

Revista Interamericana de Educación para la Democracia

RIED  **IJED**

Interamerican Journal of Education for Democracy



**La Combinación de Lugar
y Voz en los Ecomuseos:
Educando a Comunidades
y Visitantes en el Nuevo
Museo**

Vol 3, No. 2
December, 2010

Document available in:
www.ried-ijed.org

ISSN: 1941-1799

La Combinación de Lugar y Voz en los Ecomuseos: Educando a Comunidades y Visitantes en el Nuevo Museo

Lesley Graybeal

Candidata a Doctora, Fundamentos Sociales de la Educación
Universidad de Georgia

Resumen

El concepto del museo tradicional como un templo de sabiduría se encuentra cada vez más desafiado por el desarrollo de nuevas formas museísticas. Este artículo examina la historia y las aplicaciones en las Américas de uno de estos modelos, el ecomuseo, que surgió a finales del siglo XX en ciudades industriales europeas, como una forma para que las comunidades locales pudiesen navegar en su propio patrimonio y en las cambiantes formas de vida propias de la era post-industrial. Los ecomuseos son instituciones de base, cuyo objetivo es abarcar la totalidad de la realidad política y económica –así como histórica y cultural– de la comunidad, para constituir un museo. Por lo tanto, rara vez se confina todo el museo en un único edificio. Los ecomuseos han llegado a cumplir una serie de funciones como instituciones educativas, centros de preservación histórica y sedes de activismo comunitario, dándole a los miembros de la comunidad una voz para su auto-representación y estableciendo puentes entre el pasado, el presente y el futuro. En la negociación y redefinición a nivel local de hasta los parámetros físicos del museo, el ecomuseo constituye un modelo único para la conservación democrática del patrimonio y la educación en esa línea. Aunque la aplicación de este modelo específico por fuera de Europa ha sido limitada, el ecomuseo y otras manifestaciones similares de nueva museología –que han surgido en Centro, Norte y Sur América– tienen el potencial para moldear democráticamente la cultura en las comunidades indígenas y étnicas y para ofrecer a los visitantes una valiosa sensibilización frente a historias alternativas.

En la Isla Grande de Hawái, los visitantes que se aventuran por fuera de Oahu y más allá de la capital Honolulu, tienen la oportunidad de experimentar Hawái de la manera en que muchos hawaianos la viven –entre las granjas de café y nuez de macadamia que florecen en el suelo volcánico. La mayoría de los turistas va a Isla Grande para experimentar las maravillas naturales del Parque Nacional de los Volcanes o encontrar una playa aislada de arena verde a la que sólo se puede acceder a pie; pero si así lo desean, también pueden visitar el Rancho Parker, un museo conmemorativo de los vaqueros del

pasado colonial de Hawái. El museo postula que “la historia comienza en 1809”, cuando John Parker, de diecinueve años de edad, llegó a la isla y comenzó a adquirir las primeras extensiones de lo que –mediante la explotación extranjera de los hawaianos nativos– se convertirá en la extensión de tierra más grande en los EE.UU. perteneciente a un solo individuo. ¿Qué atrae a los visitantes al museo? El anuncio proclama: “¿Disparos? ¿Drama profundo? ¿Romance y tragedia? Todo está aquí, en la historia del Rancho Parker. Es una historia de exploradores, vaqueros hawaianos, reyes y dignatarios, desventurados amantes,



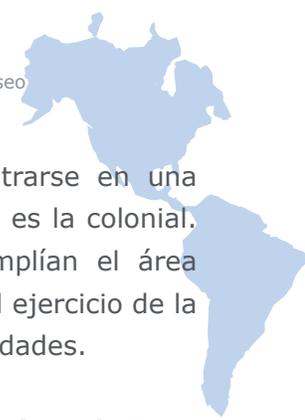
y un heredero que se convirtió en actor de Broadway quien estableció el fondo fiduciario Rancho Parker, creado exclusivamente con fines de atención en salud, educación y beneficencia” (Parker Ranch, 2007).

La retórica que utilizan los museos para describirse a sí mismos y a su tarea como educadores puede ser reveladora. El anuncio del Rancho Parker pasa por alto la totalidad de la historia de Hawái que precedió a la llegada de John Parker, así como el destino de cualquier hawaiano nativo que viviera en la tierra que Parker se preocupaba tanto por acaparar. El lenguaje sensacionalista espera atraer visitantes a un escenario del “Wild West”, donde la tierra y el amor son conquistados por el “espíritu pionero” de los Estados Unidos de América, y el buen salvaje da la bienvenida al invasor con los brazos abiertos. Sin embargo, mientras que el Rancho Parker presenta una perspectiva específica para el consumo público, otros museos y fundaciones históricas a lo largo de las islas hawaianas ofrecen perspectivas diferentes. Está la Plantación de Piña de Dole, el símbolo de los intereses comerciales estadounidenses que derrocaron a la monarquía hawaiana; sociedades históricas que cuentan con reconstrucciones coloniales así como artefactos nativos de Hawái, y museos que han dado pasos enormes en la promoción de la lengua hawaiana, no sólo preservando documentos en esa lengua, sino también asegurando que fuesen accesibles para los nativos hawaianos y el público de Hawai en general (Bishop Museum, 2007).

Como las instituciones museo han llegado a problematizar la noción de una historia única (Coldwell-Chanthaphonh & Ferguson, 2008; Schmidt & Patterson, 1995), una gama de perspectivas como la descrita es ahora un lugar común entre los museos contemporáneos, donde las identidades culturales del presente son formuladas activamente a través de

representaciones del pasado. Las nuevas formas museológicas han sacado a la cultura de la posición estática que ocupaba en las vitrinas del museo tradicional, democratizando en consecuencia la comprensión que tanto los grupos representados como los visitantes tienen del patrimonio y de la historia. El llamado “ecomuseo” es un nuevo modelo de museo que, aunque emana de raíces industriales europeas, tiene potencial en las Américas gracias a su capacidad para responder a las imágenes coloniales de los pueblos indígenas, para presentar las culturas indígenas como vitales y dinámicas, y para crear los fundamentos de unos medios culturalmente aceptables para alcanzar metas futuras.

En todo el mundo, los museos son cada vez más reconocidos como focos de poder, que se ejerce a través de la representación y la transmisión de las interpretaciones de la historia (Bernstein, 1992; Davis, 1999; Dubin, 1999; Leask & Fyall, 2006; Peltomaki, 1999). Así, los museos y exposiciones, que alguna vez fueron templos del saber, se han convertido en escenarios de controversia. Los visitantes no sólo miran los objetos exhibidos y la información que de ellos se proporciona, sino que se ven al mismo tiempo influidos por la forma en que los objetos se presentan y la posición de autoridad que tiene el museo. Aun más, los miembros de la comunidad han comenzado a participar de forma creciente en la propiedad de las instituciones locales, inclinando a los museos a reorientarse radicalmente hacia los intereses de aquellos a quienes representan. Mientras que los usos y las concepciones tradicionales del museo han conducido con frecuencia a representaciones opresivas e imperialistas, las nuevas formas museológicas –de las cuales hace parte el ecomuseo – ponen de presente los modos en que el museo puede expandirse más allá de sus estanterías para ilustrar las culturas vivientes que están en transición y así encarnar un



interés comunitario más democrático. La “Nueva Museología” (Davis, 1999, p. 54; Hodges, 1978) describe una serie de prácticas que, desde que emergieron en la década de 1960, han influido radicalmente en la reexaminación del papel del museo como representante de las voces individuales en una sociedad democrática; el modelo del ecomuseo es un enfoque particular anclado en las políticas culturales post-industriales de la Europa Occidental de aquellos tiempos. Originalmente el ecomuseo fue concebido como una forma de usar las estructuras de fábricas abandonadas, que –como ecomuseos– se convertirían en lugares para el archivo y la exhibición de fotos y artefactos, así como para celebrar reuniones comunitarias sobre política, bienestar económico y otros temas de interés local prioritario, que conectaban el pasado con el presente y el futuro (Davis, 1999; Stokrocki, 1996). De la misma manera que se han esgrimido argumentos convincentes para vincular el multilingüismo u otros aspectos de las identidades múltiples o marginadas con el ejercicio de una democracia significativa (Bertely, 2007; Biseth, 2009), la nueva museología rechaza la idea de que los discursos normativos dominantes, presentados por los museos tradicionales, puedan servir adecuadamente a una sociedad democrática. Los ecomuseos, además, juegan con la idea de ser un espacio cultural y un lugar que incorpora en mayor medida el contexto natural y cultural para la educación y la conservación, educando de ese modo sobre la importancia del cuerpo y de la presencia física en la participación democrática (Miller-Lane, 2006; Nancy, 2006). Los ecomuseos y otras nuevas formas museísticas consideran que los derechos de acceso y el proceso de participación (Biseth, 2009; Torres, 1998) son esenciales para abordar y presentar realidades culturales en las sociedades democráticas, y expanden el acceso y la participación de muchas maneras. Estas instituciones muestran identidades múltiples

y subyugadas, en lugar de centrarse en una sola narrativa, que generalmente es la colonial. Además, los nuevos museos amplían el área física y espacial disponible para el ejercicio de la producción cultural en las comunidades.

Creación de mitos coloniales sobre el otro

Históricamente, los museos eran propiedad de un único patrón o coleccionista acaudalado, que había acumulado el suficiente material cultural para ponerlo en exhibición –los elementos pertenecían realmente a un solo individuo que los presentaba a su propio antojo (Dubin, 1999, p. 6). A medida que los museos crecieron más allá de estos incipientes recintos de curiosidades y “se hicieron cargo de colecciones reales, también adquirieron una serie de funciones reales”, convirtiéndose en clasificadores e intérpretes de los objetos y en proveedores de conocimiento legítimo (Ames, 1992, p. 17; Conn, 1998). En su genealogía del museo como institución cultural occidental, Bennett (1995) pone de relieve las formas en que los primeros museos definían y catalogaban esa alta cultura para la gestión social de las masas mediante la diferenciación de los gustos de clase. Los museos imperialistas de historia natural en Europa y las Américas plantean el desarrollo humano como algo progresivo y evolutivo, ubicando a los pueblos no-blancos a lo largo de una “escala variable de humanidad” que va desde los bárbaros hasta los pseudo-civilizados (Bennett, 1995, p. 83). Este tipo de representación no sólo objetiviza, sino que también se apropia de las culturas de los otros-colonizados para su estudio e interpretación (Ames, 1992). Como tal, los objetos expuestos se han convertido en emblemas problemáticos del cada vez más controvertido proceso histórico de coleccionar y hacer museos (Stocking, 1985), y han dejado de ser meros artefactos y objetos artísticos pertenecientes a un tiempo y lugar determinados.



Muchos críticos postcoloniales de las instituciones museísticas han observado cómo los museos de historia natural tradicionalmente consideran a los pueblos indígenas como reliquias de la historia y así promulgan el mito de que sus descendientes de hoy en día son miembros de una raza en extinción (Hirschfelder & Kreipe de Montaña, 1993; Monroe & Echo-Hawk, 2004). Los estudiosos de los museos como French (1994) y Monroe y Echo-Hawk (2004), también han observado las formas en que esta concepción popular dio lugar a prácticas controversiales de los museos como el saqueo de sepulcros para extraer restos humanos y el uso de la frenología – la medición del cráneo– para hacer declaraciones sobre la inferioridad de los pueblos indígenas y tratar de justificar el declive poblacional. La puja por la repatriación de los restos humanos en los años 60s y 70s, que culminó en Estados Unidos con la Ley de Protección y Repatriación de las Tumbas de Americanos Nativos, de 1990, ha cambiado de manera fundamental el diálogo sobre los derechos a la cultura material en los Estados Unidos (Monroe & Echo-Hawk, 2004), pero apenas ha comenzado a corregir el impacto colonial sobre los bienes culturales, que se encuentra latente en todo el continente americano y en el mundo entero. Muchos estudiosos de los museos han argumentado que, dentro de la formación colonial de las instituciones museísticas, los museos han hecho uso de la cultura material de los pueblos indígenas para posicionar al grupo dominante en relación con el otro colonizado, y sus esfuerzos suelen enfocarse en ofrecer una presentación auténtica de los valores y los ideales de la cultura colonizadora, más que en ilustrar las historias e identidades indígenas que se exhiben (Cooper, 1997, p. 403; Hirschfelder & Kreipe de Montaña, 1993; Sánchez & Stuckey, 2000).

Con algunos (Cobb, 2008; Morphy, 2006) cuestionando la idea de que el colonialismo ha terminado en los países donde las poblaciones

indígenas siguen habitando un espacio jurídico-político marginal en relación con los antiguos poderes coloniales, la historia colonial de la institución museo es difícilmente un asunto del pasado. En su labor de hacer tangible y visible la cultura, con frecuencia se ha afirmado que los museos solidifican e incluso anquilosan las culturas en el tiempo, en lugar de exponer una forma de vida en movimiento (Dubin, 1999). Ya sea en el suroeste de los Estados Unidos, donde el momento histórico de los miembros de las *Plains Nations* que se expone en los museos se ha reducido para minimizar la visibilidad de los conflictos fronterizos con los hombres blancos (Beier, 1999), o en el Centro Cultural Polinesio de Hawái, donde siete culturas diferentes de la Polinesia se encuentran ‘etiquetados’ para el consumo rápido de los turistas (Polynesian Cultural Center, 2007), los museos se siguen utilizando hoy en día para hacer que la cultura del ‘otro’ encaje dentro de parámetros bien definidos y cuantificables. Al mismo tiempo, los beneficios financieros que realmente ven los pueblos indígenas por participar en empresas turísticas de este tipo son mínimos, en el mejor de los casos, pues la mayoría de las utilidades son redirigidas hacia los enlaces corporativos y los hoteles e industrias del entretenimiento que se ubican en los alrededores y que pertenecen a personas no indígenas (Wallis, 1994). Otras fuentes de financiación, especialmente cuando son obtenidas por museos controlados por no-indígenas, pueden no sólo diluir el mensaje y la intención del museo, sino ser en sí mismas muy objetables. Hendry (2005) documenta un caso de un grupo Cree en el norte de Alberta, Canadá, que se mostró indignado al descubrir que una exposición de los Cree en un museo local había sido financiada por una compañía petrolera con la que la tribu enfrentaba una disputa por derechos de tierras (pp. 51-52). Aunque el grupo Cree había estado de acuerdo con la exposición y había ayudado a montarla, el patrocinio de la empresa



petrolera socavó de manera significativa tanto la intención indígena dentro de la exposición como las reivindicaciones indígenas en la disputa, ya que ellos habían aceptado, sin saberlo, la financiación de la compañía para iniciativas culturales.

Este tipo de ejemplos sobresalientes sobre la relación conflictiva entre los museos, los pueblos indígenas y el público, reflejan un tipo de relaciones antagónicas que son tal vez la norma histórica más que la excepción. Los pueblos indígenas de todo el mundo no han cesado de participar en el proceso de rebatir la capacidad de los antropólogos o coleccionistas blancos para hablar en nombre de sus culturas. La apropiación de bienes culturales es un tema complejo y muchas veces ambiguo que se refiere no sólo a la toma de objetos materiales para exhibirlos en los museos, sino también al uso de formas de arte, conocimientos científicos y otros tipos de propiedad intelectual (Ziff & Rao, 1997). Lavine y Karp (1991) han sugerido que toda exposición de museo, independientemente de su tema y sus objetivos manifiestos, se basa inevitablemente en las ideologías y los presupuestos culturales de los responsables de montarla, incluso cuando pretende presentar en forma integral la historia y la cultura de otro grupo. La exhibición de una cultura es en sí misma una empresa plagada de contradicciones y controversias, y este roce entre las partes interesadas, así como entre las formas nuevas y tradicionales de museo, puede ser entendido como una "guerra de posición" (Buntix & Karp, 2006, p. 207) o guerra cultural (Loukaitou-Sideris & Grodach, 2004). Dentro de esta guerra cultural, muchos grupos actuales luchan por hacer valer sus derechos soberanos y reinventar formas de vivir como pueblos indígenas en un mundo moderno que sigue situando la identidad indígena en el pasado (Clifford, 1988). La práctica de los museos tradicionales consistente en tratar a los pueblos indígenas como forasteros y reliquias, ha hecho bastante

complejo el uso de los museos por parte de los indígenas, y "no está exento de ambivalencia el hecho que los pueblos tribales [de América] hayan creado edificios para albergar colecciones, lanzar exhibiciones y emular las mismas instituciones que con tanta audacia han relegado a los indios americanos al estatus de flora y fauna del 'Nuevo Mundo'" (Cooper, 1997, p. 403). La industria del turismo se ha sumado a la ya problemática historia colonial de los museos, con empresas turísticas que a menudo se aprovechan de las imágenes culturales, comprimiéndolas dentro de marcos limitados y en ocasiones reforzando los estereotipos, al tiempo que contribuyen a la erosión, la degradación y la apropiación de esos mismos recursos con que atraen a los visitantes (French, 1994; Hoxie & Nelson, 2007; Witz, 2006). A los visitantes de los museos tradicionales se les ofrece, en muchos casos, la oportunidad de descubrir representaciones perfectamente empaquetadas de la diferencia cultural, llevándolos a renovar la empresa colonial con el simple acto de su visita (Witz, 2006).

En su debate sobre los museos como "zonas de contacto", Clifford (1997, p. 192) explora la posibilidad de que los museos tradicionales se vuelvan cada vez más abiertos y receptivos a la verdadera colaboración de las comunidades de origen, para restablecer la relevancia de los objetos en exhibición en el tiempo presente, y nos recuerda que incluso las muestras de museo que lesionan y objetivizan, pueden ser sitios de subversión y reciprocidad para aquellos que se encuentran representados. Ninguna institución que adquiere la imagen cargada del museo puede estar libre de su herencia colonial, pero los nuevos museos no están confinados a ella (Clifford, 1997). Estas políticas de desequilibrio entre patrimonio y poder, inherentes a los museos, son abundantes, como también lo han sido los intentos de interrumpir y corregir dichos desequilibrios en nuevas iteraciones



de la institución museística. Los objetos en exhibición en el museo sirven como símbolos de saber y poder, mientras que los museos que los detentan son guardianes, que regulan y legitiman la cultura (Heumann Gurian, 2004; Kirschenblatt-Gimblett, 1991; Lucas, 2002; Weil, 2004). Pero debido a que los ambientes del museo posibilitan el capital social y simbólico, los desequilibrios de poder también pueden ser remodelados para convertirse en instituciones que promuevan el entendimiento intercultural de lo que históricamente se caracterizaron como diferencias raciales (Bennett, 2006; Buntix & Karp, 2006). Los muchos tipos nuevos de museo que se desarrollaron en la última etapa del siglo XX constituyen una democratización del patrimonio para responder a las cada vez más diversas demandas de la sociedad, y las nuevas formas de museo vienen a cumplir muchas funciones que no estaban siendo previstas por sus homólogos tradicionales: “Templos de la civilización, sitios para la creación de ciudadanos, foros de debate, escenarios para el intercambio cultural y la negociación de valores, motores de renovación económica y generación de ingresos, empresas colonialistas impuestas, paraísos de discriminación y distinción elitista, y lugares para otorgar poderes y reconocimiento” (Kratz & Karp, 2006, p. 1). El ecomuseo fue sólo una de estas nuevas visiones de museo, con una serie de funciones únicas para su desarrollo.

Definiendo el ecomuseo

Antes de discutir los usos pasados y potenciales del ecomuseo como un modelo para la educación y la preservación del patrimonio comunitario, es necesario entender las características que los ecomuseos comparten con otras nuevas formas museológicas y lo que distingue a estos museos de los museos tradicionales. El término “ecomuseo” se traduce del francés “ecomusée”, donde el prefijo “eco”

representa una reducción del término “écologie” (Davis, 1999). Más que enfatizar en el ecologismo, como los lectores de la traducción podrían esperar, el modelo ecomuseo fue diseñado para incorporar un sentido más amplio del entorno humano y del contexto que aquel que era típico de las vitrinas de un museo, en donde los objetos se aislaban en una colección por fuera de su contexto cultural. Rivière y de Varine acuñaron el término en 1971 cuando el movimiento de los ecomuseos estaba empezando, e imaginaron el ecomuseo como una interpretación más integral del patrimonio cultural (Davis, 1999). Algunos de estos mismos objetivos, por supuesto, fueron compartidos por una variedad de otras instituciones que estaban cobijadas por la sombrilla diversa de la nueva museología (Davis, 1999, p. 54; Hodges, 1978). Otros tipos de museos que compartían filosofías afines sobre el saber y la cultura, y objetivos similares de representar las identidades subyugadas y de reformar los museos como instituciones democráticas, se desarrollaban con otros nombres: museos locales, museos comunitarios, museos de barrio, museos étnicos, museos posmodernos, museos revisionistas y otros (Hudales, 2007; Loukaitou-Sideris & Grodach, 2004; Munson, 1997). La nueva museología también ha llegado a significar un cierto enfoque del personal de los museos, que involucra un trabajo más colaborativo e incluyente con las comunidades en los museos tradicionales (Krouse, 2006). A efectos de este artículo, sin embargo, los ecomuseos serán examinados como un tipo específico de nueva forma museológica, debido al énfasis que este modelo pone en una participación democrática para la formación cultural generada en la comunidad y con base en el lugar.

El ecomuseo, como nueva forma de museológica, se ha construido como un centro para que la comunidad reúna y exponga el patrimonio, formule la identidad y la representación y



desarrolle soluciones colaborativas frente a los asuntos de su interés. René Rivard creó modelos conceptuales para comparar el museo tradicional (edificación + colecciones + expertos + público) con el ecomuseo (territorio + patrimonio + memoria + población), y distinguió entre los museos de ecología, como los museos de historia natural; los museos ecológicos, como los *field centers* y los parques naturales; y los ecomuseos, que Rivard describe como la presencia humana en conjunto con su entorno (Davis, 1999, p. 69). Como lo señaló Hodges (1978), “El nuevo museo es un concepto, no un lugar” (p. 150). Los ecomuseos normalmente toman en cuenta tanto el edificio del museo en sí mismo como los entornos humanos y naturales que lo rodean, y aunque están abiertos a los visitantes, su objetivo principal es servir a los intereses de la comunidad en lugar de atraer turismo o generar ingresos.

Stokrocki (1996) refiere el concepto de ecomuseo en la siguiente frase: “Por lo general pensamos en un museo como un depósito de objetos de arte, un templo de bienes y una caja de cultura. En algunas comunidades, la gente considera el edificio del museo como un simple lugar de encuentro y el entorno o la comunidad como el museo –un ecomuseo” (p. 35). A partir de este concepto de una institución que no está confinada a los muros del entorno construido, los ecomuseos crean un ambiente que nutre las relaciones recíprocas y democráticas; así, no sólo se asume el entorno construido del museo bajo la óptica de su interacción con la comunidad en general, sino que el patrimonio del pasado comunitario también se lee desde su interacción con la expresión de las preocupaciones actuales y futuras. Debido a que la definición de un ecomuseo recae más en el origen y la función del museo que en sus características físicas o en los objetos que contiene, el concepto de ecomuseo ha sido interpretado de forma amplia en todo el mundo, en contextos que varían de manera

significativa con respecto al enfoque industrial original. Además, el ecomuseo como modelo puede ser utilizado para examinar la forma en que la nueva museología ha contribuido a una mayor comprensión de la participación democrática como algo esencial para la conservación y la educación, y de la voz de las representaciones subyugadas como algo esencial para la democracia. Mientras los ecomuseos surgen prioritariamente en escenarios industriales de Europa, los usos innovadores del mismo concepto también se pueden ver en lugares como los parques naturales y las reservas de nativos americanos, ilustrando así la libertad que ofrece este modelo para reinterpretar el papel de las comunidades y los individuos en la representación de sus culturas y de sí mismos como algo dinámico y que tiene un arraigo histórico.

Antecedentes históricos del ecomuseo

En los años 1960s y 1970s, el telón de fondo para el desarrollo de los ecomuseos fue proporcionado por la nueva museología y por un objetivo general en la reforma del museo consistente en transformar los museos en lugares de aprendizaje que fuesen más accesibles a las comunidades y más receptivos democráticamente a las iniciativas de servicio público (Davis, 1999, p. 54; Hodges, 1978). El escenario para la formación de los primeros ecomuseos fue un mundo post-industrial en el que los cambios en las economías manufactureras habían conducido a la desaparición de muchas fábricas, mientras que las comunidades que se habían establecido en torno a esas fábricas luchaban por definirse a sí mismas en una nueva situación económica y política (Stokrocki, 1996, p. 37). Algunos de los primeros ecomuseos se fundaron en ciudades industriales de toda Europa, principalmente en Francia, pero también tuvieron una aparición temprana en Alemania e Italia. Una respuesta a la pregunta de qué hacer con las estructuras de



las fábricas abandonadas consistió en convertirlas en museos para albergar artefactos locales. Otro uso adaptativo de dichas edificaciones consistió en realizar reuniones comunitarias, donde los miembros de la comunidad llegaron a ejercer la ciudadanía y expresar sus preocupaciones sobre los crecientes problemas económicos, políticos y ambientales que se derivaban del ascenso y la caída de la producción industrial. En conjunto, estos dos usos crearon las bases para algunos de los primeros ecomuseos.

Aunque los ecomuseos realizan hoy una variedad de funciones en todo el mundo e interactúan de manera diferenciada con las comunidades anfitrionas y con los turistas, en función de su ubicación específica, la mayoría de los primeros ecomuseos fueron europeos y estuvieron ubicados en ciudades industriales (Stockroki, 1996). Cuando el período de crecimiento industrial decayó, las fábricas cerraron y quedaron abandonadas, y las comunidades que se habían construido en torno a ellas quedaron suspendidas en un estado de incertidumbre económica, política y cultural. En la década de 1980, las reformas socialistas de la política cultural en Francia se enfocaron en la reformulación de la identidad nacional francesa para favorecer los valores comunitarios de la clase trabajadora, y una serie de entrevistadores fueron puerta a puerta en la región del Saar, en la frontera franco-alemana, para recoger las percepciones de los miembros de la comunidad sobre los efectos políticos y económicos del cierre de las fábricas locales y las minas de carbón (Stockroki, 1996). El producto de esas entrevistas fue *La Maison des Cultures Frontières*, un ecomuseo ubicado en el edificio de una fábrica abandonada, que albergaba fotografías, archivos y, eventualmente, espectáculos de calle (Stockroki, 1996). Este arquetipo del modelo ecomuseo desempeñaba muchas funciones revolucionarias. Al devolverle relevancia a la estructura misma de la fábrica,

el ecomuseo facilitó la transición entre los medios de subsistencia industriales y post-industriales; y al archivar los artefactos propios de los miembros de las comunidades locales, el ecomuseo democratizó la representación histórica que se ponía en exhibición. De forma más significativa, sin embargo, el ecomuseo transformó la estructura de la fábrica en una plataforma para las voces de los miembros de la clase trabajadora, quienes seguían considerando a la comunidad como su hogar tras la desaparición de la industria, sirviendo así como una institución democrática para los miembros de una sociedad cuyas circunstancias les otorgaban pocas oportunidades de expresarse y ejercer su autonomía. Los ecomuseos surgieron entonces como esfuerzos de base, por ciudadanos de la clase trabajadora de Francia y otros países europeos que necesitaban un foro para su lucha por la equidad en un mundo post-industrial. Mediante el uso de fabricas abandonadas, las comunidades industriales fueron capaces de mantener una conexión con su pasado y con el entorno construido que estaba tan íntimamente ligado a los modos de vida de la comunidad, convirtiéndose en "museos del tiempo, así como museos del espacio" (Davis, 1999, p. 4). Al preservar y crear usos adaptativos de las estructuras de fábricas desaparecidas, en lugar de abandonarlas, los ecomuseos inculcaron en los miembros de la comunidad un sentido de orgullo por su patrimonio industrial, en vez de esperar a que la comunidad reconstruyese su identidad desde cero en un nuevo escenario post-industrial. La función y la meta más importantes del movimiento de ecomuseos fue, sin embargo, darle voz a los individuos de la clase trabajadora que luchaban por navegar en esa transición significativa del estilo de vida, con el paso de una economía industrial a una economía post-industrial, lo cual tuvo el efecto de darle un reconocimiento de marca al ecomuseo, como una institución filosóficamente democrática



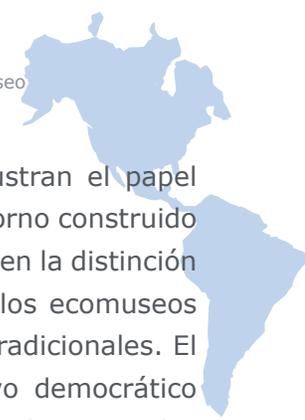
que es, a un mismo tiempo, instructiva y receptiva frente a los intereses de la comunidad.

De cualquier manera, la necesidad urgente de las comunidades por hacer que el patrimonio tangible e intangible contribuya a forjar una identidad cultural no es exclusiva de las ciudades industriales. Las nuevas actitudes hacia el papel de la conservación en el desarrollo comunitario, derivadas de la nueva museología, disponen una mirada hacia el futuro, junto con la mirada al pasado, y al hacerlo fijan objetivos sociales y políticos, así como de preservación (Davis, 1999, p. 17). Muchos conservacionistas y académicos han señalado la importancia de la participación de la comunidad y de la cultura viviente en la creación de un museo eficaz de cualquier tipo. Al examinar las funciones de los museos en el desarrollo de las identidades nacionales en el Caribe, Cummins (1994) señaló que la poca experiencia de las culturas vivas en todos los museos se traduce en una falta de significado tanto para el visitante como para la comunidad que el museo pretende representar (p. 199). Newton (1994) señaló además que, aunque se supone que los museos representan las identidades de quienes los constituyen, las identidades cambian con el tiempo. En la nueva museología, por tanto, las comunidades son llamadas a evaluar sus identidades antes, durante y después del montaje de las exposiciones de museo que se supone que los representarán, y adicionalmente se espera que utilicen los museos en tándem con el cambio social y el desarrollo a fin de reflejar una imagen precisa y vívida de la comunidad. Con ecomuseos proporcionando solamente uno de los muchos modelos de museos nuevos que funcionan con la educación, el desarrollo y el interés comunitario como foco de atención, el movimiento de los ecomuseos marca uno de los muchos cambios hacia la “democratización del patrimonio” (Leask & Fyall, 2006, p. 53) que tienen lugar en todo el mundo, en la medida

en que las comunidades hacen hincapié en los valores intangibles y la conservación de diversos tipos de patrimonio, y asumen un rol novedoso en el patrimonio de la humanidad.

Preservar la cultura dinámica y repensar los intereses de los representados

El replanteamiento de los museos como facilitadores de la preservación de la cultura a través de las expresiones y prácticas vitales es un cambio radical en el concepto fundamental de museo (Clavir, 1996). Los que hoy en día podemos llegar a ver como museos más acertados o auténticos, están haciendo justamente eso –alejarse de la tendencia a presentar simplemente la cultura material e ir hacia la capacidad de renovar y alimentar una cultura viva. Este cambio radical ha llegado poco a poco, a través de la sensata repatriación de la cultura material (Hendry, 2005), de la consulta a los grupos indígenas para moldear la representación (Peltomaki, 1999), y, finalmente, del apoyo a la auto-representación (Clavir, 1996). A los conservacionistas, el nuevo museo les está pidiendo que acepten que la cultura es dinámica, que los significados culturales cambian y que los contextos de validez varían. Mientras que algunos museos, como el recientemente renovado Museo de los Indios Plains en el Centro Histórico de Buffalo Bill, ya han abrazado la meta de contar historias significativas poniendo énfasis en la cultura viva y los contextos contemporáneos (Buffalo Bill Historic Center, 2007), el uso del modelo ecomuseo es lo que específicamente ha generado uno de los casos más interesantes en los Estados Unidos: el de la Reserva Indígena *Ak-Chin*, ubicada en el desierto de Sonora, 40 millas al sur de Phoenix, Arizona (Stockroki, 1996). La comunidad *Ak-Chin* identifica un edificio concreto, el *Him-Dak*, como su lugar de encuentro, pero se refiere a toda la reserva –desde los objetos y edificios hasta las montañas y la gente– como su



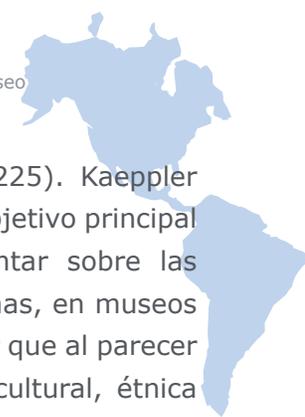
museo (Stockroki, 1996). El *Him-Dak* sirve como un lugar para que los miembros tribales de *Ak-Chin* discutan todas las cuestiones que afectan a la reserva y a la comunidad, así como para almacenar y recuperar los artefactos, mantener una biblioteca, alojar un periódico y convivir (Stockroki, 1996). El edificio en sí no es sólo un museo, por cuanto “además de almacenar y estudiar los artefactos en sus archivos, el *Him-Dak* promueve la identidad cultural, la educación y el diálogo entre las generaciones de los *Ak-Chin* y otras tribus” (Stockroki 1996, p. 41).

La necesidad de un ecomuseo que tenga una utilidad tan comprensiva ha surgido de un interesante proceso de fusión y transformación de la cultura en la comunidad *Ak-Chin*. Desde sus primeros días, la tribu *Ak-Chin* estaba compuesta por personas de dos tribus diferentes, los *Tohono O’odham* y los *Pima*, que se unieron para protegerse de un enemigo común. Como resultado, muchos miembros de la comunidad *Ak-Chin* luchaban por reconciliar su patrimonio cultural, al sentirse “aislados y divididos entre sus dos tribus de origen” (Stockroki, 1996, p. 43). Debido a esta herencia compleja, los miembros de la comunidad querían un lugar para discutir cuestiones de identidad cultural y fomentar una cultura comunitaria vivaz que fomentase la identidad compartida. La comunidad, además, enfrentaba temas económicos y políticos en un esfuerzo por preservar su base agrícola. La tribu de la reserva *Ak-Chin* había subsistido tradicionalmente como una comunidad agrícola, cultivando algodón, cebada, papa, alfalfa y maíz, pero los esfuerzos por preservar la agricultura tradicional en las tierras áridas requerían que el pueblo *Ak-Chin* negociara con el gobierno local para conseguir derechos de agua para los cultivos. A lo largo de las negociaciones por los derechos al agua, la comunidad necesitó el *Him-Dak* como lugar de encuentro para discutir el proceso de negociación (Stockroki, 1996).

Los proyectos actuales ilustran el papel primordial del *Him-Dak* como entorno construido dentro de un ecomuseo y esclarecen la distinción de los objetivos y propósitos de los ecomuseos frente a aquellos de los museos tradicionales. El *Him-Dak* es un recurso educativo democrático que está comprometido con los deseos y las necesidades de la comunidad, ofreciendo un programa de *Head Start*¹ para la educación de la primera infancia, una clase de lengua a los miembros tribales *Ak-Chin* y a los miembros de la comunidad que no son *Ak-Chin*, un programa de lectura y narración de cuentos, un curso de verano de fotografía y lecciones semanales sobre cestería tradicional (Stockroki, 1996). Estos programas educativos son una oportunidad para el servicio y la asistencia de la comunidad *Ak-Chin* y la no *Ak-Chin*, pero al mismo tiempo están posicionados para preservar y revitalizar los saberes y valores culturales. La comunidad *Ak-Chin* también ha mantenido su enfoque en temas de identidad cultural y ha tratado de ampliar las discusiones sobre la identidad cultural para incluir a otros grupos indígenas, en asocio con un grupo de esquimales (Inuit) y un grupo de la ciudad de México, en aras de crear exposiciones de intercambio cultural. El *Him-Dak* también se involucra en los trabajos de archivo y patrimonio de su comunidad local, siendo una de sus empresas un proyecto de historia oral financiado por una beca de la Dirección de Parques y Recreación del condado (Stockroki, 1996).

Debido a su importante papel en la comunidad, los miembros del personal del *Him-Dak* han dedicado un gran esfuerzo al crecimiento y desarrollo de su ecomuseo. Los funcionarios se han comprometido con su desarrollo profesional en el *Arizona Community College*, creando un

1 N. del T. Un *Head Start Program* es un programa integral de educación temprana para niños de bajos recursos.



diplomado técnico en Artes, de carácter flexible y no tradicional, que les permite trabajar a tiempo completo y asistir a clases nocturnas en temas de educación asociados al museo (Stockroki, 1996). Al prestarle tanta atención al crecimiento futuro y al desarrollo profesional, el ecomuseo está en capacidad de ocupar un papel muy influyente no sólo como mediador de cambios en el tiempo, sino también como una vía para las relaciones entre la comunidad *Ak-Chin* y sus alrededores, que permite la participación democrática al tiempo que refleja la importancia de los estilos de vida tradicionales. Como lo señala Stockroki, “El museo ofrece sustento económico para los funcionarios, perpetúa las habilidades tradicionales de agricultura y cestería y documenta la vida histórica [...] Algunas personas *Ak-Chin*, que viven fuera de la reserva, sienten que el museo los conecta a la tierra” (p. 43). El ecomuseo también beneficia, sin duda alguna, a las muchas personas que no son *Ak-Chin* y van de visita –ya sea para participar regularmente en alguno de sus muchos programas de asistencia educativa o simplemente para visitar el lugar por unas pocas horas.

A lo largo de las Américas es posible encontrar muchos otros ejemplos de formas innovadoras en que se han aplicado los nuevos modelos museísticos y las estrategias de organización similares al formato del ecomuseo. Clifford (1991) ha examinado las representaciones en los museos de los indios de la costa noroeste de Canadá, incluyendo las que se encuentran en el Centro Cultural U’mista y en el Museo Kwagiulth, y subraya la importancia de los significados locales que están plasmados en las exhibiciones de los museos tribales. Estos museos, como el modelo del ecomuseo, cambian los objetos por artefactos personales con valor conmemorativo, al exponer el pasado de individuos vivos según la forma en que ellos mismos los recuerdan, y Clifford observa su papel democratizador en la promoción de “una cierta participación nacional o global”, a pesar

de su enfoque local (1991, p. 225). Kaeppler (1992) también hace alusión al objetivo principal del modelo ecomuseo al comentar sobre las representaciones nativas hawaianas, en museos controlados por nativos, y señalar que al parecer “ayudan a forjar una identidad cultural, étnica o natural, y pueden servir como un enlace con el futuro que reconoce sus raíces en el pasado” (p. 473). Hendry (2005) también observa este enfoque centrado en el futuro y la enorme variedad de formas que puede tomar, y selecciona para su estudio a un número de instituciones controladas por indígenas, incluyendo el Centro Cultural del Woodland, museos comunitarios y casas de la cultura en México, el Museo Nacional de Seneca, el Centro de Información Tribal de la Nación del Red Lake y la Confederación de Centros de Educación Cultural de las Primeras Naciones. Como Hendry observa en todos sus ejemplos, y como también lo sugiere el modelo del ecomuseo, las comunidades “acentúan primero la necesidad de entenderse a sí mismas, de valorar y conservar sus propias fuentes ricas de identidad [...] y] a menudo están dispuestas a compartir sus tesoros culturales también con forasteros” (Hendry, 2005, p. 103).

Además del objetivo que tienen los ecomuseos de preservar la historia como una base para el futuro, las nuevas instituciones museísticas en las Américas han adoptado también el énfasis de los ecomuseos por las comunidades vivientes. Por ejemplo, el Centro Cultural y de Investigación Makah exhibe representaciones que también son utilizadas activamente por las comunidades vivientes (Pierce Erikson, Ward & Wachendorf, 2002). La estructura alternativa de exposición propia del modelo ecomuseo también se ha encontrado en otras partes –por ejemplo, en su trabajo sobre el arte chicano, Ybarra-Frausto (1991) ha destacado especialmente que los carteles y los murales de barrio constituyen foros legítimos



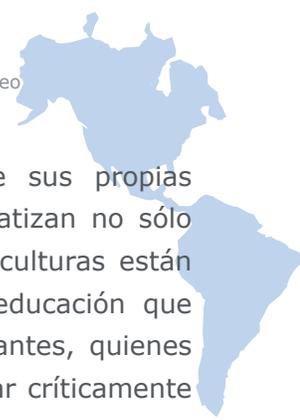
para la exhibición, la lucha y el compromiso crítico con la cultura y su representación en la era del nuevo museo. Quizás la evolución más emocionante del nuevo museo que ya se encuentra en las Américas sea, sin embargo, el establecimiento de una red internacional a través de proyectos locales de patrimonio, con la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, México como un ejemplo que establece redes panamericanas de proyectos aldeanos de patrimonio (Camarena & Morales, 2006).

Conclusión: Ubicar los ecomuseos entre el turismo alternativo

El turismo alternativo, el paraguas más amplio que abarca el turismo cultural y la mayoría de las formas de nueva museología, alude a cualquier forma de turismo que sea consistente con los valores comunitarios, naturales y sociales, y las experiencias compartidas entre los visitantes y los residentes de la comunidad; es un enfoque fundamentalmente democrático para preservar y educar dentro de las comunidades. Como la nueva museología ha tomado fuerza en las Américas, la mayor parte de las instituciones que desean atraer al turismo alternativo se han referido a sí mismas como museos étnicos, museos tribales, museos de barrio o museos comunitarios. Estas instituciones se expandieron rápidamente en las últimas décadas; la Asociación Americana de Museos informó que el 26% de los nuevos museos que se abrieron entre 1998 y 2000 en los Estados Unidos estaban dedicados a grupos étnicos y culturales específicos (Loukaitou-Sideris & Grodach, 2004). A pesar de la distinción en el nombre, los museos étnicos son bastante similares a los ecomuseos en su composición y propósito, en tanto que "instituciones formadas por miembros de grupos étnicos para recolectar, exhibir e interpretar la historia, el arte y la cultura de sus comunidades" (Loukaitou-Sideris & Grodach, 2004, p. 53). Los museos étnicos, al

igual que los ecomuseos, sirven como intérpretes de la cultura e historia de un grupo específico; ellos "intentan *informar y educar* a un público más amplio sobre la cultura, desarrollar su *conciencia* sobre asuntos de historia y patrimonio étnico, e *interpretar* y traducir la cultura y la historia para los forasteros" (Loukaitou-Sideris & Grodach, 2004, p. 59). De este modo, la producción cultural participativa y centrada en la comunidad que se presenta en los ecomuseos se ha vuelto más común en las Américas y tiene mucho espacio para continuar creciendo. Aunque el turismo ecológico ha determinado la inmensa mayoría de la publicidad dentro de formas alternativas de turismo, la manera en que el ecoturismo promueve opciones turísticas ambiental y económicamente sostenibles parece estar complementada por la forma en que los ecomuseos y modelos similares promueven el turismo culturalmente sostenible. Al ayudar a las comunidades a fusionar la preservación de la herencia con la cultura viviente, los ecomuseos y otras sedes de la nueva museología evitan que se fije una cultura en el tiempo y se vea relegada a la obsolescencia, permitiendo en cambio que las comunidades persigan democráticamente una preservación cultural sostenible que pueda también adaptarse a las necesidades cambiantes de la comunidad. En la medida en que el turismo alternativo crece en popularidad para satisfacer las demandas culturales en evolución, los ecomuseos deben examinarse cada vez más como emplazamientos que prosperan en el intento por educar a través de las distinciones entre comunidades y visitantes, al mismo tiempo que guían el patrimonio y las transformaciones compartidas a través del tiempo.

Los ecomuseos, así como los museos locales que comparten muchas de las características del modelo ecomuseo, se han convertido en espacios diversos en donde los grupos colonizados pueden impugnar la legitimidad de las exhibiciones



de los museos tradicionales (Hoxie & Nelson, 2007), boicotear imágenes emanadas de la corriente hegemónica (Wallis, 1994) y sortear las identidades híbridas que resultan de los pasados de colonización. Kirschenblatt-Gimblett (2006) ha sostenido que si asumimos la cultura como una construcción social, los museos se convierten en espacios importantes del auto-modelamiento y la formación de la identidad, y el modelo del ecomuseo democratiza tales identidades políticas. Mientras que una porción significativa de turistas visitantes son convenientes para cuestionar y controvertir las auto-representaciones como inexactas o, quizás irónicamente, como inauténticas (Hendry, 2005), los modelos de museo en los que se da prioridad a los intereses presentes y futuros de la comunidad representada tienen menos riesgo de mercantilizar o reducir la cultura para el consumo turístico.

Los nuevos museos acentúan las vidas en curso de gente real y, en esa medida, ofrecen oportunidades deseables para muchos grupos locales, pero particularmente para pueblos indígenas que a menudo han sido representados en los museos de historia natural como habitantes del pasado más que del presente. En la presentación de visiones alternativas del patrimonio y en la promoción de los pueblos

representados como autores de sus propias historias, los ecomuseos democratizan no sólo el patrimonio de aquellos cuyas culturas están en exhibición, sino también la educación que el museo proporciona a los visitantes, quienes tienen la oportunidad de participar críticamente en la exposición y en su montaje como una especie de tecnología del saber. Los nuevos museos, además, democratizan el patrimonio más allá de los contextos locales o nacionales para la participación política democrática. En lugar de estar confinados a la participación dentro de sus fronteras nacionales particulares, muchas de las personas involucradas con los nuevos museos se han convertido también en parte de un movimiento internacional más amplio de instituciones que tienen el objetivo similar de representar historias subyugadas (Morris, 1994; Pierce Erikson, Ward & Wachendorf, 2002). En la medida en que los patrimonios locales se están volviendo cada vez más parte de las historias globales, los nuevos museos no se limitan a fomentar la exhibición y preservación participativas del patrimonio para las comunidades locales en las Américas, sino que involucran a la cultura de origen y al visitante en un diálogo internacionalmente relevante sobre la forma en que todas las historias –y los futuros– son imaginados.

Referencias Bibliográficas

- Ames, Michael M. (1992). *Cannibal tours and glass boxes: The anthropology of museums*. Vancouver: UBC Press.
- Beier, J. Marshall. (1999). Of cupboards and shelves: Imperialism, objectification, and the fixing of parameters on native North Americans in popular culture. En Brown, James N. & Sant, Patricia M. (Eds.) *Indigeneity: Construction and re/presentation*. Commack, NY: Nova Science Publishers, Inc.
- Bennett, Tony. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. New York: Routledge.
- Bernstein, Bruce. (1992). Collaborative strategies for the preservation of North American Indian material culture. *Journal of the American Institute for Conservation*, 31 (1), Conservation of sacred objects



and other papers from the general session of the 19th annual meeting of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 23-29.

Bertely Busquets, María. (2007). Indigenous rights and intercultural citizenship: Introduction to a project with Tzotzil, Tseltal, and Chol Teachers in Chiapas, Mexico. *Conflict resolution quarterly*, 25 (1), 71-77.

Biseth, Heidi. (2009). Multilingualism and education for democracy. *International review of education*, 55 (1), 5-20.

Bishop Museum. (2007). *About Us—Bishop Museum*. Tomado el 15 de octubre de 2007 de: <http://www.bishopmuseum.org/aboutus/aboutus.html>.

Buffalo Bill Historical Center. (2000-2007). *The Plains Indian Museum*. Tomado el 30 de noviembre de 2007 de: <http://www.bbhc.org/pim/index.cfm>.

Buntinx, Gustavo & Karp, Ivan. (2006). Tactical museologies. En Karp, Ivan; Kratz, Corinne; Szwaja, Lynn & Ybarra-Frausto, Tomas (Eds.). *Museum frictions: Public cultures/global transformations* (pp. 207-218). Durham, NC: Duke University Press.

Camarena, Cuauhtémoc & Morales, Teresa. (2006). Community museums and global connections: The Union of community museums of Oaxaca. En Karp, Ivan; Kratz, Corinne; Szwaja, Lynn & Ybarra-Frausto, Tomas (Eds.). *Museum frictions: Public cultures/global transformations* (pp. 322-345). Durham, NC: Duke University Press.

Clavir, Miriam. (1996). Reflections on changes in museums and the conservation of collections from indigenous peoples. *Journal of the American Institute for Conservation*, 35 (2), 99-107.

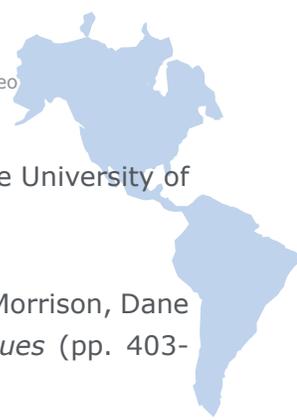
Clifford, James. (1988). *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Clifford, James. (1991). Four Northwest Coast museums: Travel reflections. En Karp, Ivan & Lavine, Steven D. (Eds.) *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display* (pp. 212-254). Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

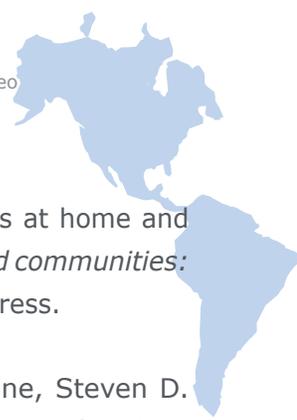
Clifford, James. (1997). *Routes: Travel and translation in the late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Cobb, Daniel M. (2008.) *Native activism in Cold War America: The struggle for sovereignty*. Lawrence: University Press of Kansas.

Coldwell-Chanthaphonh, Chip & Ferguson, T. J. (Eds.). (2008). *Collaboration in archaeological practice: Engaging descendant communities*. Lanham, MD: AltaMira.



- Conn, Steven. (1998). *Museums and American intellectual life, 1876-1926*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cooper, Karen Coody. (1997). Museums and American Indians: Ambivalent partners. En Morrison, Dane (Ed.). *American Indian studies: An interdisciplinary approach to contemporary issues* (pp. 403-412). New York: Peter Lang.
- Cummins, Alissandra. (1994). The 'Caribbeanization' of the West Indies: The museum's role in the development of national identity. En Kaplan, Flora E.S. (Ed.) *Museums and the making of "ourselves."* London: Leicester University Press.
- Davis, Peter. (1999). *Ecomuseums: A sense of place*. London: Leicester University Press.
- Davis Ruffins, Fath. (2006). Revisiting the old plantation: Reparations, reconciliation, and museumizing American slavery. En Karp, Ivan; Kratz, Corinne; Szwaja, Lynn & Ybarra-Frausto, Tomas (Eds.). *Museum frictions: Public cultures/global transformations* (pp. 394-434). Durham, NC: Duke University Press.
- Dubin, Steven C. (1999). *Displays of power: Memory and amnesia in the American museum*. New York: New York University Press.
- French, Laurence A. (1994). *The winds of injustice: American Indians and the U.S. government*. New York: Garland.
- Hendry, Joy. (2005). *Reclaiming culture: Indigenous people and self-representation*. New York: Palgrave MacMillan.
- Heumann Gurian, Elaine. (2004). What is the object of this exercise? A meandering exploration of the many meanings of objects in museums. En Anderson, Gail (Ed.). *Reinventing the museum: Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift* (pp. 269-283). Walnut Creek, CA: Rowman & Littlefield.
- Hirschfelder, Arlene & Kreipe de Montaña, Martha. (1993). *The Native American almanac: A portrait of Native America today*. New York: Prentice Hall General Reference.
- Hodges, David Julian. (1978). Museums, anthropology, and minorities: In search of a new relevance for old artifacts. *Anthropology & Education Quarterly*, 9 (2), 148-157.
- Hoxie, Frederick E. & Nelson, Jay T. (2007). *Lewis & Clark and the Indian country: The Native American perspective*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hudales, Joze. (2007). Museums "at the heart of the community": Local museums in the socialist period in Slovenia. *Etnográfica: Revisto do Centro de Estudos de Antropologia Social*, 11 (2), 421-439.



- Kaeppeler, A. L. (1992). *Ali'i and Maka'ainana: The representation of Hawaiians in museums at home and abroad*. En Karp, Ivan; Mullen Kreamer; Christine & Lavine, Steven D. (Eds.). *Museums and communities: the politics of public culture* (pp. 458-475). Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Kirschenblatt-Gimblett, Barbara. (1991). Objects of ethnography. En Karp, Ivan & Lavine, Steven D. (Eds.). *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display* (pp. 386-443). Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Kirschenblatt-Gimblett, Barbara. (2006). Exhibitionary complexes. En Karp, Ivan; Kratz, Corinne; Szwaja, Lynn & Ybarra-Frausto, Tomas (Eds.). *Museum frictions: Public cultures/global transformations* (pp. 35-45). Durham, NC: Duke University Press.
- Kratz, Corinne A. & Rassool, Ciraj. (2006). Remapping the museum. En Karp, Ivan; Kratz, Corinne; Szwaja, Lynn & Ybarra-Frausto, Tomas (Eds.). *Museum frictions: Public cultures/global transformations* (pp. 347-356). Durham, NC: Duke University Press.
- Krouse, Susan A. (2006). Anthropology and the new museology. *Reviews in Anthropology*, 35 (2), 169-182.
- Lavine, Steven D. & Karp, Ivan. (1991). Introduction: Museum and multiculturalism. En Karp, Ivan & Lavine, Steven D. (Eds.). *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display* (pp. 1-9). Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Leask, Anna & Fyall, Alan. (2006). *Managing world heritage sites*. Amsterdam: Elsevier, Ltd.
- Loukaitou-Sideris, Anastasia & Grodach, Carl. (2004). Displaying and celebrating the "other": A study of the mission, scope, and roles of ethnic museums in Los Angeles. *The Public Historian*, 26 (4), 49-71.
- Luke, Timothy W. (2002). *Museum politics: Power plays at the exhibition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Miller-Lane, Jonathan. (2006). Constructive disagreement, the body, and education for democracy. *Social Studies*, 97 (1), 16-20.
- Monroe, Dan L. & Echo-Hawk, Walter. (2004). Deft deliberations. En Anderson, Gail (Ed.). *Reinventing the museum: Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift* (pp. 325-330). Walnut Creek, CA: Rowman & Littlefield.
- Morphy, Howard. (2006). Sites of persuasion: *Yingapungapu* at the National Museum of Australia. En Karp, Ivan; Kratz, Corinne; Szwaja, Lynn & Ybarra-Frausto, Tomas (Eds.). *Museum frictions: Public cultures/global transformations* (pp. 469-499). Durham, NC: Duke University Press.



- Morris, Rosalind Carmel. (1994). *New worlds from fragments: Film, ethnography, and the representation of Northwest coast cultures*. Boulder, CO: Westview Press.
- Munson, Lynne. (1997). The new museology. *Public Interest*, 127, 60-70.
- Nancy, Jean-Luc. (2006). On the meanings of democracy. *Theoria: A Journal of Social & Political Theory*, 111, 1-5.
- Newton, Douglas. (1994). Old wine in new bottles, and the reverse. En: Kaplan, Flora E.S. (Ed.) *Museums and the making of "ourselves."* London: Leicester University Press.
- Parker Ranch. (2007). *History of Parker Ranch*. Tomado el 15 de octubre de 2007 de: <http://www.parkerranch.com/Parker-Ranch/161/history-of-parker-ranch>.
- Peltomaki, Kirsi. (1999). "Cooperation and conflict": Images of the Seneca at the Rochester Museum. En Brown, James N. & Sant, Patricia M. (Eds.) *Indigeneity: Construction and re/presentation*. Commack, NY: Nova Science Publishers, Inc.
- Pierce Erikson, Patricia, Ward, Helma, & Wachendorf, Kirk. (2002). *Voices of a thousand people: The Makah Cultural and Research Center*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Polynesian Cultural Center. (2007). *Polynesian Cultural Center official site*. Tomado el 30 de noviembre de 2007 de: <http://www.polynesia.com>.
- Sanchez, John & Stuckey, Mary E. (2000). The rhetoric of American Indian activism in the 1960s and 1970s. *Communication Quarterly*, 48 (2), 120-136.
- Schmidt, Peter R. & Patterson, Thomas. C. (Eds.). (1995). *Making alternative histories: The practice of archaeology and history in non-Western settings*. Santa Fe, NM: School of American Research.
- Stocking, George W. Jr. (Ed.). (1985). *Objects and others: Essays on museums and material culture*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Stokrocki, Mary. (1996). The ecomuseum preserves an artful way of life. *Art Education*, 49 (4), 35-37 + 40-43.
- Torres, Carlos Alberto. (1998). *Democracy, education, and multiculturalism: Dilemmas of citizenship in a global world*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Wallis, Brian. (1994). Selling nations: International exhibitions and cultural diplomacy. En Sherman, Daniel & Rogoff, Irit. (Eds.) *Museum culture: Histories, discourses, spectacles* (Pp. 265-281). Minneapolis: University of Minnesota Press.



Weil, Stephen E. (2004). Collecting then, collecting today: What's the difference? En Anderson, Gail (Ed.). *Reinventing the museum: Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift* (Pp. 284-291). Walnut Creek, CA: Rowman & Littlefield.

Witz, Leslie. (2006). Transforming museums on postapartheid tourist routes. En Karp, Ivan; Kratz, Corinne; Szwaja, Lynn & Ybarra-Frausto, Tomas (Eds.). *Museum frictions: Public cultures/global transformations* (pp. 107-134). Durham, NC: Duke University Press.

Ybarra-Frausto, Tomas. (1991). The Chicano Movement/The movement of Chicano Art. En Karp, Ivan & Lavine, Steven D. (Eds.) *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display* (pp. 128-150). Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Ziff, Bruce & Rao, Pratima V. (Eds.). (1997). *Borrowed power: Essays on cultural appropriation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.