar funerario durante la Edad del Hierro y cómo esto nos proporciona información. Y esto, a su vez, nos ayuda a hacer reconstrucciones como esta. Así, podemos hacernos una idea del mundo antiguo y de cómo eran las cosas entonces, por lo que aquí se presta mucha atención a la reconstrucción de la vestimenta antigua” (entrevistado H4).

Ninguno de los guías independientes del museo ha informado espontáneamente de que un visitante hubiera comentado algo relacionado con la ética de la exhibición de restos humanos, pero hay que señalar que el museo tampoco pide opiniones ni da un seguimiento de esto con sus guías. Solo ha llegado al museo un comentario por

correo electrónico, en otoño de 2019, sobre la exhibición del entierro acuático de Levänluhta. Según el encuestado H4, los comentarios no se referían tanto a la ética como al espacio en el que se exponían los restos. “La persona dijo que los espacios no eran los mejores posibles y que [los huesos] deberían haberse expuesto en un espacio más tranquilo y sereno” (entrevistado H4).

Según el encuestado H4, esta respuesta se envió más o menos al mismo tiempo en que se publicó en los medios de comunicación los primeros resultados de ADN relativos a los fallecidos de Levänluhta (Sikora et al. 2019). Así, pensó que la reacción estaba relacionada con eso (y con el origen genético de algunos de los fallecidos expuestos). Sin embargo, también confirmó que el espacio es problemático porque la exhibición está situada en un pasillo estrecho por el que pasa la gente y no es fácil pararse frente a la vitrina con un grupo grande, por ejemplo. Además, los visitantes tienen que pasar por este pasillo para acceder a la siguiente galería de exposición, por lo que no tienen la oportunidad de decidir por sí mismos si quieren ver los restos o no. No hay otra forma de recorrer la exhibición que pasar junto a estos restos humanos.

Según uno de los autores del guion de la exhibición, en las reuniones a las que asistió no se habló de ética, pero admite que él tampoco lo mencionó. “La mayoría de los debates [en las reuniones] eran muy superficiales, sobre la cantidad y los objetos que debían exhibirse y sobre objetos especialmente frágiles en los que estaba involucrado el equipo de conservación” (entrevistado H5). Aun así, según el entrevistado H4, sí se produjo algún debate sobre la ética de la exhibición de restos humanos.

“Pensamos que intentaríamos exponer estos restos de forma que describieran el sitio original, que presentaríamos con luces a fin de crear una atmósfera como si estuviéramos bajo el agua, que allá arriba se viera la superficie del estanque. Por lo tanto, no hicimos ningún ensamblado de estos huesos ni nada. En lugar de eso, queríamos mostrarlos [los huesos] de forma que estuvieran ahí, en el fondo del estanque. Estoy contento con esta exhibición, pero por supuesto la estoy comparando con la antigua [exposición]. En la antigua [exhibición] se trataban [los huesos] de forma muy diferente, porque se exhibían en un montaje, lo que no era, en mi opinión, una buena manera. Creo que este es un buen camino. En este punto usted puede ver el contexto, que es un hallazgo arqueológico de cierto lugar. Tratamos de explicarlo por medio de esta exhibición y por medio de las fotografías en la otra sala. Me parece una buena manera de abordar este tema” (entrevistado H4).

El entrevistado se refiere a la antigua exhibición, construida en los años noventa. Allí, el entierro de Levänluhta se exponía en una vitrina aislada, con huesos humanos apilados en los estantes inferiores y cráneos y ajuares funerarios expuestos en los superiores, con un contexto arqueológico muy limitado. Como la vitrina estaba aislada, también era muy visible en el espacio de exhibición, atrayendo mucha curiosidad morbosa debido a la gran cantidad de material óseo. Lo que la persona encuestada quizás quiere explicar aquí es que cree que el lugar de entierro está ahora mejor contextualizado, y quizá ya no sea un punto tan central en la exhibición, aunque la muestra siga conteniendo mucho material óseo humano.

El Centro Museístico Vapriikki

La exhibición *Birckala 1017* en el Centro Museístico Vapriikki de Tampere fue una exposición temporal (9/6/2017-16/3/2019) sobre la Edad de Hierro Tardía en Tavastia y, más concretamente, una exposición de promoción de los resultados de las excavaciones arqueológicas del asentamiento de Tursiannotko en Pirkkala. La exhibición fue tan popular que se amplió (Birckala 2019). “Queríamos hacer la exhibición memorable” (entrevistado H2). La exhibición describía tanto la vida como la muerte en la Edad de Hierro Tardía, por lo que también se mostraban entierros. Uno de estos fue *El espadachín de Janakkala*, una inhumación del siglo XIV hallada por un club de aficionados de detección de metales en el otoño de 2013 (YLE 2013). El entierro recibió atención internacional tras su descubrimiento y ahora es un sitio famoso en Finlandia, también conocido por el público (YLE 2014).

Lo que me interesó de esta exhibición fue el hecho de que, en esta muestra, aunque se representaba la reconstrucción de un entierro real, el esqueleto era una réplica. Además, no se explicaba o hacía hincapié en los textos de la exhibición o en los elementos multimedia adjuntos al esqueleto de plástico. Pregunté a los entrevistados por qué ellos querían mostrar una réplica en lugar de los huesos reales, y uno de ellos respondió:

“Hay dos razones para esto. En primer lugar, el esqueleto estaba en tan mal estado que no quise manipularlo en absoluto, ya que no haría más que deteriorarse. Así que, en cierto modo, es mejor que todos los trocitos que se conservan [del cuerpo] se guarden para futuras investigaciones. Otro punto es que nuestro esqueleto [de plástico] es casi idéntico a los dibujos del informe de la excavación. Por lo tanto, los pequeños fragmentos de hueso no hubieran dado la misma impresión. Queríamos mostrar el aspecto que tenía [cuando se abrió el entierro], y que algunos huesos se convierten en polvo cuando se excavan”. Es importante conservarlo todo para posteriores investigaciones. No queríamos correr el riesgo de que nuestra manipulación de los huesos obstaculizara futuras investigaciones, como las de ADN antiguo, en las que se utilizarían los huesos. Cuando vimos estos huesos en el almacén [de la Agencia Finlandesa del Patrimonio de Helsinki], quedó claro que no queríamos romperlos” (entrevistado H2).

Era evidente que este entierro tenía un papel importante en el espacio de exhibición, probablemente por su renombre. La exhibición era grande, ocupaba toda una sala, y representaba su contexto original, un campo con el título *El espadachín de Janakkala - ¿El último pagano de Häme?* (figuras 2 y 3).

“Queríamos exponer el entierro de forma que tuviera exactamente el mismo aspecto que cuando lo abrió el arqueólogo” (entrevistado H1). El entierro se colocó bajo el suelo en una vitrina de cristal. “Queríamos que fuese impresionante... Era importante poder caminar sobre él” (entrevistado H2). “También estaba el hecho de que queríamos fomentar la investigación. Obtuvimos una buena historia del entierro y proporcionamos un sitio polifacético” (entrevistado H1).



Figura 2. *El Espadachín de Janakkala* se exhibe en el Centro Museístico Vapriikki. Fotografía por el autor.



Figura 3. Un acercamiento a la exhibición *El Espadachín de Janakkala*. Fotografía: Saana Säilynoja/ Centro Museístico Vapriikki.

También había otros contextos de inhumación expuestos, como pequeños fragmentos de huesos de cráneo y dientes de un entierro en Ylöjärvi, pero el resto de los materiales funerarios consistían en ajuar que se exponían fuera de sus contextos originales. De acuerdo con el entrevistado H1, esto se hizo a propósito:

“A veces, como curador de exhibiciones, uno quiere ocultar el hecho de que estos objetos proceden de entierros. Queremos hablar sobre la vida, no solo sobre la muerte. Podría, por ejemplo, exhibir las joyas dentro de un joyero en vez. Si solo se muestran entierros, entonces el visitante promedio no entenderá lo que estos dicen sobre la vida de la persona” (entrevistado H1).

El museo nunca recibió críticas del público relacionadas con la ética. La única retroalimentación que tuvieron con relación a un entierro se dio por parte de otro arqueólogo que no estaba contento con la forma en que se interpretó el entierro de Ylöjärvi. Por tanto, estaba relacionado con aspectos científicos y no con la exhibición en sí. El gerente de proyecto de la exhibición indicó lo siguiente:

“Quiero dejar claro que no lo hemos hecho [utilizar una réplica del esqueleto] por respeto al difunto. Lo importante aquí era el aspecto científico. No habíamos hablado de ética antes de esta [entrevista], pero quizá debamos reflexionar más sobre ello en el futuro. De alguna manera, me siento un poco tonto porque no habíamos pensado en esto, pero al mismo tiempo espero que la sociedad finlandesa no entre en este tipo de enredos” (entrevistado H1).

“Como arqueólogo, estás muy acostumbrado a excavar entierros, y sabes que los entierros antiguos como estos no evocan emociones fuertes en el público” (entrevistado H2).

El Museo de Historia Cultural de Åland

La exhibición permanente sobre prehistoria en las Islas Åland se inauguró en agosto de 2016. Mientras que la exhibición anterior era temática, la nueva es una exhibición cronológica sobre la prehistoria de las Islas Åland (Dahlblom 2018, p.14, p. 33; Robins 2018, p. 44, p. 51). En el espacio de exhibición hay restos humanos que se muestran en dos lugares diferentes. Estos restos provienen de dos períodos: huesos de un adulto y de un niño del sitio de la Edad de Piedra de Jettböle, en Jomala, un cráneo humano de la Época Vikinga y cenizas, que también datan de finales de la Edad de Hierro.

Según mis entrevistas, la exhibición de prehistoria del Museo de Historia Cultural de Åland es una muestra centrada en la cronología, la investigación arqueológica y sus métodos, como la osteología humana. Para el personal del museo era importante que los visitantes conocieran a personas del pasado en la nueva exhibición porque no habían estado visibles en la anterior.

Dos personas de Jettböle están expuestas en una pared cercana a la entrada del espacio de exhibición. Se trata de un adulto y, un poco más abajo a la derecha del espectador, de un niño. Los huesos consisten de materiales fragmentarios, expuestos en orden anatómico, pero realmente compuestos por varios individuos, lo que también se destaca en los textos que llevan el título de *El rompecabezas de Jettböle*. Algunos de los huesos presentan huellas de corte, picado e incluso rastros de fuego, lo que sugiere algún tipo de tratamiento ritual complejo o canibalismo (véase Núñez 1995; Götherström et al. 2002). El sitio de Jettböle es un lugar emblemático de la Edad de

Piedra en Åland y es famosa por su cerámica de loza picada, sus huesos humanos bien conservados y sus figuritas de arcilla. Sin embargo, la teoría de los caníbales no era algo que el equipo de la exhibición quería destacar o siquiera mencionar. Los entrevistados expresaron los siguientes comentarios:

“No queremos convertir esto en algo sensacional. Queremos demostrar que vamos en serio con esto” (entrevistado H8).

“Queríamos mostrar que las personas de la Edad de Piedra eran como nosotros, que estos son, de hecho, seres humanos como lo somos hoy. Pero queríamos hacerlo de una forma científica” (entrevistado H8).

“Sus vidas son tan importantes como sus muertes ... pero al mismo tiempo existe el riesgo de que la gente pueda sentir que los restos humanos auténticos en una exhibición son perturbadores ... mi opinión es que esto es tan importante, que hay tanta gente que ha oído hablar de Jettböle y que hay muchas interpretaciones erróneas al respecto. Queremos corregir estos errores e ideas equivocadas que pueda tener el público en general. Además, aunque esto sea delicado, creo que debemos ser valientes y mostrar también asuntos difíciles... de forma objetiva” (entrevistado H9).

Así, el equipo de la exhibición quiso dar una identidad a los difuntos y mostrar que, aunque estas personas fueron enterradas hace mucho tiempo, en realidad no son diferentes de la gente de hoy.



Figura 4. La muestra de Jettböle en el Museo de Historia Cultural de Åland. Los restos de un adulto y un niño están en posición vertical en la pared. *El Misterio de Karrböle (The Mystery from Karrböle)* se encuentra abajo a la derecha en la imagen. Fotografía por el autor.

Además de los individuos de la Edad de Piedra de Jettböle, hay un esqueleto de un perro y otro ejemplo de restos humanos en la misma vitrina. “Este es el cráneo aplastado de un hombre de Karrböle en Jomala, de la Era Vikinga, excavado de un montículo funerario en la década de 1960. Solamente se muestra el cráneo con el

título *El Misterio de Karrböle (The Mystery from Karrböle)*. Representa una forma anormal de deshacerse del difunto en una época en la que la cremación era la norma. El texto también preguntaba por qué este individuo tenía el cráneo aplastado y sugería la posibilidad de que hubiera sido asesinado.

“En cierto modo, este cráneo es un poco más benigno [que los restos de Jettböle], aunque sea un cráneo, y en otro sentido, puedo sentir que es un poco lúgubre, por la forma en que [el cráneo] te mira desde la arcilla de esa manera... pero no hemos tenido ninguna reacción del público al respecto” (entrevistado H9).

Como el cráneo está aplastado y se ha sacado de la excavación como parte de un bulto de tierra más grande, al visitante le resulta difícil distinguir el cráneo de la tierra. Incluso el equipo de la exhibición ha cuestionado el hecho de que el cráneo quizá ni siquiera sea reconocido como humano por el público, porque no se parece a un cráneo humano. El equipo había debatido la necesidad de añadir un boceto o dibujo a la calavera, pero no todos los miembros del equipo estaban de acuerdo, así que la idea se dejó de lado.

“Si los mostráramos fuera de contexto y empezáramos a mostrar algo solo por la sensación de hacerlo, mostrar una calavera bajo una luz intensa, por ejemplo, sería de mal gusto y podría ser criticado. Pero cuando se presenta algo como un objeto que puede interpretarse y dar información sobre la historia, entonces los restos humanos se elevan casi al nivel de otros objetos de la exhibición” (entrevistado H8).

Para el público, la calavera de Karrböle puede seguir resultando un poco extraña en su contexto actual. Destaca porque no encaja en el tema cronológico de la exhibición. Además, cabe preguntarse por qué solo se expone el cráneo y no el resto del cuerpo. Como investigadora, también reaccioné ante el uso del término “objeto” en el contexto de la discusión de restos humanos.

Al pasar a la Edad de Hierro Tardía, el visitante se encuentra con un cementerio de cremación de Svartsmara, en Finström, con el título *Regalos para el Último Viaje (Gifts for the Final Voyage)*. Los ajuares funerarios, que originalmente habían sido colocados dentro de una urna, se muestran separados en diferentes estanterías. Los huesos humanos, de perro, de gato y de cabra/oveja se exponen por separado, junto con el ajuar funerario, que consta de cuentas de vidrio, una llave de bronce, cerámica, una supuesta pata de arcilla y piezas de un peine (figura 5).

Cuando pregunté a los curadores si veían alguna diferencia entre exponer restos humanos incinerados o no incinerados desde el punto de vista ético, la respuesta fue negativa. Aun así, el entrevistado H8 afirmó que “para el público es más fácil ver huesos muy fragmentados porque no se pueden convertir en una parte del cuerpo”. Por ello, los entierros de crematorios no parecen evocar sentimientos fuertes entre el público.

Estudios anteriores han demostrado que los curadores y el público pueden incluso considerar que las cenizas son menos informativas cuando carecen de identidad propia. Por lo tanto, a menudo son vistos como menos humanos (Williams 2016).



Figura 5. El cementerio crematorio de Svartsmara en exhibición. Los huesos humanos (números 10 y 11), los de un perro (número 7), un gato (número 8) y una cabra/oveja (número 9) se exhiben por separado, junto con el ajuar funerario. Fotografía por el autor.

Los nuevos métodos científicos, como el ADN antiguo y el análisis de isótopos, salieron a relucir en las entrevistas, porque han sido capaces de aportar mucha información nueva a los arqueólogos:

“Los restos humanos casi se convierten en libros, y siempre es una pregunta válida: ¿Nos atrevemos a abrir este libro y mostrar lo que hay en él? Creo que es importante mostrar el contexto en torno a los restos humanos y asegurarse de que la historia se basa en hechos” (entrevistado H8).

De acuerdo con el entrevistado H9, no ha habido retroalimentación por parte del público con relación a las muestras de los restos humanos. No obstante, dijo que el diseñador de la exhibición, quien, desde el principio había objetado ante la idea de mostrar restos humanos, nunca llegó a aceptar esa parte de la exhibición.

“Con el tiempo, casi podía aceptar la idea de que hubiese un adulto en la exhibición, pero nunca se sintió cómodo con la idea de que hubiese un niño:

“¡Oh por Dios!” Y ningún hueso de los dedos: “¡No, no, no!” Se encontraba muy sensible ante esto. En realidad, creo que al final diseñamos esa parte de la exhibición y él simplemente aceptó nuestra visión. Aun así, era demasiado para él” (entrevistado H9).

Discusión

Los restos humanos expuestos en los tres museos que estudié abarcan desde la Edad de Piedra hasta el comienzo de la Era Cristiana. Proceden principalmente de inhumaciones articuladas, es decir, de materiales osteológicos bastante bien conservados. En estos museos solo se exhibían algunas cremaciones y rara vez se mencionaron o discutieron en detalle durante las entrevistas, lo que implica que no se consideraban realmente problemáticas. Esto encaja bien dentro del argumento que Howard Williams (2016) hizo y quien declaró que las cenizas suelen ser deshumanizadas y silenciadas en los museos debido a su naturaleza fragmentada.

Claramente, la naturaleza fragmentada de los huesos incinerados también dificulta la realización de múltiples análisis de laboratorio, como los que utilizan isótopos o ADN antiguo. Es posible que esto haga de la cremación algo menos interesante desde la perspectiva museística debido a que su narrativa es más limitada con relación a la de los entierros. Los museos también podrían favorecer los entierros en sus exposiciones porque son más visuales y, por tanto, quizá más interesantes desde el punto de vista del público. Recientemente, los restos humanos no quemados, como, por ejemplo, el entierro acuático de Levänluhta, también han sido objeto de numerosas investigaciones multidisciplinarias, lo que quizá les confiere una narrativa más sólida (Wessman et al. 2018; Sikora et al. 2019).

“Creo que las cremaciones son más fáciles de mostrar porque en ellas ha desaparecido la individualidad y, en cierto modo, también la humanidad del difunto. Los huesos en los entierros hacen la muerte visual y más concreta. Es más difícil manipularlos como objetos” (entrevistado H6).

En este sentido, quizá resulte un poco extraño que en el Museo Nacional de Finlandia no se exponga ningún entierro de cremación. Mientras que los restos de inhumación articulados obtienen una presentación más parecida a la de un ataúd y más espacio en las exposiciones (Adolfsson 2018), las cenizas se vuelven menos individualizadas y más anónimas en la narrativa de la exhibición (Williams 2016). Esto encaja bien con la vitrina de la Edad del Hierro Tardía de Svartsnara, en Åland, donde las cenizas de animales y humanos habían sido separadas osteológicamente entre sí y extraídas de la urna funeraria original. También se habían reunido en los estantes de cristal como “objetos” individuales, clasificados por tipo, al igual que el ajuar funerario que seguía al difunto hasta el montículo funerario.

Cuando se reflexiona sobre los materiales óseos que se han seleccionado para estas exhibiciones, es importante recordar que hay una cantidad muy limitada de materiales óseos humanos datados en la prehistoria entre los que se pueda elegir. En Finlandia, la cremación fue la forma de entierro predominante durante gran parte de la Edad de Hierro y rara vez se conservan los entierros más antiguos debido a la acidez de

los suelos finlandeses. Naturalmente, esto dificulta a los curadores la elección de entierros o restos “nuevos” o “recientes” para exponer, lo que a su vez obliga a que los restos existentes estén expuestos de forma más o menos continua. Al mismo tiempo, resulta un poco extraño que el público solo conozca los cuerpos inhumados en el Museo Nacional, a pesar de que en realidad eran bastante raros durante la prehistoria finlandesa. Es probable que la fama de estos cuerpos inhumados y su alto valor informativo se consideren más importantes que todo lo demás.

Las respuestas a las entrevistas fueron, por supuesto, variadas, pero los entrevistados en los tres museos coincidieron en una cosa: cuando se exhiben, los restos humanos suelen destacar los conocimientos educativos y científicos que pueden obtenerse del estudio de los huesos. La importancia pedagógica de los restos humanos expuestos también se ha planteado en otros lugares (Paasikivi 2014, p. 9; Maijanen et al. 2019, p. 5). También se hizo evidente que la mayoría de los restos humanos expuestos habían sido cuidadosamente seleccionados y pensados de antemano. Se debatieron cuestiones relativas a su valor científico y a su estado de conservación, pero solo un museo decidió utilizar un esqueleto de plástico con el fin de mantener los restos humanos preservados para futuros fines científicos. Los restos eran ejemplos no tanto de la cultura de la muerte en sí, sino más bien de los conocimientos científicos que estos individuos pueden revelar a los investigadores. Varios entrevistados dijeron que era importante sacar a relucir lo que se puede aprender estudiando los materiales arqueológicos, especialmente los entierros. Los resultados de las investigaciones, por ejemplo, osteológicas o de nuevos análisis científicos, constituían una importante información de fondo para estas exposiciones; los guías de los museos también utilizaban los resultados de estos análisis en sus visitas.

A pesar de que los restos humanos tienen un valor educativo, para algunos curadores la motivación para exponer restos humanos puede ser también mostrar el “factor sorpresa” y la espectacularidad de los restos humanos:

“Cuando se pueden ver cráneos humanos, es algo que fascina naturalmente a los niños. Y ellos quieren saber más sobre eso... Los cráneos humanos despiertan cierto interés; son objetivos interesantes, por lo que llaman la atención” (entrevistado H1).

Otro entrevistado (H4) afirmó que “los cráneos son intrigantes”, al menos entre los visitantes más jóvenes del museo. Así, en cierto modo, los museos quizá estén ofreciendo al público exactamente lo que quiere.

La siguiente cuestión más señalada fue la falta de debates éticos antes o después del proceso de la exhibición. Varios de los profesionales de los museos señalaron que antes de la exposición no se habían abordado temas éticos y que la exhibición de restos humanos nunca se consideró un tema problemático. Esto puede deberse al hecho de que los arqueólogos participaron en todo el proceso y para ellos los restos humanos son probablemente más mundanos que para los demás, pero también puede haber cuestiones relacionadas con la cultura.

En la actualidad, el 72% de la población finlandesa es miembro de la iglesia estatal luterana (sitio web de la Iglesia Evangélica Luterana de Finlandia, 2019), pero en lo que respecta a la religiosidad, Finlandia coincide con los demás países nórdicos en ser bastante secular. Por ejemplo, la actividad eclesiástica entre los finlandeses es muy escasa y se limita principalmente a bautizos, bodas y funerales (Pantti & Sumiala 2009, p. 125). Solo el Museo de Historia Cultural de Åland argumentó y razonó con el diseñador de la exhibición por qué los restos humanos eran importantes, por qué había que exponerlos y hacerlo de forma auténtica. El diseñador de la exhibición procedía de Suecia, un país donde los debates éticos tienen una larga historia y son más frecuentes, tanto en arqueología (Drentzel et al. 2016; Iregren & Jennbert 2015; Karlsson 2004; Iregren & Redin 1995), como en los medios de comunicación y entre el público. Recientemente también ha habido un fuerte debate sobre la retirada de restos humanos de las exposiciones de los museos, especialmente en lo que respecta a las denominadas colecciones anatómicas (SVT 2019; Sveriges Radio 2019). Aunque desconozco las creencias personales del diseñador, cabe suponer que estaba familiarizado con los debates suecos o que tal vez poseía fuertes creencias religiosas. Esto podría dar una respuesta a por qué los debates éticos tuvieron lugar en este museo y no en otros. Åland y Suecia quizás resuenen mejor en los debates internacionales, y Suecia es quizás un país que contempla más que sus vecinos del este las cuestiones relacionadas con la mortalidad y la exhibición de restos humanos.

Hay una gran diferencia histórica entre Finlandia y Suecia. Mientras Suecia permanecía neutral, Finlandia participó tres veces en la Segunda Guerra Mundial (la Guerra de Invierno y la Guerra de Continuación contra la Unión Soviética, así como la Guerra de Laponia contra Alemania). Aproximadamente 96,000 finlandeses murieron durante estas guerras (el 2.1% de la población), lo que significa que estas guerras afectaron inmensamente a toda la población (Männistö & Kivimäki 2016). Es probable que estas guerras, incluida la fase de reconstrucción posterior, hayan influido enormemente en la forma en que los finlandeses ven la vida, pero también la muerte (véase también Thomas, este volumen).

Ninguna de estas exposiciones contenía reconstrucciones de personas prehistóricas, a excepción del maniquí de Eura en el Museo Nacional de Finlandia, que no es una reconstrucción de la difunta, sino de su antiguo vestido.

Me sorprendió sobre todo el hecho de que el público no parece reaccionar con mucha fuerza ante los restos humanos expuestos. Aunque los restos humanos, especialmente las inhumaciones, parecen despertar muchos sentimientos e incluso se consideran ofensivos en algunos otros países (Curtis 2003, p. 21; Swain 2002, p. 99), Finlandia no forma parte (al menos todavía) de este debate. Esta suposición puede ser confirmada por una encuesta dirigida a los visitantes de los museos de Oulu de 2018 a 2019, donde solo el 3.2% de los encuestados estaban en contra de exhibir restos humanos en los museos. La mayoría opinaba que los restos humanos pueden exponerse siempre que se haga de forma respetuosa y educativa (Maijanen et al. 2019, p. 5, p. 9). ¿Podría deberse a que estos restos son prehistóricos y, por tanto, más lejanos, con una propiedad poco clara? Dado que proceden de entierros prehistóricos, es posible que ni los profesionales de los museos ni el público los consideren problemáticos desde el punto de vista espiritual o ético. Según el cuestionario realizado en Oulu, el 18.9 % de los encuestados opinaba que en los museos solo deberían exponerse

restos humanos de más de 100 años (Maijanen et al. 2019, p. 6), lo que podría indicar que efectivamente existe un límite de tiempo para cuando la exhibición de restos humanos se convierte en problemática.

Por otra parte, ¿se deberá a que los visitantes finlandeses se muestran reacios a enviar comentarios negativos a los museos, aunque se hayan sentido ofendidos por las exposiciones? ¿Se debe tal vez a la timidez o a la cortesía? Esto podría explicar por qué no llegaron comentarios negativos a los curadores.

Según Hedley Swain (2002, p. 99) y Duncan Sayer (2010, p. 483) el esqueleto no es tabú dentro de la cultura cristiana occidental. Los restos humanos podrían ayudarnos a empatizar con la gente del pasado. Además, la contemplación personal de la mortalidad podría incluso tener lugar hoy en día en los museos, ya que la muerte se relaciona sobre todo con las instituciones médicas (Sayer 2010, p. 481, p. 488). Sin embargo, esto solo es cierto cuando hablamos de restos humanos que se consideran como los antepasados de la mayoría de la población. Si los restos pertenecen a una población minoritaria, la historia es muy diferente (Nilsson Stutz 2016, p. 269).

“Los finlandeses tienen quizás una actitud más relajada hacia la muerte y la corporalidad, es como con el sauna y la desnudez. Estamos más relajados con esto que otras nacionalidades. Mi madre, por ejemplo, recuerda que los muertos eran colocados dentro de los saunas y ... Es parte de la vida ... No estoy seguro, quizá en el futuro tengamos que empezar a advertir a nuestros visitantes sobre esto [restos humanos] a la entrada de una exhibición” (entrevistado H2).

Conclusión

Según mis entrevistas, los restos humanos no parecen destacarse como un dilema ético dentro del sector museístico finlandés. Los restos humanos que se eligieron para ser expuestos en las exposiciones comentadas en este capítulo se seleccionaron en función de sus características arqueológicas, su conservación o su notoriedad a nivel local o nacional. Es evidente que en estas exhibiciones se ha dado más espacio a los entierros por inhumación que a las incineraciones, quizá porque son más visuales y porque “cuentan mejor la historia”. Además, las discusiones éticas en el seno de los equipos de exhibición que precedieron a estas decisiones fueron limitadas. El único museo que destacó este punto en las entrevistas fue el de Åland, más cercano geográfica y quizás también culturalmente a Suecia. La fuerte reacción emocional de los diseñadores de la exhibición de restos humanos fue, en este contexto, bastante importante.

Además, mis entrevistas muestran que apenas hubo comentarios (ni positivos ni negativos) del público sobre los restos humanos expuestos. Esto sugiere que la muerte y los restos humanos no evocan sentimientos fuertes entre los finlandeses, pero bien podría ser que este debate aún no haya llegado realmente a Finlandia.

Reconocimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han accedido a hablar conmigo sobre los restos humanos expuestos en estas tres exposiciones, así como al revisor anónimo por sus observaciones críticas pero útiles sobre este capítulo. También quiero agradecer a la profesora Kristiina Mannermaa, de la Universidad de Helsinki, por la idea de incluir Åland en este capítulo. Todas las opiniones expresadas en este capítulo son mías.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Displaying Archaeological Human Remains in Finnish Museums*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

Fuentes no publicadas

Albinsson, F 2018 De dödas närvaro. Jämförande analys av hur forntida gravmaterial presenteras i olika skandinaviska museer. Unpublished master thesis, University of Stockholm.

Söderholm, N 2002 Den anatomiska bensamlingen vid Helsingfors universitet. Unpublished Master thesis in Archaeology. University of Helsinki.

Fuentes publicadas

Alberti, S, Drew, R, Bienkowski, P & Chapman, M 2009 Should we display the dead? *Museum and Society* 7(3). pp. 133–149.

Alberti, S 2011 *Morbid Curiosities: Medical Museums in Nineteenth-century Britain*. Oxford: Oxford University Press.

Anttila, E 2017 Alkusanat. In Herva, V-P & Lahelma, A (eds.) *Esihistoria on tässä. Johdatus Kansallismuseon perusnäyttelyyn*. Helsinki: Museovirasto. pp. 7–8

Birckala 2019 Birckala 1017. The village of Tursia in the age of the Vikings. Museum Centre Vapriikki web page. Disponible en <http://vapriikki.fi/nayttelyt/birckala-1017/> [Visitado por última vez el 10 de agosto de 2019]

Chamberlain, A & Parker Pearson, M 2001 *Earthly Remains. The History and Science of Preserved Human Bodies*. London: The British Museum Press.

Curtis, N 2003 Human remains: The sacred, museums and archaeology. *Public Archaeology* 3(1). pp. 21–32.

Dahlblom, A 2018 Processen steg för steg. In *Åländsk odling 2014–2017*. Forum för Åländsk kulturhistoria 68. pp. 13–37.

- Drenzel, L, Gustafsson, R, Hauptman, K, Hejll, L & Svanberg, F** 2016 Mänskliga kvarlevor vid offentliga museer: en kunskapsöversikt. *FoU Rapport 15*. Stockholm: Statens Historiska Museer. Disponible en <https://historiska.se/wp-content/uploads/2016/05/FoU-Rapport-15.pdf>. [Visitado por última vez el 13 de diciembre de 2019]
- Etu-Sihvola, H** 2019 Euran emäntä eli Luistarin Lempi, *LUISTARI research portal and webpage*. Disponible en <https://luistari.fi/euran-emanta/> [Visitado por última vez el 26 de agosto de 2019]
- Gorer, G** 1955 The Pornography of Death. In Gorer, G (ed.) *Death, Grief, and Mourning*. New York: Anchor Books. pp. 192–199.
- Göterström, A, Stenbäck, N & Storå, J** 2002 The Jettböle middle Neolithic site on the Åland Islands – human remains, ancient DNA and pottery. *European Journal of Archaeology* 5(1). pp. 42–68.
- Hallam, E** 2016 *Anatomy Museum: Death and the Body Displayed*. London: Reaktion Books.
- Harlin, E-K** 2008 Recalling Ancestral Voices. Repatriation of Sámi Cultural Heritage. Interreg IIIA-projektin loppuraportti. Disponible en <http://www.samimuseum.fi/heritage/suomi/Loppuraportti/loppuraportti.pdf> [Visitado por última vez el 10 de agosto de 2019]
- Harlin, E-K** 2019 Sámi Archaeology and the Fear of Political Involvement: Finnish Archaeologists' Perspectives on Ethnicity and the Repatriation of Sámi Cultural Heritage. *Archaeologies* 15. pp. 1–31.
- Herva, V-P & Lahelma, A** 2017 *Esihistoria on tässä. Johdatus Kansallismuseon perusnäyttelyyn*. Helsinki: Museovirasto.
- Iregren, E & Jennbert, K** 2015 *Etiska perspektiv inom arkeologin. Studenter och lärare i Lund reflekterar över ämnesetiska frågor*. Institutionen för arkeologi och antikens historia. Lund: Lunds universitet. Disponible en <https://lup.lub.lu.se/search/ws/files/5481396/7374205.pdf> (read on 10.12.2019) [Visitado por última vez el 10 de agosto de 2019]
- Iregren, E & Redin, L** 1995 *I Adams barn ... En diskussion om etiska aspekter på museiförvaring och återbegravning av medeltida skelettmaterial*. Institutionen för arkeologi, Lunds universitet. Report series 55. Lund: Lund University.
- Karlsson, H** 2004 *Swedish Archaeologists on Ethics*. Lindsome: Bricoleur Press.
- Koillissanomat 2019 Saadaanko Kitkan noita takaisin Kuusamoon vai viedäänkö luuranko Siidaan? – Asian ratkaisevia dna-tuloksia odotettu viisi vuotta. Koillissanomat 23.10.2019. Disponible en <https://www.koillissanomat.fi/uutiset/saadaanko-kitkan-noita-takaisin-kuusamoon-vai-viedaanko->

luuranko-siidaan--asian-ratkaisevia- dnatuloksia-odotettu-viisi-vuotta-6.199.3683665.137313e098 [Visitado por última vez el 10 de diciembre de 2019]

- Kusenbach, M** 2003 Street phenomenology: The go-along as ethnographic research tool. *Ethnography* 4(3). pp. 455–485.
- Lackey, D** 2006 Ethics and Native American reburials: A philosopher's view of two decades of NAGPRA. In Scarre, C & Scarre, G (eds.) *The Ethics of Archaeology: Philosophical Perspectives on Archaeological Practice*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 146–162.
- Magnani, M, Guttorm, A & Magnani, N** 2018 Three-dimensional, community-based heritage management of indigenous museum collections: Archaeological ethnography, revilization and repatriation at the Sámi Museum Siida. *Journal of Cultural Heritage* 31. pp. 162– 169.
- Maijanen, H, Lipkin, S & Kuokkanen, T** 2019 Museovierailijoiden suhtautuminen ihmisluiden esillepanoon museonäyttelyissä. *Muinaistutkija* 4(2019). pp. 2–17.
- Moilanen, U** 2014 Ihmisjäänteiden näytteilleasettamisen eettisyydestä museoissa. *Kuriositeettikabi.net* 1(2014). Disponible en [http:// kuriositeettikabi.net/01-2014/arkisto/12014moilanen.pdf](http://kuriositeettikabi.net/01-2014/arkisto/12014moilanen.pdf) [Visitado por última vez el 10 de agosto de 2019]
- Männistö A, & Kivimäki, V** 2016 *Sodan särkemä arki*. Helsinki: WSOY.
- Nilsson Stutz, L** 2016 To Gaze Upon the Dead. The Exhibition of Human Remains as Cultural Practice and Political Process in Scandinavia and the USA. In Williams, H & Giles M (eds.) *Dealing with the Dead: Mortuary Archaeology and Contemporary Society*. Oxford: Oxford University Press. pp. 268–292.
- Nilsson Stutz, L** 2013 Claims to the Past. A Critical View of the Arguments Driving Repatriation of Cultural Heritage and Their Role in Contemporary Identity Politics. *Journal of Intervention and Statebuilding* 7. pp. 170–195. DOI: <https://doi.org/10.1080/17502977.2012.714243>
- Nilsson Stutz, L** 2009 Archaeology, Identity and the Right to Culture. Anthropological perspectives on repatriation. *Current Swedish Archaeology* 15–16. pp. 157–172.
- Núñez, M** 1995 Cannibalism on Pitted ware Åland? *Karhunhammas* 16. pp. 61–68.
- Paasikivi, S** 2014 Ihmisjäännökset suomalaisissa museoissa kyselytutkimus säilyttämiseen ja esittelyyn liittyvistä käytännöistä. Candidate paper in

Archaeology. University of Turku. Disponible en https://kalmistopiiri.files.wordpress.com/2014/11/paasikivi2014_ihmisjc3a4c3a4nnc3b6kset_suomalaisissa_museoissa.pdf [Visitado por última vez el 10 de Agosto de 2019]

Pantti, M & Sumiala, J 2009 Till death do us join: media, mourning rituals and the sacred centre of the society. *Media, Culture & Society* 31(1). pp. 119–135.

Robins, G 2018 Nytt men ändå gammalt. In *Åländsk odling* 2014–2017. Forum för Åländsk kulturhistoria 68. pp. 39–51.

Ranta H 2011 Etiikka hautakaivauksilla. In Salo, K & Niukkanen, M (eds.) *Arkeologisten hautakaivausten tutkimusmenetelmät*. Museoviraston rakennushistorian osaston raportteja 22. pp. 8–11. Disponible en <https://www.museovirasto.fi/uploads/Meista/Julkaisut/hautakaivausjulkaisu.pdf> [Visitado por última vez el 10 de agosto de 2019]

Ruohonen, J 2012 Kalmistoja, kaivauksia, kallonmittausta. Fyysisen antropologian tutkimuskohteita Pohjois-Suomessa (Cemeteries, excavations, craniological measurements. Studies in physical anthropology in Northern Finland). *Faravid* 36. pp. 57–85.

Sayer, D 2010 Who's afraid of the dead? Archaeology, modernity and the death taboo. *World Archaeology* 42(3). pp. 481–491. DOI: 10.1080/00438243.2010.498665.

Scarre, G 2006 Can archaeology harm the dead? In Scarre, C & Scarre, G (eds.) *The Ethics of Archaeology: Philosophical Perspectives on Archaeological Practice*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 181–198.

Scarre, G 2012 *The Repatriation of Human Remains*. In Young, J & Brunk, C (eds.) *The Ethics of Cultural Appropriation*. London: Wiley- Blackwell. pp. 72–92.

Schauman-Lönnqvist, M 2017 Heijastuma viikinkiajoilta – Luistarin kalmisto Eurassa. In *Sadan vuoden satoa*. Available at <http://www.sadanvuodensatoa.fi/fi/artikkelit/en-reflex-fran-vikingatiden-gravfaeltet-luistari-i-eura> [Visitado por última vez el 25 de agosto de 2019]

Sikora, M, Pitulko, V, Sousa, V, Allentoft, M, Vinner, L, Rasmussen, S, Margaryan, A, de Barros Damgaard, P, de la Fuente Castro, C, Renaud, G, Yang, M, Fu, Q, Dupanloup, I, Giampoudakis, K, No-gues, D, Rahbek, C, Kroonen, G, Peyrot, M, McCol, H, Vasilyev, S, Veselovskaya, E, Gerasimova, M, Pavlova, E, Chasnyk, V, Nikolskiy, P, Grebenyuk, P, Yu, A, Lebedintsev, A, Slobodin, S, Malyarchuk, B, Martiniano, R, Meldgaard, M, Arppe, A, Palo, J, Sundell, T, Manner- maa, K, Putkonen, M, Alexandersen, V, Primeau, C, Mahli, R, Sjögren, K-H, Kristiansen,

K, Wessman, A, Sajantila, A, Mirazon Lahr, M, Durbin, R, Nielsen, R, Meltzer, D, Excoffier, L & Willerslev, E

2019 The population history of northeastern Siberia since the Pleistocene. *Nature* 570. pp. 182–188.

Singleton, T & Orser, C 2003 Descendant Communities: Linking people in the Present to the Past. In Zimmermann, L, Vitelli, K & Hollowell- Zimmer, J (eds.) *Ethical issues in Archaeology*. Lanham: Altamira press. pp. 143–152.

Skogelin, M 2019 Samiska kvarlevor åter till sin vilojord. Hufvudstadsbladet 9.8.2019. Disponible en <https://www.hbl.fi/artikel/samiska-kvarlevor-ater-till-sin-vilojord/> [Visitado por última vez el 10 de agosto de 2019]

Sveriges radio 2019 Global kritik mot svenskt beslut. Forskare protesterar mot gallring av mänskliga kvarlevor. Sveriges radio 1.12.2019. Disponible en <https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=83&artikel=7357345> [Visitado por última vez el 13 de diciembre de 2019]

SVT 2019 Nu flyttas mänskliga kvarlevor från Naturhistoriska museet i Göteborg. SVT Nyheter 2.4.2019. Disponible en <https://www.svt.se/nyheter/lokalt/vast/ idag-flyttas-manskliga-kvarlevor-fran-naturhistoriska-museet-i-goteborg> [Visitado por última vez el 13 de diciembre de 2019]

Swain, H 2002 The ethics of displaying human remains from British archaeological sites. *Public Archaeology* 2. pp. 95–100. DOI: <https://doi.org/10.1179/pua.2002.2.2.95>

Swain, H 2007 *An Introduction to Museum Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tarlow, S 2006 Archaeological Ethics and the People of the Past. In Scarre, C & Scarre, G (eds.) *The Ethics of Archaeology: Philosophical Perspectives on Archaeological Practice*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 199–216.

The Evangelical Lutheran Church of Finland 2019. Disponible en <https://evl.fi/the-church/membership/who-are-our-members#a1673d28> [Visitado por última vez el 28 de noviembre de 2019]

Vilkuna, J 2000 Vainajat museoeettisenä kysymyksenä. In Vilkuna, J (ed.) *Näkökulmia museoihin ja museologiaan*. Jyväskylä: Ethnos. pp. 138–146.

Vilkuna, J 2001 The Deceased as an issue of Museum Ethics: Finnish Examples. *Nordisk Museologi* 1–2. pp. 175–184.

Wessman, A, Alenius, T, Holmqvist, E, Mannermaa, K, Perttola, W, Sundell, T & Vanhanen, S 2018 Hidden and Remote: New Perspectives on the People in the Levänluhta Water Burial, Western Finland (c.a AD 300–800). *European Journal of Archaeology* 21(3). pp. 431–454.

- Williams, H** 2016 Firing the imagination: cremation in the modern museum. In Williams, H & Giles, M (eds.) *Archaeologists and the Dead: Mortuary Archaeology in Contemporary Society*. Oxford: Oxford University Press. pp. 293–332.
- YLE 2013 Thousand-year old swordsman rises from the earth. YLE News 14.11.2013. Disponible en https://yle.fi/uutiset/osasto/news/thousand-year_old_swordsman_rises_from_the_earth/6934793 [Visitado por última vez el 14 de Agosto de 2019]
- YLE 2014 Ancient swordsman's grave could hold many more secrets. YLE News 28.9.2014. Disponible en https://yle.fi/uutiset/osasto/news/ancient_swordsmans_grave_could_hold_many_more_secrets/7495913 [Visitado por última vez el 14 de Agosto de 2019]
- YLE 2019 Kuusamo haluaa siirtää vanhan shamaanin luurangon Oulusta takaisin Kuusamoon. YLE uutiset 10.12.2019. Disponible en <https://yle.fi/uutiset/3-11110874> [Visitado por última vez el 10 de diciembre de 2019]
- Äikäs, T** 2020 Religion of the past or living heritage? Dissemination of knowledge on Sámi religion in museums in Northern Finland. *Nordisk Museologi* 27(3). pp. 152–168.

Representando historias difíciles y patrimonio impugnado en los museos

Suzie Thomas¹

Resumen

Los museos son una fuente de recreación, con visitas que constituyen actividades para los miembros de la comunidad local en su tiempo libre, así como atracciones turísticas para los visitantes que se encuentran de vacaciones. Para muchas personas, los museos son también una fuente de conocimiento, y los perciben como una autoridad de la que esperan recibir información verificada. Esto puede suceder, por ejemplo, mediante visitas organizadas de colegios y universidades, visitas realizadas durante el tiempo libre o mediante la participación en proyectos y eventos dirigidos por los museos. Por lo tanto, las decisiones que toman los museos sobre cómo presentar la historia, y qué historia presentan (o, lo que es más importante, de quién), y qué estrategias emplean para presentar esta historia, tienen el potencial de informar e influir en las perspectivas sobre el pasado en el presente. Cuando se trata de recuerdos difíciles relacionados con guerras, atrocidades o discriminación y opresión por motivos étnicos, de género o de cualquier otro tipo, los museos tienen que ser especialmente conscientes de cómo tratan y presentan estos temas.

En este capítulo exploro algunos de los marcos de trabajo que informan la representación en los museos y utilizo casos de estudio de Finlandia y de otros lugares. Investigo algunas de las cuestiones éticas que surgen en torno a las políticas de representación. Aunque no hay respuestas definitivas sobre cómo los museos deben abordar una historia difícil y dolorosa, propongo que se reflexione sobre las repercusiones de cuestionar las percepciones del público mediante enfoques innovadores de las exposiciones museísticas. Estos temas también confluyen con la cuestión más amplia de la responsabilidad social de los museos.

Palabras clave: patrimonio impugnado, exposiciones museísticas, silencio museístico, conflicto, historia difícil

Introducción

Los museos son fuentes de recreación y turismo, así como de educación y adquisición de conocimientos. A pesar de algunas aspiraciones de superar los límites y desafiar las ideas preconcebidas (Dodd et al. 2013), muchos visitantes siguen esperando

1. Este capítulo ha sido revisado por colegas.

que el museo les ofrezca una experiencia entretenida y agradable, posiblemente no demasiado exigente desde el punto de vista intelectual (Falk, Moussouri y Coulson 1998). Al mismo tiempo, el debate sobre la responsabilidad social de los museos sigue teniendo lugar. Por un lado, la investigación reconoce que los museos son percibidos por muchos como una voz de autoridad, transmitiendo la verdad a sus visitantes (Ashley 2005), mientras que, por el otro lado, por algunos años, el museo también se ha concebido como un foro, un espacio en el que el visitante puede escuchar y encontrar su propia voz (Badburne 1999). Como revelan muchos de los capítulos de este volumen, los museos se encuentran, por tanto, a la vanguardia de los esfuerzos por aumentar la participación pública y la creación conjunta o incluso la coautoría (véase también Niemi, este volumen). Esto plantea al personal de los museos cada vez más dilemas éticos a medida en que trabajan para interactuar más plenamente con la sociedad. Un mayor involucramiento conlleva mayores riesgos, sobre todo cuando los temas a debatir no suscitan naturalmente el consenso de sus públicos.

En este capítulo analizo algunos de los muchos temas potencialmente difíciles o controversiales que los museos pueden decidir (o no) tratar en sus exhibiciones y las estrategias de interpretación, sin olvidar el reto casi universal de cómo tratar los legados de conflictos pasados. Se trata de una parte del pasado humano que puede considerarse patrimonio en disputa, ya que rara vez existe un consenso sobre tales acontecimientos o sobre su legado e impacto, pues a menudo dependen de la perspectiva particular de un individuo o una comunidad. En primer lugar, presento algunos ejemplos de Finlandia antes de extenderme a explorar la literatura sobre la investigación de este tema alrededor del mundo. Mis casos de estudio sobre museos finlandeses abordan principalmente los legados conflictivos del siglo XX de la Segunda Guerra Mundial y, aún más sensible a pesar de haber ocurrido más atrás en el tiempo, el impacto continuo de la Guerra Civil finlandesa² de 1918. A continuación, exploro brevemente los violentos y controversiales legados patrimoniales de la guerra nuclear y las pruebas de armamento con ejemplos de Japón y las Islas Marshall, la interpretación o reconciliación con la violencia sectaria a largo plazo con un ejemplo de Irlanda del Norte, y el impacto del terrorismo doméstico con un ejemplo de Estados Unidos.

Temas difíciles

Los medios con los que los profesionales, las comunidades y las instituciones abordan las llamadas cuestiones difíciles han sido objeto de debate durante algún tiempo. Estudiosos como Michel-Rolph Trouillot (1995) sugieren que ciertos aspectos del pasado y de las identidades pueden ser silenciados a propósito, incluso subyugados, a medida que las diferentes luchas de poder se expresan por medio de la creación de la historia oficial. Helaine Silverman ha señalado que el concepto de patrimonio cultural impugnado ha sido reconocido por investigadores de diversos campos interesados en la sociedad y la actividad humana, ya que distintos sectores de la sociedad pretenden

2. En Finlandia existen diferentes nombres para lo que los extranjeros conocen como la Guerra Civil, que también indican los puntos de vista políticos en torno al conflicto, entre ellos: “*vapaussota* (Guerra de la Libertad), *kansalaissota* or *sisällissota* (Guerra Civil), *luokkasota* (Guerra de Clases), *punakapina* (Rebelión de los Rojos), *torpparikapina* (Rebelión de los finqueros), *veljessota* (la guerra entre hermanos)”. Disponible en <http://www.war-memorial.net/Finnish-Civil-War-3.35> [Último acceso el 28 de enero de 2020].

utilizar el patrimonio para adaptarlo a sus propias agendas o narrativas. Observa que el uso del patrimonio impugnado puede apreciarse en las formas en que:

... grupos religiosos, étnicos, nacionales, políticos y de otro tipo manipulan (se apropian, utilizan, abusan, excluyen, borran) marcadores y manifestaciones de su propio patrimonio cultural y el de otros como medio para afirmar, defender o negar reivindicaciones críticas de poder, tierra, legitimidad, etcétera (Silverman 2010, p. 1).

Numerosos investigadores han abordado cuestiones relacionadas con el recuerdo y, lo que es igualmente importante, con el olvido a escala individual, local, nacional, regional y mundial. Paul Connerton (2008), por ejemplo, sugirió siete tipos de olvido para diferentes actos que conducen a la intención de borrar u olvidar la memoria cultural, que funcionan a escala social y pueden ser necesarios para la supervivencia de una sociedad o su capacidad para superar un período traumático de su historia. Las categorías que Connerton (2008, p. 59) propuso son:

- la supresión represiva
- el olvido prescriptivo
- el olvido que es constitutivo en la formación de una nueva identidad
- la amnesia estructural
- el olvido como anulación
- el olvido como obsolescencia programada
- el olvido como silencio humillado

Sin extenderme demasiado sobre estos procesos, está claro que estos conceptos también son relevantes para la práctica museística, especialmente para las estrategias relativas a qué historias presentar y cuáles omitir. Como reflectores de la sociedad, los museos tienen un papel que desempeñar a la hora de promover qué historias se recuerdan y cuáles no se presentan. Estas consideraciones están relacionadas con el bienestar de una sociedad, especialmente tras un acontecimiento traumático como una guerra civil, una ocupación o una colonización (véase también Guttorm, en este volumen), y reflejan de nuevo las funciones percibidas de los museos como representaciones de la comunidad en general o incluso de la nación.

Rhiannon Mason y Joanne Sayner (2019) analizaron más recientemente las formas en que los museos utilizan el silencio, sugiriendo que esto puede ocurrir de ocho maneras distintas:

- los silencios en el registro histórico coleccionado por los museos
- los museos silenciados por presiones externas
- la complicidad de los museos en los silencios de la sociedad
- los museos que utilizan el silencio de forma oblicua
- los museos que piensan que no tienen algo que decir
- el silencio por diseño
- los museos que guardan un silencio respetuoso
- las comunidades que desean permanecer en silencio

Aunque no hacen referencia a él, su propuesta es similar a la noción del olvido de Connerton, ya que según Mason y Sayner “el silencio es una parte integral de los procesos del recuerdo” (2019, p. 5). Sus ocho maneras de pensar sobre el silencio museístico indican desde decisiones estratégicas relativas a las políticas de colección, hasta fuerzas políticas en juego (sin olvidar el acceso al financiamiento público, es decir, silencio por presiones externas), a la sensibilidad percibida hacia y con las comunidades afectadas (véase también Myllykoski, este volumen, para una sugerencia sobre la ampliación de estos silencios). Por tanto, su marco es útil para reflexionar sobre la forma en que los museos abordan temas patrimoniales controversiales tales como los períodos incómodos o vergonzosos de la historia.

Los museos y los temas difíciles

A pesar de las formas de silencio dentro de los museos señaladas por Mason y Sayner, los museos están asumiendo el papel de foro o empezando a ser vistos como zonas de contacto (véase Schorch 2013 para una crítica de este punto de vista), convirtiéndose en espacios donde el debate puede tener lugar, incluso sobre temas difíciles. Este planteamiento ha tenido mucho éxito en algunos casos, pero también a veces ha causado problemas inesperados ya que plantea cuestiones relativas a la responsabilidad de los museos y su personal, y cómo están equipados para hacer frente a los resultados.

Kathrin Pabst, directora de un museo, radicada en Noruega, ha aportado las conclusiones de su investigación sobre el patrimonio controversial en los museos y ha señalado algunos resultados negativos, como el hecho de que los museos y su personal se enfrentan a las consecuencias de sacar a la luz cuestiones dolorosas. Según observa:

Los proyectos pueden tratar temas como la guerra, la violencia en instituciones cerradas, la violación de los derechos humanos, los límites de la libertad de expresión o el trato a las minorías. También pueden tocar los lados oscuros de la sociedad contemporánea: la pobreza, la salud mental o el abuso del alcohol. Todas estos temas tienen en común que tienen el potencial de desencadenar fuertes emociones y reacciones entre todas las personas implicadas: los individuos que relatan algo difícil y doloroso que han vivido, los visitantes que deben reaccionar ante estos testimonios y manejar sus propios sentimientos ligados a las historias reveladas, la sociedad local y sus miembros que podrían tener que reconsiderar cómo entienden su propia identidad y, no menos importante, los empleados del museo que deben responder simultáneamente a sus propios sentimientos y a los de los demás (Pabst 2019, pp. 29–30).

Parece razonable sugerir en este contexto que algunos temas son simplemente tabúes y que los museos no deban abordar (tal vez como se indica anteriormente que los museos permanezcan respetuosamente en silencio), especialmente si los temas poseen la posibilidad de actuar como desencadenantes de traumas pasados (véase también Pollard 2016 para un debate sobre las advertencias sobre el desencadenamiento de sentimientos en conflicto en la arqueología, relacionado con las tumbas de guerra).

Historias difíciles y patrimonio impugnado en los museos finlandeses

Mis investigaciones de los últimos años se han centrado en la presentación de la Segunda Guerra Mundial en exposiciones de museos, especialmente las experiencias de la Laponia finlandesa (Thomas & Koskinen-Koivisto 2016; Seitsonen et al. 2018; Thomas, Koskinen-Koivisto & Hekkuriainen 2019). Al centrarse en el legado material de la llamada Guerra de Laponia (1944-1945) en particular, mis colegas y yo hemos observado la aparente minimización de las experiencias de esta región en particular y de sus residentes, especialmente en comparación con los relatos de guerra al sur del país (véase también Kivimäki 2012, p. 483). De hecho, descubrimos que en museos nacionales como el Museo Militar Finlandés, la Guerra de Laponia parece marginada en la narrativa presentada al público, en comparación con la Guerra de Invierno (1939-1940) y la Guerra de Continuación (1941-1944)³, que ocupan un espacio mucho mayor en las exposiciones permanentes.

Incluso en el Museo Sami de Finlandia, con sede en el edificio Siida de Inari en la Laponia finlandesa, el impacto de la Segunda Guerra Mundial solo se menciona superficialmente en las exposiciones permanentes del museo. Esto resulta especialmente curioso dado el importante impacto de la guerra en la vida de los samis, ya que muchos sufrieron desplazamientos y evacuaciones durante la guerra, y el periodo significó una ruptura de la cultura sami (Lehtola 2015, Thomas & Koskinen-Koivisto 2016)⁴.

Las excepciones a este aparente silencio museístico sobre la Guerra de Laponia pueden encontrarse en exposiciones temporales, tales como *Fuimos amigos (We were Friends)*, que se exhibió en el Museo Provincial de Laponia en Rovaniemi, de abril de 2015 a enero de 2016 (Alariesto et al. 2015). La exhibición se centró en el periodo 1941-1944, los años previos a la Guerra de Laponia propiamente dicha, cuando militares alemanes y otros asociados al proyecto militar alemán de la Segunda Guerra Mundial (por ejemplo, trabajadores de la Organización Todt y prisioneros de guerra soviéticos) estuvieron presentes en gran número en la región más al norte de Finlandia. Los temas expuestos incluían las fraternizaciones entre soldados alemanes y mujeres finlandesas de la localidad, el sistema de trueque que se desarrolló y los medios de comunicación y propaganda, sobre todo en los periódicos de la época.

Una encuesta que se hacía al final del recorrido indicó que la exhibición suscitó diversas reacciones que, como se ha señalado, (Thomas, Koskinen-Koivisto &

3. Tanto la Guerra de Invierno como la llamada Guerra de Continuación se libraron contra la Unión Soviética, implicaron a todo el país y contaron con la ayuda de Alemania. En cambio, la posterior Guerra de Laponia se centró específicamente en el norte y fue contra la antigua Alemania beligerante (a petición de la Unión Soviética tras un acuerdo del tratado). Se ha considerado tanto de importancia marginal para el resto del país, como fuente de cierta vergüenza nacional tras la aparente amistad con la Alemania nazi (Seitsonen et al. 2018).

4. Es importante señalar que, en el momento de redactar este artículo, las exhibiciones permanentes de Siida estaban a punto de ser renovadas, y es probable que las nuevas exhibiciones también aborden temas sensibles como los impactos tanto de la Segunda Guerra Mundial como del colonialismo finlandés en la cultura y la identidad sami (véase también Aikio 2018 para reflexiones sobre la necesidad de desarrollar “una forma sami de hacer museología”).

Hekkurainen 2019), variaron en cierta medida según la nacionalidad de los visitantes encuestados. De ahí que muchos visitantes de museos finlandeses locales valoraran positivamente que la exhibición abordara las realidades de la vida cotidiana durante ese período en su región, algo que algunos consideraban que se había descuidado por demasiado tiempo. Los visitantes alemanes también parecían apreciar a menudo una exhibición que no se centraba en los aspectos negativos del nazismo, sino que mostraba a los soldados alemanes como seres humanos. Sin embargo, los visitantes de otras nacionalidades, por ejemplo de Suiza y el Reino Unido, parecían mucho menos cómodos con la premisa general de la exhibición, y expresaron su preocupación por la falta de cuestionamiento, de la sola presencia de nazis en la Laponia finlandesa, dada la cantidad de atrocidades que cometió el régimen. La conciencia del personal del museo sobre la posible controversia de su exhibición temporal también se encuentra en el hecho de que esta se programó para ser desmontada y retirada antes de finales de enero, un periodo en el que muchos turistas israelíes visitan Rovaniemi y sus alrededores (Thomas, Koskinen-Koivisto & Hekkurainen 2019).

Otra excepción⁵, en este caso más permanente, a la aparente marginación de la Guerra de Laponia se encuentra en el Museo Salla de la Guerra y Reconstrucción (figura 1), en el municipio de Salla, Laponia finlandesa. La ciudad de Salla, en efecto, hoy es Nueva Salla, ya que el asentamiento original quedó perdido en la zona intermedia entre Finlandia y la Federación Rusa tras la pérdida de territorio de Finlandia a manos de la Unión Soviética como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. El museo, situado en la antigua estación de ferrocarril, exhibe objetos de la época de la Guerra de Laponia e información sobre los trabajos de reconstrucción que se prolongaron más allá de la década de 1950. El incendio de Laponia y el período de recuperación tras la guerra están ligados a la propia historia de Salla, por lo que la guerra y la reconstrucción se presentan y entienden como historia local dentro del museo (véase también Koskinen-Koivisto 2019).

5. También hay otras excepciones donde hay exposiciones permanentes sobre la Guerra de Laponia, como en se encuentra en *Lätäsenon saksalaiset asemat / Järämän linnoitus / "Sturmbock" 1944 Museum* en Järämä.



Figura 1. Vista exterior del *Museo Salla de la Guerra y la Reconstrucción*. Fotografía por el autor.

Además de los retos que supone abordar al menos algunos de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, los investigadores también han comentado la aparente sensibilidad que perdura en torno a la Guerra Civil finlandesa, de hace más de un siglo. Esta guerra tuvo lugar poco después de que Finlandia se independizara del Imperio Ruso, con intervención internacional también, ya que las tropas soviéticas apoyaron al bando rojo y las alemanas al blanco (Seitsonen & Kunnas 2009).

Como ha observado Anu Kantola (2014, p. 92), “las guerras civiles en particular dan lugar a políticas de la memoria complejas”, señalando a continuación que, en el caso de la ciudad de Tampere, azotada por mortíferas batallas que marcaron la derrota de los rojos en 1918, tuvieron que pasar 90 años antes de que pareciera “posible organizar un monumento conmemorativo de la guerra” (Kantola 2014, p. 93). La exhibición *Tampere 1918*, que sigue siendo un elemento permanente en el Centro Museístico Vapriikki de Tampere (figura 2), se inauguró en 2008 junto con una serie de actividades y eventos destinados a ayudar a conmemorar y también a ofrecer reconciliación reconociendo las divisiones sociales (y a veces familiares) causadas por el cisma de la Guerra Civil. En otros lugares de Finlandia hay monumentos conmemorativos tanto para los rojos como para los blancos, aunque los monumentos para el grupo victorioso son más frecuentes, y los actos conmemorativos dominados por los blancos eclipsaron los esfuerzos por conmemorar al bando rojo durante muchos años después del conflicto (Szpunar 2012). No obstante, se han realizado esfuerzos para documentar más monumentos conmemorativos de ambos bandos, y el Museo del Trabajo finlandés Werstas, también en Tampere, ha creado una base de datos de monumentos conmemorativos de los Rojos⁶. La base de datos contiene

6. Disponible en <http://www.tyovaenliike.fi/punaisten-muistomerkki/> [Último acceso 28 de enero de 2020]

información básica y fotografías. Anne Heimo señala la complejidad de la información de esta base de datos, incluso en la actualidad:

Una característica interesante es que todas las fotografías han sido manipuladas digitalmente para que todos los nombres grabados en los monumentos sean ilegibles. Con ello se pretende garantizar la intimidad de los fallecidos, algo que en este caso el Mediador de la Protección de Datos ha considerado importante, ya que los monumentos conmemorativos se consideran políticamente sensibles incluso hoy en día (Heimo 2014, p. 151).



Figura 2. Sección de la exhibición *Tampere 1918* en el Centro Museístico Vapriikki. Los visitantes se encuentran con un polígono de tiro sin tiradores. Fotografía: Nina Robbins.

El aspecto difícil de esta Guerra Civil, como en muchas otras alrededor del mundo, es la propia cercanía a ella. No solo es relativamente reciente en el sentido de haber ocurrido hace solo un siglo, sino que también es cercano y personal, porque muchas familias aún reconocen y arrastran el legado de las divisiones que causó la Guerra Civil. En las narrativas nacionales derivadas de conflictos contra un enemigo exterior, es más fácil para los ciudadanos encontrar una especie de unidad contra un otro común. El geógrafo Anssi Paasi (2003), por ejemplo, ha señalado la importancia de construir una identidad regional en oposición a otras externas. Cuando el conflicto es contra conciudadanos, incluso hermanos, resulta mucho más difícil sanar las desavenencias y avanzar como nación. Podría decirse que se trata de casos en los que el profesional de un museo debe ser extremadamente cuidadoso a la hora de retratar acontecimientos pasados, de ahí “la complicidad de los museos con los silencios de la sociedad”.

Historias difíciles y patrimonio impugnado: una perspectiva mundial

En algunos casos, lugares asociados a traumas y sufrimientos extremos han experimentado una especie de transformación, convirtiéndose en símbolos de paz. Este es el caso del patrimonio de la guerra nuclear, como el Memorial de la Paz de Hiroshima en Japón⁷ (que incluye el Parque Memorial de la Paz y la icónica *Genbaku* o *Cúpula de la Bomba atómica*) que no fue destruida por la bomba nuclear, y el Sitio de Pruebas Nucleares del Atolón de Bikini⁸ en las Islas Marshall. Ahora, ambos son Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO y, a pesar de su asociación con las armas más destructivas y mortíferas jamás utilizadas, son símbolos de la paz, según sus descripciones de la UNESCO. Su inclusión, también como recordatorios de la guerra y la destrucción (sin las cuales estos dos lugares no habrían sido considerados para su nominación al Patrimonio Mundial) es ya algo paradójico para las nociones tradicionales de patrimonio: “La bomba y el *bulldozer* simbolizan los organismos que transforman el mundo a marchas forzadas a costa de los dos⁹ aspectos del patrimonio” (Lowenthal 2005, p. 86).

En el caso del Monumento a la Paz de Hiroshima, inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial en 1996, puede verse que desde el principio se buscó el llamamiento a la paz y una asociación directa y deliberada de la paz con la ciudad donde cayó la primera bomba atómica utilizada en la guerra en 1945. Ya en 1949, Japón promulgó una ley para replanificar y reconstruir la ciudad, denominada Ley de Construcción de Hiroshima, Ciudad Memorial de la Paz (Utaka 2007, p. 37). El Museo de la Paz de Hiroshima adopta su propia estrategia para comunicar la paz, pero también de confrontar a los visitantes con el horror visceral e impactante del ataque atómico por medio de objetos e historias individuales (Giamo 2003, pp. 717-718).

Al mismo tiempo, sin embargo, los observadores también han criticado al museo por centrarse en la victimización atómica de Japón y aspirar a la paz mundial mediante la abolición de las armas nucleares, sin reconocer suficientemente las demás atrocidades de la guerra, incluyendo las cometidas por el propio Japón (Giamo 2003). Recordando las formas de silencio museístico de Mason y Sayner, este enfoque podría tal vez representar tanto “los museos silenciados por presiones externas” como “la complicidad de los museos con los silencios de la sociedad”.

El Atolón de Bikini, todavía inhabitable, en la República de las Islas Marshall, evacuó a su población indígena (pero no la protegió de la lluvia radiactiva) para dar paso a las pruebas de armas nucleares estadounidenses (Smith 2009). En su candidatura como Patrimonio Mundial incluyó un plan para crear un Museo de la Paz, que se ubicaría en la capital de las Islas Marshall, Majuro (ICOMOS 2010, pp. 17-18). Aunque el museo aún no se ha materializado, el tema continuo es el de hacer asociaciones con la paz a pesar de la inexorable conexión del Atolón con las armas nucleares y la destrucción.

7. Disponible en: <https://whc.unesco.org/en/list/775/> [Último acceso el 10 de octubre de 2019]

8. Disponible en: <http://whc.unesco.org/en/list/1339> [Último acceso el 10 de octubre de 2019]

9. En el contexto de esta cita, Lowenthal se refiere tanto al patrimonio cultural como al natural.

No solo la guerra transnacional o la apropiación colonial autorizada por el Estado de lugares para su reutilización en pruebas militares plantean cuestiones de interpretación y musealización adecuadas. En Irlanda del Norte, una parte de la isla de Irlanda gobernada por los británicos con una larga y extremadamente compleja historia de conflictos y sectarismo, los museos se han enfrentado a dilemas sobre qué partes de esa historia mostrar y cómo hacerlo. Elizabeth Crooke lleva mucho tiempo documentando y analizando la representación de este conflicto intercomunitario, conocido como *Los Problemas (The Troubles)*. Ha señalado que el carácter sectario que sigue teniendo la identidad comunitaria en Irlanda del Norte ha hecho que en el pasado los museos no hayan estado dispuestos, o quizá ni siquiera hayan sido capaces, de abordar muchos aspectos de la historia irlandesa, ya que a menudo “tiene más potencial para antagonizar que para gratificar” (Crooke 2001, p. 120). Según su investigación, no solo existe la preocupación de que la historia pueda instrumentalizarse para prolongar y justificar el malestar continuo, sino que también agrave las cuestiones detrás de ciertos acontecimientos. Como se recuerdan tan matizadas y complejas, no se pueden mostrar sin causar dolor personal a muchos. En relación con la memoria y el olvido en los museos y en la sociedad en general, sugiere:

También es importante ser reflexivo y aceptar que debe pasar el tiempo antes de que surja la capacidad de representar ciertos aspectos del pasado. Además, debemos respetar a la gente y permitir que algunos recuerdos personales no se conviertan en historia pública. Puede que no tengamos derecho a todo el conocimiento (Crooke 2001, p. 136).

Otro museo estrechamente asociado a acontecimientos dolorosos y difíciles, aunque limitado a un solo día, es el Parque Conmemorativo y Museo Nacional de la Ciudad de Oklahoma (*Oklahoma City National Memorial and Museum*), en Estados Unidos. Fue construido en el emplazamiento del edificio Murrah, donde el 19 de abril de 1995 tuvo lugar el infame atentado de Oklahoma City. El autor fue un terrorista supremacista blanco nacido en Estados Unidos. El parque conmemorativo y el museo constituyen un importante foco de reflexión y conmemoración nacional (figura 3). Aparte del parque conmemorativo, el propio museo ofrece una experiencia intensamente emocional, empleando técnicas diseñadas para hacer sentir al visitante la enormidad del atentado y su impacto. Al principio de la exhibición, los visitantes deben sentarse en una sala y escuchar la grabación de una audiencia judicial celebrada en el edificio vecino. A los visitantes se les informa de antemano que, a los pocos minutos de la grabación, oirán la explosión tal y como ocurrió. Por lo tanto, con la siguiente parte del museo inaccesible hasta que la grabación se haya reproducido en su totalidad, los visitantes no tienen más remedio que soportar la tensión de escuchar un par de minutos de discusión mundana, sabiendo que en cualquier momento se oirá la explosión y los gritos de miedo y pánico. En lugar de olvidar o silenciar, cada visitante se ve obligado a recordar, y en cierto modo a revivir, el momento mismo en que se produjo el atentado.



Figura 3. Vista del Parque Conmemorativo en Oklahoma City, EE. UU. El edificio del museo se encuentra junto a la zona conmemorativa al aire libre. Fotografía por el autor.

En otra estrategia éticamente cuestionable, se muestran fotografías de los intentos de rescate posteriores, incluida una imagen icónica de un bombero sacando a una niña gravemente herida de los escombros del edificio Murrah. El texto explica que la niña murió más tarde a causa de sus heridas, y que tanto el bombero como la familia de la niña habían expresado su disgusto por el amplio uso de la imagen para representar el atentado de Oklahoma City. A pesar de este reconocimiento de sus deseos y preocupaciones, los organizadores de la exhibición decidieron mostrar esta imagen trágica y, en mi opinión, inapropiada. Esto parece ser la antítesis de “los museos guardan un respetuoso silencio”. No está claro por qué los organizadores tomaron esta decisión, aunque la fama de la fotografía, galardonada con el Premio Pulitzer, quizá los llevó a razonar que, dado que la imagen ya era tan conocida, a los visitantes les parecería extraño que no estuviera expuesta.

Sin embargo, la exhibición, y más aún el parque conmemorativo en sí, cumplen un importante propósito en el contexto de proporcionar un espacio para el duelo colectivo y la conmemoración y, a través de ese proceso, una búsqueda de optimismo. Esto ha llevado a algunos observadores a calificarlo como “un ejemplo de cómo los espacios conmemorativos, por medio de la experiencia compartida del dolor, comunican renovación” (Veil, Sellnow & Heald 2011, p. 164).

Discusión

En los ejemplos de este capítulo hemos visto que ocuparse del patrimonio impugnado, y en particular del patrimonio relacionado con conflictos y actos atroces, no es un reto que se limita únicamente a los museos de historia cultural de Finlandia, sino que

puede ser un problema universal para la práctica y la teoría museísticas. Hay muchos otros tipos de cultura o arte que pueden resultar difíciles de presentar. Por ejemplo, las instalaciones artísticas que abordan temas tabúes como la sexualidad o la violencia. Este capítulo se ha centrado más bien en el impacto de acontecimientos históricos pasados, especialmente aquellos que han causado una continua controversia o que están abiertos a interpretaciones y comprensiones diferentes y contrastantes. En el caso de Finlandia, quizá las dos fases históricas difíciles más conocidas sean las de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. Otros periodos que pueden seguir siendo difíciles de abordar, aunque sí se recuerden en algunos lugares, incluyen la hambruna finlandesa de 1866-1868¹⁰.

He intentado ofrecer una visión de algunas de las cuestiones difíciles, dolorosas y controversiales con las que a veces se encuentran (o no) los museos. He presentado algunos ejemplos de alrededor del mundo, además de centrarme en algunos ejemplos importantes de los museos finlandeses. Como han señalado otros académicos, los museos, como instituciones culturales clave y transmisores de la historia aceptada, ocupan un lugar particular en la comprensión y el consumo del público sobre determinadas narrativas. También disponen de estrategias que les ayudan a tomar decisiones sobre qué representar, qué omitir y a quién incluir o excluir de ese proceso. Estas pueden verse afectadas por lo que ya existe en las colecciones de los museos, pero también por las formas en que esas colecciones se interpretan, de ahí que los “museos que piensan que no tienen nada que decir” simplemente pueden releer sus colecciones para ver qué otras historias se pueden contar por medio de sus objetos (Mason y Sayner 2019, p. 11). Hay un proverbio que dice que “el tiempo todo lo cura” y, desde luego, en lo que respecta a los acontecimientos traumáticos, parece que con el paso del tiempo resulta más fácil hablar de ciertos pasados difíciles en una esfera pública como un museo. Al mismo tiempo, como en el caso de la Guerra Civil finlandesa, también vemos que algunos acontecimientos son tan traumáticos a nivel nacional que su discusión sigue siendo difícil, incluso cuando acontecimientos posteriores como la Segunda Guerra Mundial se han abierto a la exhibición y la interpretación.

Los museos son un foro ideal para animar a las sociedades a reflexionar sobre las acciones pasadas y sus repercusiones y, al mismo tiempo, se encuentran en una posición en la que puede resultar difícil y, según algunos, incluso inapropiado rascar algunas de las heridas causadas por estas. En este sentido, no es solo la rendición de cuentas al gobierno o incluso a los financistas (véase también Kaitavuori, en este volumen) lo que puede afectar la voluntad de un museo para abordar cuestiones difíciles, sino también está la cuestión de si el personal de los museos está equipado para hacer frente a los efectos posteriores, como es desencadenamiento de recuerdos de traumas pasados en sus visitantes. Como ha señalado Connerton, olvidar puede ser tan crucial como recordar, desde el nivel individual al social y, en algunos casos, es

10. El historiador Andrew Newby ha estado documentando monumentos y espacios conmemorativos, topónimos y otros marcadores que hacen referencia a los *Años de la Gran Hambruna* en Finlandia en <https://katovuodet1860.wordpress.com/> [Último acceso el 28 de enero de 2020].

un elemento esencial para seguir adelante. Estos procesos también afectan la práctica museística. Por lo tanto, es probable que las observaciones de Mason y Sayner sobre el silencio museístico sigan siendo un medio útil para dar sentido a las exposiciones de los museos sobre temas difíciles.

Este artículo fue publicado originalmente en 2021, con el nombre: *Representing Difficult Histories and Contested Heritage in Museums*, en el libro *Museum Studies, Bridging Theory and Practice*. Esta edición de 2025 se tradujo y se publica con el permiso expreso de su autor.

Referencias

- Aikio, Á** 2018 Guovtti ilmmi gaskkas. Balancing Between Two Contested Worlds: The Challenges and Benefits of Being an Indigenous Museum Professional. *Museum International* 70(3–4). pp. 100–111. DOI: <https://doi.org/10.1111/muse.12213>
- Alariesto, T, Harju, S, Hautala, P, Kotivuori, H, Kyläniemi, H, & Mölläri, J** 2015 *Wir waren Freunde – Olimme ystäviä – We were friends*. Rovaniemi: The Regional Museum of Lapland.
- Ashley, S** 2005 State Authority and the Public Sphere: Ideas on the changing role of the Museum as a Canadian social institution. *Museum and Society*, 3(1). pp. 5–17.
- Bradburne, J** 1999 Space creatures: The museum as urban intervention and social forum. *Journal of Museum Education* 24(1–2). pp. 16–20. DOI: <https://doi.org/10.1080/10598650.1999.11510396>
- Connerton, P** 2008 Seven types of forgetting. *Memory studies*, 1(1). pp. 59–71.
- Crooke, E** 2001 Confronting a Troubled History: Which past in Northern Ireland's museums? *International Journal of Heritage Studies*, 7(2). pp. 119–136. DOI: <https://doi.org/10.1080/13527250120060169>
- Dodd, J, Jones, C, Jolly, D, & Sandell, R** 2013 Disability reframed: Challenging visitor perceptions in the museum. In Sandell, R, Dodd, J & Garland-Thomson, R (eds.) *Re-presenting disability: Activism and agency in the museum*. London: Routledge. pp.112–132.
- Falk, J, Moussouri, T & Coulson, D** 1998 The effect of visitors' agendas on museum learning. *Curator: The Museum Journal*, 41(2). pp. 107– 120. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1998.tb00822.x>
- Giamo, B** 2003 The myth of the vanquished: the Hiroshima Peace Memorial Museum. *American Quarterly*, 55(4). pp. 703–728.

- Heimo, A** 2014 The 1918 Finnish civil war revisited: The digital aftermath. *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, 57. pp. 141–168.
- ICOMOS** 2010 *Bikini Atoll Conservation Management Plan*. Disponible en <https://whc.unesco.org/document/105316> [Visitado por última vez el 28 de enero de 2020]
- Kantola, A** 2014 The therapeutic imaginary in memory work: Mediating the Finnish Civil War in Tampere. *Memory Studies*, 7(1). pp. 92–107. DOI: <https://doi.org/10.1177/1750698013501362>
- Kivimäki, V** 2012 Between defeat and victory: Finnish memory culture of the Second World War. *Scandinavian Journal of History*, 37(4). pp. 482–504. DOI: <https://doi.org/10.1080/03468755.2012.680178>
- Koskinen-Koivisto, E** 2019 Transnational heritage work and commemorative rituals across the Finnish-Russian border in the old Salla region. In Saramo, S, Koskinen-Koivisto, E & Snellman, H (eds.) *Transnational Death*. Helsinki: Finnish Literature Society. pp. 200– 213.
- Lehtola, V-P** 2015 Second world war as a trigger for transcultural changes among Sámi people in Finland. *Acta Borealia*, 32(2). pp. 125–147.
DOI: <https://doi.org/10.1080/08003831.2015.1089673>
- Lowenthal, D** 2005 Natural and Cultural Heritage. *International Journal of Heritage Studies* 11(1). pp. 81–92. DOI: <https://doi.org/10.1080/13527250500037088>
- Mason, R & Sayner, J** 2019 Bringing museal silence into focus: eight ways of thinking about silence in museums. *International Journal of Heritage Studies*, 25(1). pp. 5–20. DOI <https://doi.org/10.1080/13527258.2017.1413678>
- Paasi, A** 2003 Region and place: regional identity in question. *Progress in Human Geography*, 27(4). pp. 475–485. DOI: <https://doi.org/10.1191/0309132503ph439pr>
- Pabst, K** 2019 The individual's needs versus the needs of a broader public. In Ziemer, A (ed.) *Difficult Issues: Proceedings of the ICOM international conference 2017* Heidelberg: ICOM Deutschland and Arthistoricum. pp. 28–37.
- Pollard, T** 2016 Trigger warnings about war graves do not molly-coddle archaeology students, they are essential. *The Conversation*, 30 September 2016. Disponible en <https://theconversation.com/trigger-warnings-about-war-graves-do-not-molly-coddle-archaeology-students-they-are-essential-66292> [Visitado por última vez el 28 de enero de 2020]

- Schorch, P** 2013 Contact zones, third spaces, and the act of interpretation. *Museum and Society*, 11(1). pp. 68–81.
- Seitsonen, O, Hekkuriainen, M, Koskinen-Koivisto, E & Thomas, S** 2018 "Voiko natsia rakastaa?": Lapin Maakuntamuseon Wir waren Freunde – Olimme ystäviä – We were friends näyttelyprosessi esimerkkinä vaikeasta kulttuuriperinnöstä. *Suomen Museo*. pp. 112–132.
- Seitsonen, O & Kunnas, L** 2009 Ahvola 1918: archaeological reconnaissance of a Finnish civil war battlefield. *Journal of Conflict Archaeology*, 5(1). pp. 57–80. https://doi.org/10.1163/15740770_9X12634580640254
- Silverman, H** 2010 Contested Cultural Heritage: A Selective Historiography. In Silverman, H (ed.) *Contested Cultural Heritage: Religion, Nationalism, Erasure and Exclusion in a Global World*. New York: Springer. pp. 1–49.
- Smith, A** 2009 Colonialism and the bomb in the Pacific. In Schofield, J & Cocroft, W (eds.) *A Fearsome Heritage: Diverse Legacies of the Cold War*. London: Routledge. pp. 51–71.
- Szpunar, P** 2012 Collective memory and the stranger: remembering and forgetting the 1918 Finnish Civil War. *International Journal of Communication*, 6. pp. 1200–1221.
- Thomas, S & Koskinen-Koivisto, E** 2016 "Ghosts in the background" and "the price of war": Representations of the Lapland War in Finnish Museums. *Nordisk Museologi*, 2016(2). pp. 60–77. DOI: <http://dx.doi.org/10.5617/nm.4411>
- Thomas, S, Koskinen-Koivisto, E & Hekkuriainen, M** 2019 Sind wir noch Freunde? Displaying the Difficult History of the German presence in Finnish Lapland, 1941–1944. In Ziemer, A (ed.) *Difficult Issues: Proceedings of the ICOM international conference 2017*. Heidelberg: ICOM Deutschland and Arthistoricum. pp. 154–165.
- Trouillot, M-R** 1995 *Silencing the past: Power and the production of history*. Boston: Beacon Press.
- Utaka, Y** 2008 The Hiroshima 'Peace Memorial': Transforming Legacy, Memories and Landscapes. In Logan, W & Reeves, K (eds.) *Places of Pain and Shame*. London: Routledge. pp. 48–63.
- Veil, S, Sellnow, T & Heald, M** 2011 Memorializing crisis: The Oklahoma City national memorial as renewal discourse. *Journal of Applied Communication Research*, 39(2). pp. 164–183. DOI: <https://doi.org/10.1080/00909882.2011.557390546547>

Sección VI

Biografías

Teemu Ahola es un profesional de museos con una amplia y versátil experiencia en la gestión y desarrollo de colecciones. Ahola trabaja como jefe de colecciones en los museos históricos de Tampere. Anteriormente trabajó como jefe de colecciones y subdirector del Museo del Trabajo Finlandés Werstas. También es miembro de la junta directiva de la Asociación de Museos Finlandeses y *Teollisuusperintöseura ry* (sic). Ahola presidió anteriormente la red nacional de gestión de colecciones TAKO. Su principal logro es la creación del modelo para la división nacional de las tareas de colección. Además de su trabajo como gestor de colecciones, Ahola trabaja en temas relacionados con el patrimonio inmueble y la historia de la industrialización y la desindustrialización. También se dedica a la museología, asignatura que imparte en la Universidad de Tampere. La principal pasión de Ahola es la creación de redes y el desarrollo en conjunto de museos, además de las cuestiones relacionadas con el patrimonio a nivel nacional e internacional.

Dorothea Breier graduada de la Universidad Otto Friedrich en Bamberg (Alemania), hizo su disertación doctoral en el departamento de etnología europea en la Universidad de Helsinki. Su tesis sobre los alemanes y sus descendientes en la Helsinki contemporánea aborda aspectos de trans-culturalidad, pertenencia y (auto)identificación de las personas de ese origen. Con su proyecto posdoctoral en la Universidad de Helsinki, Breier incursionó en un nuevo campo, el de las iniciativas de base y su contribución a la sostenibilidad (social). Se interesa en cómo las perspectivas de los ciudadanos pueden señalar problemas de la sociedad que, de otro modo, pasarían desapercibidos o serían desatendidos por las instituciones, y cómo las formas de activismo pueden aportar soluciones específicas del “hágalo usted mismo” (*do-it-yourself*) a nivel local para los problemas percibidos.

Johanna Enqvist se graduó como doctora en arqueología en 2016 por la Universidad de Helsinki; su tesis versó sobre los conceptos, el discurso y la ideología de la gestión del patrimonio arqueológico finlandés. Antes de sus estudios de doctorado, trabajó varios años como arqueóloga de campo y funcionaria de patrimonio en la Agencia Finlandesa de Patrimonio. En la actualidad, Enqvist trabaja como coordinadora de investigación en el Banco a Plazo Fijo de Helsinki para las Artes y las Ciencias (*Helsinki Term Bank for the Arts and Sciences*) (*Tieteen termipankki*), un proyecto de infraestructura de investigación multidisciplinaria financiado por la Universidad de Helsinki y la Academia de Finlandia. En relación con su trabajo en el banco, realiza investigaciones postdoctorales sobre conceptos, sistemas conceptuales y discursos del patrimonio. Entre los intereses de investigación de Enqvist figuran la política del pasado, los conceptos clave y la teoría de los estudios sobre el patrimonio y la arqueología, la gestión del patrimonio, la interdisciplinariedad y las humanidades digitales.

Eero Ehanti tiene una maestría en historia del arte por la Universidad de Helsinki, una licenciatura en conservación por la Universidad de Ciencias Aplicadas de Metropolia y unos 20 años de experiencia en diversos puestos museísticos en Finlandia y en el extranjero. En sus inicios se especializó en la conservación de objetos histórico-culturales, pero posteriormente ha trabajado en investigación, gestión de colecciones y una amplia gama de exhibiciones. Desde 2016 dirige el departamento de conservación del Museo Nacional de Finlandia. También presidió el comité finlandés del Consejo Internacional de Museos (ICOM) de 2015 a 2020 y es socio fundador de

una pequeña empresa de consultoría sobre patrimonio, *Para Nuestra Generación* (*For Our Generation - FOGHeritage*), con sede en Tallin, Estonia. Para Eero, los museos son un medio de comprensión, comunicación y creatividad.

Benjamin Filene es director asociado de asuntos curatoriales del Museo Nacional de Historia Americana del Smithsonian, nombrado en 2020. Anteriormente fue jefe curador del Museo de Historia de Carolina del Norte en Raleigh, director de historia pública de la Universidad de Carolina del Norte en Greensboro y jefe de desarrollo de exhibiciones de la Sociedad Histórica de Minnesota, en St. Paul. Filene es autor de *Romantizando el Folk: Memoria pública y música de raíces estadounidenses* (*Romancing the Folk: Public Memory and American Roots Music*) (2000) y es coeditor de *¿Dejar ir? Autoridad histórica en un mundo generado por usuarios* (*Letting Go? Historical Authority in a User-Generated World*) (2011). Obtuvo su título de doctorado en estudios americanos por parte de la Universidad de Yale. Con una beca Fulbright, trabajó en Helsinki durante cinco meses en 2019, colaborando con la Universidad de Helsinki y el Museo de la Ciudad de Helsinki.

Hanna Forssell ha trabajado en el Museo Nacional de Finlandia desde el año 2000 en diversos puestos, principalmente en el ámbito del trabajo con el público y la educación museística, además, como gestora de proyectos para la reforma de la exhibición principal de 2016 a 2017. También ha escrito libros de no ficción y es licenciada por la Universidad de Helsinki.

Anni Guttorm es una curadora sami en el Museo Sami Siida en Inari, Finlandia. Trabaja tanto en la gestión de la colección sami como en los procesos continuos de reparación en el Museo Sami Siida. Actualmente también es miembro de la junta directiva de ICOM Finlandia.

Heikki Häyhä tiene una maestría en conservación y trabaja como profesor titular en el departamento de conservación de la Universidad de Ciencias Aplicadas de Metropolia. También es socio de la consultora de patrimonio *Para Nuestra Generación* (*For Our Generation-FOGHeritage*).

Visa Immonen es profesor de arqueología en la Universidad de Turku, Finlandia. Trabajó como profesor asistente de estudios del patrimonio cultural en la Universidad de Helsinki de 2016 a 2017. Immonen fue becario posdoctoral en el Instituto de Investigación de la Fundación Getty de 2015 a 2016 y profesor visitante en la Universidad de Stanford de 2010 a 2011. La investigación de Immonen se enfoca en la cultura material medieval, y también se interesa en el uso de los medios digitales en el trabajo patrimonial. Actualmente dirige un proyecto de investigación que explora la digitalización en 3D de hallazgos arqueológicos.

Sari Jantunen tiene una maestría en educación y cultura artesanal. Fue curadora de colecciones en Lusto, el Museo Forestal de Finlandia. Desde la primavera de 2018, ha abajado como curadora en el Museo de Artesanías de Finlandia, especializándose en servicios de información.

Kaija Kaitavuori obtuvo su doctorado en historia del arte en 2015 por el Instituto de Arte Courtauld de Londres. En su tesis investigó la participación en el arte y está publicada bajo el título *Participante en arte contemporáneo (Participator in Contemporary Art)* (2018). Anteriormente ocupó cargos de responsabilidad en el Museo Kiasma de Arte Contemporáneo de Helsinki y en la Galería Nacional de Finlandia, donde trabajó en educación museística y desarrollo institucional. Su investigación posdoctoral (Universidad de Helsinki) se centra en el cambio organizativo y la implementación de las nuevas gestiones públicas en la Galería Nacional de Finlandia. Da clases en la Academia de Bellas Artes y en la Universidad Aalto en Helsinki.

Kimmo Levä es director general de la Galería Nacional de Helsinki. Fue director ejecutivo de la Asociación de Museos Finlandeses y sus empresas, director del Museo Mobilia (Museo Nacional de Tráfico por Carretera) y director de los servicios museísticos de la ciudad de Turku. Ha sido miembro del consejo de numerosos museos y asociaciones, como el Museo Postal Finlandés, Aboa Vetus & Ars Nova (Museos de Historia y Arte Contemporáneo), la Asociación Cultura para Todos, Europa Nostra Finlandia y la Asociación Finlandesa de Directores de Museos. También tiene experiencia en organizaciones museísticas internacionales, como el Comité Internacional para la Gestión de Museos (INTERCOM) del ICOM y la Red de Organizaciones Museísticas Europeas (NEMO). Kimmo está especializado en la comercialización de servicios museísticos y en la gestión estratégica y financiera de museos. Tiene un MBA por la Universidad de Gales y una maestría en historia y ciencias políticas por la Universidad de Tampere. Ha publicado varios libros, artículos y numerosas entradas de blog relacionados con el ámbito museístico.

Teija Luukkanen-Hirvikoski está especializada en coleccionismo corporativo de arte y programas artísticos para empresas. Trabaja como catedrática de historia del arte en la Universidad de Jyväskylä, departamento de estudios de música, arte y cultura. Su investigación de doctorado *Colecciones corporativas de arte en Finlandia. Políticas de coleccionismo, prácticas de exhibición de arte y significado del arte en los negocios (Corporate art collections in Finland. Collecting policies, practices of displaying art and meanings of art in business)* (2015) fue la primera disertación doctoral sobre el coleccionismo corporativo de arte en Finlandia. Su experiencia laboral abarca la investigación en historia del arte, la docencia, la consultoría artística, la educación museística y las comunicaciones de mercadeo. Luukkanen-Hirvikoski ha trabajado tanto en el sector público como en el privado. Además de los programas de arte corporativo, sus intereses de investigación son los estudios sobre objetos artísticos, el mercado del arte, el arte moderno y el arte contemporáneo.

Ismo Malinen es el jefe curador de las colecciones de pintura de la Agencia del Patrimonio Finlandés. Ha trabajado en varios museos desde finales de la década de 1990. El trabajo de Malinen se centra en las colecciones y su uso, pero también desarrolla activamente la digitalización y la digitación, tanto en Finlandia como en el resto de Europa. Actualmente, una de sus actividades es la dirección de un proyecto de digitalización en 3D en la Agencia del Patrimonio Finlandés.

Mikko Myllykoski es el director ejecutivo de Eureka, el Centro de Ciencias de Finlandia. Trabaja en el campo de la divulgación científica multisensorial desde 1990, principalmente en la producción de exposiciones interactivas. Es miembro del consejo de ECSITE, la Red Europea de Centros y Museos de Ciencias, y ha presidido los comités de programación de las conferencias anuales de ECSITE y ASTC. También ha presidido la Asociación Finlandesa de Editores y Periodistas Científicos. Recibió el Premio Estatal de Información por la exhibición itinerante *Exploradores Nórdicos* en 1997. Tiene una maestría en historia por la Universidad de Helsinki y ha publicado libros y artículos sobre historia, museología y compromiso con la ciencia. Myllykoski participa activamente como organizador y ponente en conferencias sobre comunicación y compromiso científico en todo el mundo.

Sanna-Mari Niemi tiene una maestría en literatura comparada y es candidata al doctorado en el programa de doctorado en filosofía, arte y sociedad de la Universidad de Helsinki y la Universidad Justus Liebig de Giessen. Combinando teorías de literatura comparada y estudios museísticos, su proyecto de tesis doctoral es una investigación interdisciplinaria sobre las narrativas de las exhibiciones museísticas contemporáneas. Niemi tiene varios años de experiencia práctica en el campo museístico.

Liisa Oikari es una profesional de los museos con una alta especialización en la gestión de colecciones. Tiene una maestría en etnología por la Universidad de Helsinki y en conservación de bienes culturales históricos por la Universidad de Ciencias Aplicadas, EVTEK. También posee estudios en museología y patrimonio cultural. Entre sus intereses figuran los estudios sobre cultura material, historia biográfica y microhistoria. Oikari lleva más de diez años trabajando en museos y se ha especializado en gestión y cuidado de colecciones. Ha trabajado como conservadora en el Instituto Nacional Audiovisual de Finlandia, como gestora de colecciones en el Museo Gallen-Kallela y como investigadora y jefa de colecciones en el Museo Mannerheim.

Leena Paaskoski es directora de desarrollo en el Museo Forestal Finlandés Lusto. Es profesora adjunta de etnología europea y experta en museología, cultura forestal, y profesionalismo forestal. Como profesional de los museos ha desarrollado activamente un concepto de museo forestal con colecciones dinámicas, midiendo el impacto social de los museos forestales y buscando las formas de trabajar en red con el sector forestal. Lusto es un museo nacional responsable por la cultura forestal y el baluarte de la relación de los finlandeses con el bosque.

Henna Paunu es curadora jefe del Museo de Arte Moderno de Espoo (EMMA) y responsable de sus colecciones y proyectos de arte público. Dentro de las exhibiciones que ha curado se incluyen *Nubben*, con la Colección Lars-Gunnar Nordström, *Ningún Momento Ordinario (No Ordinary Moments)*, una muestra de la colección del EMMA curada con el director Pilvi Kalhama y la sección *Humanidad y Poder (Human and Power)* de la exhibición de la colección de la Fundación Saastamoinen. También participó como curadora en el desarrollo del concepto de “almacenamiento visible” de Bryk & Wirkkala. Paunu trabajó anteriormente en el Museo de Arte de

Rauma, donde fue co-curadora de la Rauma Biennale Balticum de 2002 a 2014, al tiempo que curaba exhibiciones de arte contemporáneo para niños y jóvenes. El concepto que Henna Paunu creó para el Museo de Arte de Rauma le valió al museo el Premio del Día de la Infancia del Ministerio de Educación y Cultura Finlandés en 2014, en reconocimiento a los destacados logros de la comunidad en el ámbito de la cultura infantil. También trabaja como crítica y escritora, así como presidenta de la junta de 2018 a 2021 del Marco de Arte Contemporáneo de Finlandia, un centro de promoción del arte contemporáneo. El núcleo de la labor curatorial de Paunu son los encargos para lugares específicos, la promoción del pensamiento ecológico en el arte y la integración de la curaduría y el pensamiento pedagógico.

Susanna Pettersson es directora general en el Museo Nacional en Suecia, además de ser historiadora de arte especializada en historia museística y estudios de colecciones. Antes de trasladarse a Estocolmo, trabajó como directora del Museo de Arte Ateneum (Galería Nacional Finlandesa). Sus otros puestos incluyen el de directora del Instituto Finlandés en Londres, directora de la Fundación y Museo Alvar Aalto y directora de desarrollo en la Galería Nacional de Finlandia. También es profesora adjunta de la cátedra de museología en la Universidad de Jyväskylä, Finlandia. Sus intereses de investigación incluyen la historia de los museos, estudios sobre colecciones e historia del arte, así como el arte del siglo XIX y moderno, y los publica ampliamente. Su última exhibición, curada en conjunto con James Putnam, fue *Inspiración - Trabajos Icónicos (Inspiration - Iconic Works)* (2020), que se mostró en Estocolmo y Helsinki. Ha participado en varios grupos de trabajo nacionales sobre gobernanza pública y en grupos internacionales como el grupo de trabajo del MAC de la Unión Europea sobre movilidad de las colecciones (2008-2010). Es vicepresidente del Consejo de la Universidad Aalto (Finlandia) y miembro de los consejos de Prins Eugens Waldemarsudde (Suecia), Konsthistoriska sällskapet (Suecia) y Amigos Americanos del Museo Nacional (EE. UU.).

Kristina Ranki, desde el año 2013, ha sido la directora del Museo Mannerheim en Helsinki y también trabaja como mediadora para la Fundación Niilo Helander. En 2007 obtuvo un doctorado en historia por parte de la Universidad de Helsinki. Su tesis doctoral examinó la francofilia finlandesa y los cosmopolitas patrióticos entre 1880 y 1914. Ranki trabaja como profesora universitaria, investigadora y productora cultural desde 2000. Sus actividades museísticas se remontan a su trabajo como guía en el Museo Mannerheim de 1994 a 1998 y como conferencista en el Museo Municipal de Helsinki de 1998 a 1999. Entre sus intereses figuran las lenguas, la historia cultural, la historia biográfica y la historia de las ideas, así como el protocolo y la organización de viajes de estudios para diversos grupos. En 2018, Ranki se graduó del curso de Defensa Nacional no. 227. Su trabajo en el Museo Mannerheim consiste en modernizar la antigua casa del Mariscal Mannerheim para convertirla en un museo profesional. Desde 2013 ha creado quince exhibiciones históricas, numerosos seminarios y otros proyectos. En 2017, dirigió el año de conmemoración del 150 aniversario de Gustaf Mannerheim con actividades en Helsinki, San Petersburgo y Varsovia.

Nina Robbins trabajó como conferencista universitaria en la Universidad de Helsinki en donde impartió la cátedra de museología a nivel maestría de 2018 a 2021. Obtuvo su doctorado en 2016, siendo su tema las cesiones en las colecciones de los museos de arte finlandeses. También posee un título superior (YAMK) en conservación de obras de arte. Durante su carrera como curadora de colecciones, conservadora y conferencista universitaria, ha desarrollado una amplia perspectiva en el campo del patrimonio cultural. También es profesora adjunta de museología en la Universidad de Jyväskylä. En su enseñanza ha concedido gran importancia a transmitir a sus alumnos universitarios no solo conocimientos teóricos, sino también sus correspondientes conocimientos prácticos. Considera que el campo de la museología ofrece un puente duradero entre los diversos campos de la gestión del patrimonio. Considera que integrar provechosamente las fuerzas de estos distintos campos será cada vez más importante en un mundo en el que los recursos financieros están cada vez más sometidos a escrutinio.

Erja Salo es directora de aprendizaje y programas públicos del Museo Finlandés de Fotografía. Es responsable del desarrollo y la ejecución de una amplia gama de programas de aprendizaje, interpretación y desarrollo del público. Sus intereses se centran en la cultura visual, la educación mediática, las prácticas participativas y los programas dirigidos por artistas. Ha dirigido varios proyectos de aprendizaje e interacción con el público, recientemente *SNAP: Festival de Fotografía para Niños y Jóvenes, Vuosaari 21* (trabajo cultural y regional en el barrio de Vuosaari, en Helsinki), la serie de podcasts *Permiso para maravillarse: estrategias de pensamiento visual* (*Permission to Wonder - Visual Thinking Strategies*) y *Adivina la imagen* (*Guess the Image*) (un acercamiento lúdico a las colecciones del museo). También es miembro fundador y fue presidenta de la Asociación Finlandesa para la Educación en Museos (Pedaali) de 2011 a 2013.

Minna Sarantola-Weiss es jefe de investigación del Museo de la Ciudad de Helsinki y responsable del proceso de política de colecciones del museo. Sus intereses incluyen el desarrollo de las colecciones, el valor de tasación y el coleccionismo contemporáneo. Sarantola-Weiss fue presidenta de la Red Nacional de Gestión de Colecciones y Documentación Contemporánea (TAKO) de 2009 a 2013 y miembro de la junta directiva del comité internacional del ICOM para el coleccionismo, COMCOL de 2010 a 2013, así como del ICOM Finlandia de 2014 a 2018. En la actualidad, es miembro de la junta directiva de la Sociedad Finlandesa de Literatura (SKS) y presidenta del comité de trabajo finlandés de la Asociación Nórdica de Museos. Sarantola-Weiss es también profesora adjunta de historia cultural en la Universidad de Helsinki. Sus intereses de investigación incluyen la historia de la cultura material, así como la historia de la sociedad de consumo de la posguerra.

Kerstin Smeds es historiadora de Helsinki, profesora (desde 2003, emérita desde 2018) de museología en el departamento de ciencias de la comunicación y medios de comunicación de la Universidad de Umeå, Suecia. Su tesis doctoral versó sobre el reflejo de la identidad nacional en las exposiciones mundiales del siglo XIX, con Finlandia como tema central. Su producción abarca las exhibiciones mundiales, así como otro tipo de manifestaciones nacionales como la “estatuomanía”, la historia del diseño y la historia industrial. De 1998 a 2000 dirigió el proyecto *Material e Ideal* (*Material & Ideal*) en la Academia Finlandesa y de 2001 a 2003 fue jefa de

exhibiciones en el Museo de Antigüedades Nacionales de Estocolmo. Sus intereses de investigación en museología radican en la relación del ser humano con las cosas, el tiempo y la conservación, los museos y las exposiciones desde una perspectiva fenomenológica y existencial, los museos de aficionados como género por derecho propio, la historia, teoría y práctica de las exposiciones, la producción de patrimonio, las estrategias de conservación y la basura como patrimonio (Smeds 2000, 2007a, 2007b, 2015, 2018, 2019). Smeds ha sido miembro de la junta directiva del Comité Internacional de Museología (ICOFOM) de 2013 a 2019.

Suzie Thomas se incorporó a la Universidad de Helsinki como profesora universitaria de museología en 2014. Hasta agosto de 2021 trabajó como profesora asociada de estudios del patrimonio cultural en la Universidad de Helsinki, y ha escrito sobre temas museológicos, tales como la representación de temas difíciles en las exposiciones de los museos, y la enseñanza de estudios museísticos en un entorno universitario. Terminó su doctorado en estudios del patrimonio cultural en la Universidad de Newcastle (Reino Unido) en 2009 y ha trabajado como museóloga en varios museos de Inglaterra. Desde septiembre de 2021 trabaja como profesora de estudios del patrimonio en la Universidad de Amberes (Bélgica), centrándose en métodos participativos de gestión del patrimonio y educación patrimonial.

Leena Tokila es directora de formación y desarrollo de la Asociación Finlandesa de Museos (FMA) y responsable de los servicios de formación y desarrollo de la asociación. La FMA ofrece formación a profesionales de museos de todo el país por medio de seminarios, talleres y cursos (presenciales y en línea). La asociación dirige varios proyectos de desarrollo, y ella es miembro desde hace tiempo de los grupos directivos o consultivos de varios proyectos en el ámbito nacional. Tokila se encarga de los proyectos de desarrollo internacional de la asociación y ha impartido conferencias y talleres en Pakistán y Namibia. Tiene un máster en educación y etnología y un diploma de profesora de formación vocacional. Fue miembro de la junta directiva del Consejo Internacional de Museos (ICOM) de Finlandia de 2009 a 2014. Es miembro del Comité Internacional del ICOM para la Formación de Personal (ICTOP) desde 1991, miembro de la junta directiva del ICTOP desde 2013 y presidenta desde 2019.

Minna Tuominen es historiadora del arte y se doctoró en la Universidad de Helsinki en 2015. Se ha especializado en el arte holandés del siglo XVII. Tiene una amplia experiencia como curadora en museos finlandeses y actualmente trabaja en el Museo de Arte de Tuusula como curadora en jefe. En su trabajo, Tuominen dirige un grupo de exposiciones, la gestión de colecciones y un comité directivo de arte público en Tuusula. Tuominen ha sido profesora activa en la Universidad Abierta de la Universidad de Helsinki.

Mari Viita-aho es candidata al doctorado en el programa de historia y patrimonio cultural de la Universidad de Helsinki. Su investigación se basa en varios casos de estudio de exposiciones de los años 1972 a 2020 y en material de archivo, como los programas de política museística de Finlandia. Su atención se centra en las formas en que los temas sociales se exponen y abordan en los museos. En su tesis, examinó

las oportunidades y limitaciones de los museos como instituciones públicas que persiguen objetivos sociales. Además de la investigación, Viita-aho dirigió un proyecto de desarrollo participativo de 2018 a 2022, *Máquinas del Tiempo y Utopías* (*Timemachines and Utopias*), en colaboración con tres casas museo de artistas finlandeses.

Janne Vilkkuna estudió arqueología/prehistoria, etnología, historia de Finlandia e historia del arte en las Universidades de Helsinki y Jyväskylä. Tras su maestría en 1979, trabajó de 1980 a 1989 en el Museo Regional de Finlandia Central, en Jyväskylä, como curador principal. Cuando se iniciaron los estudios de museología en Finlandia, en la Universidad de Jyväskylä en 1983, fue uno de los profesores, y cuando se creó el cargo de profesor en 1989, fue nombrado para dicho cargo. En 1992 obtuvo un doctorado en etnología. Cuando el cargo de profesor cambió por el de catedrático (el primero nórdico) de museología, Vilkkuna fue nombrado en 1999. Además de su cátedra, Vilkkuna fue director del Museo de la Universidad de Jyväskylä entre 1993 y 2016. Ha publicado unos 400 artículos científicos y de divulgación sobre temas de museología, prehistoria, historia y etnología. Su principal interés en la investigación museológica es la historia de los museos finlandeses. Por ejemplo, en 1998 publicó la historia de la Asociación Finlandesa de Museos de 1923-1998 y en 2010, un artículo sobre la historia de los museos finlandeses. Vilkkuna ha sido y es miembro de las juntas directivas de varios museos y comités estatales. En 1993 se convirtió en miembro del consejo editorial (y editor finlandés) de la revista *Museología Nórdica* (*Nordic Museology*) y desde 2003 es miembro de la Academia Finlandesa de Ciencias y Letras.

Anna Wessman es doctora en arqueología por la Universidad de Helsinki. Su tesis doctoral (2010) versó sobre la muerte y el entierro durante la Edad de Hierro Tardía. Ha trabajado como museóloga en varios museos de Finlandia y fue profesora interina de museología en la Universidad de Helsinki entre 2015 y 2017. Después, ha trabajado en diferentes proyectos de investigación sobre detección de metales, ciencia ciudadana y humanidades digitales. Desde febrero de 2021 es profesora asociada de arqueología de la Edad de Hierro en el Museo Universitario de Bergen, Noruega. También es profesora adjunta en la Universidad de Turku e investigadora visitante en la Universidad de Chester.

