50TH ANNIVERSARY ISSUE ■ NUMÉRO DU CINQUANTIÈME ANNIVERSAIRE

MUSE

VOL. XIV/4 – XV/1 ■ 1997 $5

CANADIAN ASSOCIATION
MUSEUMS
DES MUSÉES
ASSOCIATION
CANADIENS

50

1947 - 1997

7 72006 13005 9 01

The Art of Storage by Montel

High density storage systems for all types of collections

Art racks
Textile racks
Shelving
Drawer cabinets
Mobile storage systems
Geologic cabinets
Mammalogy cabinets
Herbarium cabinets

The role of a Museum is to safeguard our natural and cultural heritage. Proper storage of your collection is of prime importance.

The mission of Montel is to store, secure and provide a safe environment for the preservation of irreplaceable collections.

*From **A**rcheology to **Z**oology, your special storage needs can be fulfilled by Montel. It will be a pleasure to assist you in planning solutions for your requirements.*

Montel has many years experience creating storage systems for unique collections.

MONTEL

*To receive Montel's **MUSEUM** comprehensive information package*

225, 4th Avenue, P.O. Box 130
Montmagny (Quebec) Canada G5V 3S5
1 800 463-1920 (Ext 220) Canada
1 800-935-0235 (USA)
Fax : (418) 248-7266

E-mail: ybel@montel.com
Web: http://www.montel.com

For Museums and Archival Collections

MUSE

PUBLISHED IN JUNE 1997 ■ VOL. XIV/4–XV/1 ■ PUBLIÉ EN JUIN 1997

CONTENTS

2 EDITOR'S NOTE
Guest editor Catherine C. Cole looks at fifty years of CMA publications.

7 INTRODUCTION
Greetings from Candace Stevenson, CMA President

11 CMA PERSPECTIVES

15 THE CANADIAN MUSEUMS ASSOCIATION AND THE MUSEUM COMMUNITY
What is the value of the CMA today?
Cassie Palamar

20 FELLOWS

22 AWARDS FOR OUTSTANDING ACHIEVEMENTS

25 A HISTORY OF THE CMA
Since its founding at the Musée de la Province de Québec, on May 29, 1947, the CMA has never looked back.
Kathryn Young

40 PERSONALITIES

48 LONGSTANDING MEMBERS OF THE CMA

50 PRESIDENTS AND EXECUTIVE DIRECTORS

52 CONFERENCES

55 ESSAYS
Sixteen personal essays on some of the most important issues facing Canadian museums today.

102 THE WAY WE WERE
The state of Canadian museums, from someone who was there in 1947.
Donald K. Crowdis

106 MUSEUM PROFILES

112 PARTING SHOT

19 ADVERTISERS' INDEX

83 84

25 32

77 78

SOMMAIRE

N.D.L.R. 4
La rédactrice invitée Catherine C. Cole pense aux publications de l'AMC des 50 dernières années.

INTRODUCTION 9
Le mot de Candace Stevenson, présidente de l'AMC

PERSPECTIVES DE L'AMC 13

L'ASSOCIATION DES MUSÉES CANADIENS ET LE MILIEU DES MUSÉES 17
Quelle est l'importance de l'AMC aujourd'hui?
Cassie Palamar

FELLOWS 20

LES PRIX D'EXCELLENCE 22

L'HISTOIRE DE L'AMC 32
Depuis sa fondation au Musée de la Province de Québec, le 29 mai 1947, l'AMC n'est jamais revenue en arrière.
Kathryn Young

PERSONNALITÉS 43

MEMBRES DE LONGUE DATE DE L'AMC 48

LES PRÉSIDENTS ET LES DIRECTEURS GÉNÉRAUX 50

LES CONGRÈS 52

ESSAIS 55
Seize auteurs nous livrent une réflexion sur les enjeux actuels les plus importants pour les musées canadiens.

IMAGES D'UNE ÉPOQUE 104
La situation des musées en 1947, d'après un témoin de l'époque.
Donald K. Crowdis

PROFILS DE MUSÉES 107

COUP D'ŒIL 112

RÉPERTOIRE D'ANNONCEURS 19

Happy 50th anniversary CMA!

IN PLANNING THE COMMEMORATIVE ISSUE of *Muse* to mark the celebration of the 50th anniversary of the CMA, the Editorial Board decided that we should reflect upon the history of the association as well as project ideas about the future of both the association and Canadian museums. Kathryn Young outlines how the CMA has evolved over the past 50 years, and Donald K. Crowdis provides a view of Canadian museums in 1947 from one who was there. A number of individuals offer their thoughts on current issues facing Canadian museums: the role of museums in society; the impact of current funding cuts; the centrality of museum collections; the changing museum profession; the relationship between museums and their publics; the role of Canadian museums on the international scene; and the importance of museum lovers and supporters. Interspersed are profiles of our founders, acknowledgement of CMA presidents, Fellows, award winners and long-time members, and profiles of several museums established in 1947.

CMA publications have always been a family affair.

The first *Bulletin*—a compilation of museum news and essays, and a summary of the annual meeting and such—was issued by the one-year-old CMA in April 1948 and sent to museums around the world. Letters of congratulations and good luck rolled in from London, Italy, Columbia, New Zealand, Istanbul, Warsaw, Dublin and the United States. There were efforts to publish the *News Letter* and the *Bulletin* on a regular basis in the 1950s and early 1960s, but with volunteer writers and editors, publication remained sporadic, and was suspended in 1964 because of the difficulty in finding sufficient authors.

The newsletter *What'sNew(?)* was introduced in 1964 and edited with great humour by Gwen Metcalfe until February 1966. Metcalfe wrote, "Although a Canadian Museums Association means of communication, the Newsletter is a museum 'family' affair." *What'sNew(?)* was followed, in November 1966, by *Gazette*, edited by field director Archie Key who commented, "we compromised on the name." Publications committee member R.Y. Edwards wrote to Archie Key in 1967, "all writers think that editors have green eyes, horns, & long white teeth." In the interest of developing top-quality publications, he recommended that Archie "get a green-eyed editor turning out your publications, or they won't be of uniform high quality. And if they aren't—why bother?"

In 1973, *Museogramme* was introduced as a monthly newsletter and *Gazette* became a bi-monthly journal. Initially CMA publications were not bilingual; articles were published in the language submitted, usually English. In 1975, the publications committee discussed publishing *Gazette* in a bilingual format, but decided that only major articles could be translated due to cost (all articles were translated in 1980). Much like today, committee members who solicited articles for *Gazette* represented different parts of the country and had different areas of expertise. They sought to encourage submissions from a variety of sectors in the profession in order to make CMA

publications a true forum for museologists and to counter concerns that too many articles originated in Ottawa or that many authors chose to have their work published in the United States rather than by the CMA in order to reach a broader audience.

Gazette was printed in five different styles and formats over 16 years before being replaced by *Muse* in 1983. This latest incarnation of the magazine was intended to "reflect the rich diversity of interests within Canada's museum community," and to "be more issues-oriented." *Muse* too has evolved over the years; theme issues were introduced in the mid-1980s and eventually became the norm. Marketing, technology, northern museums, trusteeship, curatorship, exhibition design and professional development were among the topics covered. In 1994, theme issues became "the exception rather than the rule," a number of new columns were introduced, and the look of the magazine was revamped. We continue to work to ensure that *Muse* remains interesting, relevant and provocative to our readership.

I would like to thank fellow members of the Editorial Board Jann L.M. Bailey, Lon Dubinsky, Douglas Leonard, Wendy McPeake, and Line Ouellet, as well as former Managing Editor, Aline Michaud, Executive Director, John McAvity, and especially Editor, Natalie Blais, Desktop Publisher, Linda McConnell and Designer, Michael Webb for their assistance in developing this issue. I would also like to acknowledge the input of the Fellows, particularly George MacBeath and Donald K. Crowdis, and of the many authors; it was, without exception, a pleasure to work with all of them. I've enjoyed sharpening my teeth. I hope that you will enjoy learning about our association as much as I have. ■

CATHERINE C. COLE
GUEST EDITOR AND MEMBER OF
THE EDITORIAL BOARD

Staying in touch: CMA membership publications, past and present: *What'sNews(s)?* (1965), *Gazette* (1972), *Museogramme* (1997), *Muse* (1995)

Congratulations
half a century
and into the 21st century.

Canadian Museums Association

PACART

Years

Quality

PACART

Toll-Free Fax 1-888-4 PACART

N.D.L.R.

Joyeux 50e anniversaire à l'AMC!

POUR CE NUMÉRO DE *MUSE*, destiné à souligner le cinquantenaire de l'AMC, le Comité de rédaction a choisi de se pencher sur l'histoire de l'association et de prévoir son avenir ainsi que celui des musées canadiens. Kathryn Young brosse un tableau de l'évolution de l'AMC au cours des 50 dernières années et Donald K. Crowdis témoigne de la situation des musées canadiens en 1947. Plusieurs personnes présentent leur point de vue sur les questions auxquelles les musées canadiens sont aujourd'hui confrontés, allant du rôle des musées dans la société à l'impact de la chute du financement, en passant par la place centrale qu'occupent les collections, l'évolution de la profession, la relation entre les musées et leurs publics, le rôle des musées canadiens sur la scène internationale et l'importance des amateurs et des partisans des musées. Ce numéro contient aussi le profil de plusieurs fondateurs de l'AMC et de musées établis en 1947, ainsi qu'un hommage aux présidents, aux *Fellows*, aux récipiendaires de prix et aux membres de longue date de l'AMC.

Les publications de l'AMC ont toujours été une affaire de famille.

En avril 1948, l'AMC souffla sa première bougie et publia son premier titre, *Bulletin*. Celui-ci, qui regroupait entre autres des nouvelles sur les musées, des essais et un résumé du congrès annuel, fut envoyé aux musées du monde entier. Des lettres de vœux et de félicitations affluèrent de Londres, d'Italie, de Colombie, de Nouvelle-Zélande, d'Istanbul, de Varsovie, de Dublin et des États-Unis. La parution de *News Letter* et de *Bulletin* s'est voulue régulière dans les années 50 et au début des années 60. Cependant, les auteurs et rédacteurs étant bénévoles, les deux titres ont été publiés de façon sporadique avant de cesser de paraître en 1964, car il devenait trop difficile de trouver suffisamment d'auteurs.

Le bulletin de nouvelles, *What'sNew(?)*, a été publié de 1964 à février 1966. Gwen Metcalfe, qui en était la rédactrice très spirituelle, écrivit à ce sujet : « Le bulletin de nouvelles est le moyen de communication de l'Association des musées canadiens, mais il demeure une affaire de "famille" ». À partir de novembre 1966, l'AMC publiait un nouveau titre, *Gazette*, dont le rédacteur était le directeur sur le terrain Archie Key, qui annonça que le nom trouvé était le résultat d'un compromis. R.Y. Edwards, membre du Comité des publications, affirma dans une lettre adressée à Key, en 1967, que tous les auteurs s'imaginaient que les rédacteurs avaient des yeux de bête, des cornes et de grandes dents blanches. Il continuait en lui recommandant, dans un souci de publier des revues de qualité, de « trouver un rédacteur aux yeux de monstre pour vos publications si vous voulez qu'elles soient toutes de grande qualité. Autrement, pourquoi s'en donner la peine? ».

En 1973, l'AMC publia le premier numéro de *Muséogramme*, bulletin mensuel de nouvelles. *Gazette* devint une revue bimestrielle. À cette époque, les publications de l'AMC n'étaient pas bilingues. Les articles étaient publiés dans la langue de l'auteur, généralement l'anglais. En 1975, le Comité des publications s'interrogea sur la nécessité de publier *Gazette* dans les deux langues, mais décida que seuls les articles importants seraient traduits, en raison du prix (tous les articles furent traduits en 1980). La situation était alors très semblable à celle d'aujourd'hui, c'est-à-dire que les membres du comité sollicitaient des articles auprès d'auteurs représentant différentes régions du Canada et spécialisés dans différents domaines. Ils s'efforçaient d'obtenir des propositions d'auteurs appartenant à divers secteurs de la profession, dans l'espoir que ces publications deviennent un véritable forum pour les muséologues. En outre, ils voulaient réduire le très

grand nombre d'articles venant d'Ottawa, fait qui en inquiétait beaucoup, et convaincre les nombreux auteurs qui choisissaient de publier aux États-Unis pour rejoindre le plus de monde possible à soumettre leurs articles à l'AMC.

Gazette fut publié pendant plus de 16 ans sous cinq formats et styles différents avant de céder la place à *Muse*, en 1983. La nouvelle transformation de cette revue avait pour but de refléter la grande diversité des intérêts du milieu canadien des musées et de se focaliser sur les questions. *Muse* a également évolué au fil des ans. Des numéros thématiques apparurent vers le milieu des années 80, puis devinrent réguliers. Toutes sortes de sujets furent abordés, dont le marketing, la technologie, les musées du nord, le rôle des administrateurs, la conservation, la conception des expositions et la formation professionnelle. En 1994, les numéros thématiques devinrent l'exception plutôt que la règle, plusieurs nouvelles rubriques firent leur apparition et la présentation fut entièrement repensée. Notre travail a toujours pour but de s'assurer que *Muse* demeure une revue intéressante, provocante et pertinente.

Je tiens à remercier les autres membres du Comité de rédaction, Jann L. M. Bailey, Lon Dubinsky, Douglas Leonard, Wendy McPeake et Line Ouellet, ainsi que l'ancienne rédactrice en chef, Aline Michaud, le directeur général de l'AMC, John McAvity, et surtout la rédactrice, Natalie Blais, la responsable de l'éditique, Linda McConnell, et le graphiste, Michael Webb, pour l'aide qu'ils ont apportée à ce numéro. Je souhaite également remercier les *Fellows* qui m'ont fait part de leurs commentaires, notamment George MacBeath et Donald K. Crowdis, et les nombreux auteurs. J'ai éprouvé un immense plaisir à travailler avec tous. J'ai été enchantée d'avoir pu me faire les dents, et j'espère que vous aurez autant de plaisir que moi à mieux connaître notre association. ■

CATHERINE C. COLE
RÉDACTRICE INVITÉE ET MEMBRE
DU COMITÉ DE RÉDACTION

Restons en contact : les publications anciennes et actuelles de l'AMC réservées aux membres. *Bulletin de l'AMC* (1962), *Gazette* (1969), *Muséogramme* (1997) et *Muse* (1994).

MUSE

Editorial Board/Comité de rédaction Jann L.M. Bailey, Catherine C. Cole, Lon Dubinsky, Douglas Leonard, John G. McAvity, Wendy McPeake, Line Ouellet

Guest Editor/Rédactrice invitée Catherine C. Cole

Assistant Editor/ Rédactrice adjointe Natalie Blais

Desktop Publishing/Éditique Linda McConnell

Translation/Traduction Claire Dupond, Bérengère de Guernon, Allison Hodge

Design/Conception Michael Webb

Printing/Imprimeur Tri-Co Printing Inc.

Advertising Sales/Publicité Ramsden and Associates

Muse, the quarterly magazine of Canadian museums, is published by the Canadian Museums Association (CMA). Members of the CMA receive *Muse* as a benefit of membership. Subscription rates for non-members are $25 per year in Canada + GST (registration no.: 106864374RT), $32 per year for the U.S. and $40 elsewhere. Back issues, $5 (plus $2 postage and handling). **Address: Canadian Museums Association, 280 Metcalfe St., Suite 400, Ottawa, Ontario, Canada K2P 1R7. Tel.: (613) 567-0099 Fax: (613) 233-5438.**

Member, Canadian Magazine Publishers Association.
Muse is indexed in the Canadian Periodical Index and is available in microform from Micromedia Ltd.
Canadian Publications Mail Product Sales Agreement No. 0483176.
ISSN: 0820-0165. Copyright © 1997 Canadian Museums Association

Muse, la revue trimestrielle des musées canadiens, est publiée par l'Association des musées canadiens (AMC). Les membres de l'AMC reçoivent *Muse* dès leur adhésion. L'abonnement pour les non-membres est de 25 $ par an au Canada + TPS (n° d'enregistrement : 106864374RT), de 32 $ aux États-Unis et de 40 $ ailleurs. Numéros précédents, 5 $ (plus 2 $ de frais de manutention). **Adresse : Association des musées canadiens, 280, rue Metcalfe, bureau 400, Ottawa (Ontario) Canada K2P 1R7. Tél. : (613) 567-0099. Télécop. : (613) 233-5438.**

Membre de la Canadian Magazine Publishers Association.
Muse figure dans le Canadian Periodical Index et est disponible sur microfilm ou microfiche auprès de Micromedia Ltd. Société canadienne des postes — Envois de publications canadiennes — n° de convention 0483176.
ISSN: 0820-0165 Copyright © 1997 Association des musées canadiens

CANADIAN ▪ MUSEUMS ▪ ASSOCIATION
ASSOCIATION ▪ DES MUSÉES ▪ CANADIENS

President/Présidente Candace Stevenson

Vice-President/Vice-présidente Cassie Palamar

Board Members/Administrateurs Janet M. Brooke, Nicole Cloutier, Denis Lavoie, Ken Mather, Wendy McPeake

Past President/Président sortant Michel V. Cheff

Executive Director/Directeur général John G. McAvity

The Canadian Museums Association (CMA) is a non-profit corporation and registered charity dedicated to advancing public museums and museum works in Canada. Voting membership is open to public non-profit museums or related institutions and to individuals working (paid or volunteer) in the museum professions in Canada. Non-voting affiliate membership is open to all. The CMA wishes to thank the Museums Assistance Program of the Department of Canadian Heritage for its support of CMA programs.

L'Association des musées canadiens (AMC) est un organisme à but non lucratif et caritatif enregistré qui se consacre à l'avancement des musées publics du Canada et de la muséologie en général. Ont droit de vote les musées publics à but non lucratif, les établissements connexes et les employés ou bénévoles travaillant dans le domaine. Toute personne ou établissement peut devenir membre affilié. L'AMC tient à remercier le Programme d'aide aux musées du ministère du Patrimoine canadien pour son appui.

ARE YOUR STORAGE SYSTEMS AS OBSOLETE AS THE THINGS YOU STORE?

From paleontology to ethnology, you have a wealth of important items to collect, identify, preserve, and store... and less and less space to do it in all the time.

Spacesaver high density mobile storage systems can help you solve the unique storage challenges of your museum:

Design features accommodate your special needs for fire, dust, water, decay, and damage protection.

Free up 50% of existing storage space for more productive use...

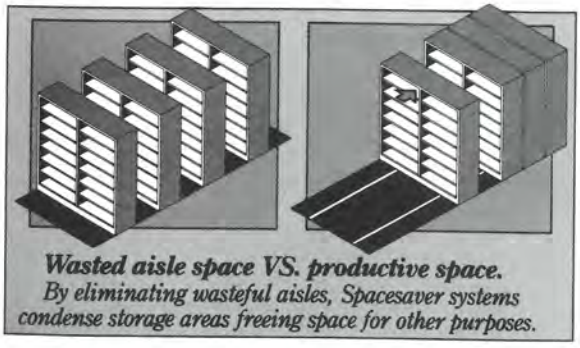
Provide for improved security, preservation, and conservation of your collections..

Double your existing storage capacity...

Eliminate off-site storage costs and headaches...

Increase accessibility and work space...

Our storage professionals will work with you to determine the most productive Spacesaver System for your particular collection activity and density requirements.



Wasted aisle space VS. productive space.
By eliminating wasteful aisles, Spacesaver systems condense storage areas freeing space for other purposes.

Call today for your free brochure and find out about our Free Space Efficiency Audit: 1-800-492-3434.

Spacesaver®
When Performance Counts.

Spacesaver Corporation, 871 Victoria North, Kitchener, Ontario N2B 3S4, 1-800--544-3679, Tel.: (519) 741-3684, Fax: (519) 741-3605.

Greetings from the President

BY CANDACE STEVENSON

IT IS AN HONOUR AND A PLEASURE for me to introduce this 50th anniversary edition of *Muse*. Like the cabinets of curiosities that preceded our present-day institutions, this issue contains an eclectic mélange of writings about our history, people and profession.

It is worthwhile to pause and consider the development that has taken place, both in Canadian museums and in the CMA, over the past 50 years. The Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Sciences (1951), or the Massey Report as it is more commonly known, still makes fascinating reading these many years later. While we may sometimes feel things never change, in truth we have made tremendous strides. At the time it was said, "The sorry plight of museums in Canada is appropriately matched by a widespread public indifference to their inadequacy." Today our museums would be almost unrecognizable to the commissioners, and I am confident that neither our museums nor public response would be so described.

While we may sometimes feel things never change, in truth we have made tremendous strides.

The Massey Report speaks of the CMA as "a newly formed national organization... which gave evidence of an increasing interest in the work of museums, and in means for making it more effective." Our current constitution, derived from the letters of patent of 1947, describes the CMA as being formed "to advance public museum services in Canada, to promote the welfare and better administration of museums, and to foster a continuing improvement in the qualifications and practices of museum professionals."

Have we achieved those goals? Certainly we have made great progress. We are the national voice and service organization for more than 2,200 museums from coast to coast, attracting over 57 million visitors every year. Large and small, urban or rural, zoo, gallery or aquarium, we are bound by a common mandate to assemble, conserve, exhibit and interpret our collections for the people of our communities.

Having been born in 1947, the CMA certainly qualifies as a baby boomer. Like the stereotypical boomer, we are just entering our prime and expect to live longer and better (and have more leisure time to visit museums!). We also have more financial security; our initial budget of $300 has risen to $1.2 million in 1996-97. On the other hand, while the boomers are starting to rely on bifocals, the CMA is not losing its "vision." In fact our mandate and central message remain unchanged although our programs have evolved and broadened over time. In 1947, who would have guessed how important the role of advocacy would become? Predicted the myriad of legal issues that relate to our business? Made the connection between museums and literacy? Or predicted the need for conferences devoted entirely to the subject of museum shops?

But these are just some of the issues and areas where the CMA has been a leader on behalf of the community it represents. And as you will learn from the following pages, the membership of the CMA has been the key to our success. From the CMA's far-sighted founders to today's diverse and specialized members, we continue to be innovative, to change and to succeed. One thing has not changed in 50 years. The Massey Report remarked on the "devoted and far-seeing" staff of museums who "have often achieved much more than the...support they received...would lead us to expect." This still rings true, whether we are referring to our volunteers or to our paid staff.

The CMA is a great success because of all those who have been involved in and supportive of the larger vision of the museum community as a whole. May that support and involvement continue over the next 50 years. ■

CANDACE STEVENSON
PRESIDENT

We congratulate the
Canadian Museums Association
on 50 years of excellence.

The St Paul

Sun Life
Group Benefits

AON Aon Reed Stenhouse

CANADIAN ▪ MUSEUMS ▪ ASSOCIATION
ASSOCIATION ▪ DES MUSÉES ▪ CANADIENS

AON Aon Reed Stenhouse

The insurance team for the Canadian Museums Association. Partners in Protection.

Le mot de la présidente

PAR CANDACE STEVENSON

C'EST UN HONNEUR ET UN PLAISIR pour moi de vous présenter ce numéro de *Muse* qui marque notre cinquantième anniversaire. À l'instar de ces cabinets de curiosités qui ont précédé nos institutions actuelles, ce numéro vous propose un mélange éclectique de textes traitant de notre histoire, de nos gens et de notre profession.

Il vaut la peine de s'arrêter un moment pour réfléchir à l'évolution tant des musées canadiens que de l'AMC au cours des 50 dernières années. Le rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences (1951), mieux connue sous le nom de commission Massey, continue, après tant d'années, de nous fasciner par son contenu. Même si nous avons parfois l'impression qu'il n'y a jamais rien de changé, nous avons en réalité accompli de fantastiques progrès. On affirmait, à l'époque, que « la situation désastreuse des musées canadiens n'a d'égal que l'indifférence généralisée de la population face à leur médiocrité ». [Trad.] Les commissaires d'alors auraient bien du mal à reconnaître les musées d'aujourd'hui et je suis convaincue qu'on ne pourrait plus parler en ces termes ni de nos musées ni de la réaction du public.

Nous avons parfois l'impression que rien n'a changé, mais nous avons en réalité accompli de fantastiques progrès.

Le rapport Massey parlait de l'AMC comme d'« un organisme national créé récemment, [...] qui témoigne d'un intérêt grandissant pour le travail des musées et pour les mesures susceptibles d'en accroître l'efficacité ». [Trad.] Notre constitution actuelle, qui découle de nos lettres patentes de 1947, précise que l'AMC a été créée dans le but « d'améliorer les services publics des musées au Canada, de promouvoir le bien-être et la qualité administrative des musées et d'encourager l'amélioration constante des qualifications et des façons de faire propres aux professionnels des musées ».

Avons-nous atteint ces objectifs? Il est certain que nous avons grandement progressé. Nous agissons comme porte-parole national et comme organisme de prestation de services pour plus de 2 200 musées qui, d'un océan à l'autre, attirent annuellement plus de 57 millions de visiteurs. Que nous soyons grands ou petits, installés dans une ville ou en milieu rural, jardin zoologique, musée d'art ou aquarium, nous sommes tous liés par un mandat commun qui nous intime de constituer, conserver, exposer et interpréter nos collections à l'intention des membres de nos collectivités.

Née en 1947, l'AMC fait assurément partie de la cohorte des baby-boomers. Et, comme tout membre de cette génération, nous parvenons à peine à la maturité et espérons vivre mieux et plus longtemps (et avoir davantage de temps libre pour visiter les musées!). Nos assises financières sont également plus stables; notre budget est passé d'un montant initial de 300 à 1,2 million de dollars en 1996-97. En revanche, si les baby-boomers commencent à porter des lunettes à double foyer, l'AMC, elle, n'a rien perdu de sa « vision ». En fait, notre mandat et notre message fondamental demeurent exactement les mêmes, bien que nos programmes aient évolué et pris de l'ampleur au fil du temps. Qui, en 1947, aurait pu prévoir l'importance que revêtirait nos efforts d'intervention? Anticiper la myriade de dossiers juridiques reliés à nos activités? Établir un lien entre les musées et l'alphabétisation? Ou prédire le besoin de tenir des conférences consacrées exclusivement aux boutiques des musées?

Mais ce ne sont là que quelques-uns des dossiers et des domaines dans lesquels l'AMC a agi comme chef de file du milieu qu'elle représente. Et, comme vous le verrez dans les pages qui suivent, ce sont nos adhérents qui sont la clé de notre succès. Depuis les fondateurs clairvoyants de l'association jusqu'aux membres d'aujourd'hui, engagés dans les spécialités les plus diverses, nous continuons d'innover, d'évoluer et de réussir. Il est toutefois un point qui n'a pas changé pendant ces 50 ans. Le rapport Massey soulignait « le dévouement et la clairvoyance » du personnel des musées qui « a souvent accompli bien plus [...] que ce à quoi on aurait pu s'attendre, [...] compte tenu du soutien qu'il recevait ». [Trad.] Cette affirmation demeure entièrement fondée, qu'on pense à nos bénévoles ou à notre personnel rémunéré.

C'est grâce à tous ceux et celles qui ont participé à l'association et qui ont soutenu la vision élargie du milieu muséal dans son ensemble que l'AMC est une telle réussite. Je souhaite que ce soutien et cette participation se poursuivent pendant les 50 prochaines années. ■

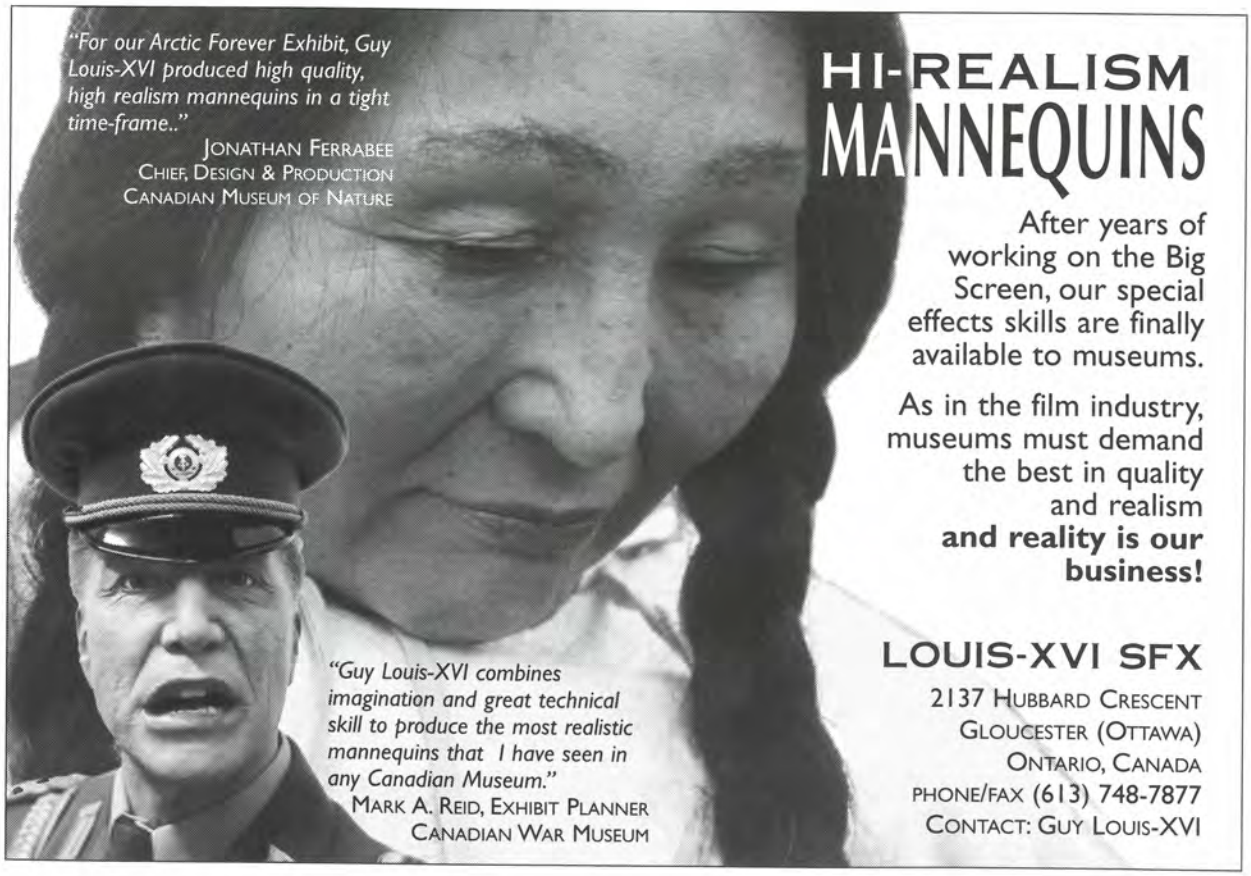
Candace Stevenson

CANDACE STEVENSON
PRÉSIDENTE

WHITEHORSE

NOTEZ CES DATES À VOTRE
AGENDA DÈS AUJOURD'HUI :
CONGRÈS ANNUEL 1998 DE L'AMC
30 MAI AU 3 JUIN 1998

YUKON



"For our Arctic Forever Exhibit, Guy Louis-XVI produced high quality, high realism mannequins in a tight time-frame.."
JONATHAN FERRABEE
CHIEF, DESIGN & PRODUCTION
CANADIAN MUSEUM OF NATURE

"Guy Louis-XVI combines imagination and great technical skill to produce the most realistic mannequins that I have seen in any Canadian Museum."
MARK A. REID, EXHIBIT PLANNER
CANADIAN WAR MUSEUM

HI-REALISM MANNEQUINS

After years of working on the Big Screen, our special effects skills are finally available to museums.

As in the film industry, museums must demand the best in quality and realism **and reality is our business!**

LOUIS-XVI SFX
2137 HUBBARD CRESCENT
GLOUCESTER (OTTAWA)
ONTARIO, CANADA
PHONE/FAX (613) 748-7877
CONTACT: GUY LOUIS-XVI

Plus ça change...

LET'S FACE IT, anniversaries can be hollow promotional events! However, the CMA has an extraordinary record of contribution to society that deserves recognition. Before the CMA existed, Canada had a small collection of museums, each concentrated on its own daily existence, working in isolation and with little sense of common purpose. The CMA has been successful in binding this cluster together, fostering new growth and development, and transforming it into the dynamic and close-knit community that we have today.

Associations like the CMA are a natural part of the development of any professional community. The CMA is an extension of this diverse group and is owned and controlled by its members. It has been a leader in training, in standards, in advocacy and in many other services. It has been the catalyst to overcoming a parochial view of museums and promoting the rightful role and respect that they deserve in society.

While today's CMA is a lot larger (and more complex), it has not strayed far from the original vision of its founders.

In 1947, 10 years after the initial attempts to form a central organization for museums in Canada, a small group of visionaries got together at the Musée de la Province de Québec to form this national organization. These people had a vision and a purpose. World War II had just ended and the entire world was focused on peace. Dignity, harmony and understanding were particularly important because of the severe destruction caused by the war. The CMA founders shared these values, as did those who had established the first international museums organization, ICOM, only a few months before. Museums had an important role to play in society and it was high time they were taken seriously.

Initially an organization of institutions with a small membership and an even smaller but dedicated number of volunteers, the CMA established a network among museums, and the people who worked in them. When individual members were given voting rights in the late 1960s, the CMA addressed the nature of the museum profession itself, and the 1970s were dominated by steps to strengthen the profession.

This special issue of *Muse* retraces much of the history and different phases of the CMA, which I shall not repeat here. I urge you to spend some time reading past CMA publications, or better still, to visit the CMA's records at the National Archives of Canada, where I assure you you will find many fascinating articles that are still relevant today.

Contrary to popular belief, advocacy is not a new direction for the CMA. As I read old publications and minutes of meetings, I was struck by how consistent today's CMA is with its original intentions.

Plus c'est pareil...

While today's CMA is a lot larger (and more complex), it has not strayed far from the original vision of its founders. That says a lot about their understanding of museums and about the commitment of the succeeding generations of members to seeing that vision realized.

On a personal note, for over 15 years I have been fortunate to be the longest serving executive director of the association. As a young curator in New Brunswick in the early '70s, I was introduced to and became dependent upon the CMA and its services. I am honored today to be its executive director, which I believe is the best job one could have in the museum community. The CMA has been kind to me in this position and has allowed me to learn and grow as an individual. I have met passionate individuals, visited wonderful museums, and travelled to all parts of this great country, all thanks to the CMA.

I suspect the CMA's future will not be much different from its past. It will be the meeting ground for all who love and have a passionate caring for museums, no matter what their specialty. The exact nature of its role will change with events and circumstances, but there will always be a CMA. I can only hope I will be able to attend the CMA's centennial! ■

JOHN G. MCAVITY
EXECUTIVE DIRECTOR

WHITEHORSE

MARK YOUR CALENDAR NOW!

1998 CMA ANNUAL CONFERENCE

MAY 30 TO JUNE 3, 1998

YUKON

ATMS

Advance Ticket Management System

Increase productivity and customer service with ATMS, a real-time ticket management system designed for use in IMAX®, museums, and educational centres. Advance Ticket Management system incorporates all business and administrative functions associated with ticket sales and provides sales people with the ability to quickly and efficiently sell tickets.

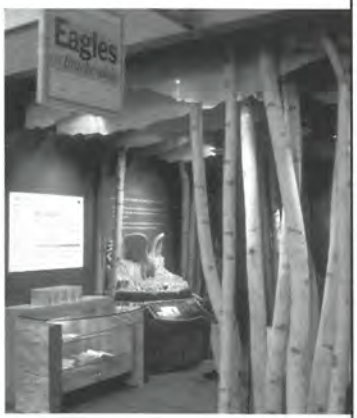
Box Office Sales
Phone Sales
Advance Sales
Group Bookings
Registrations
Scheduling
Statistical Reports

VAN OS & ASSOCIATES
900, 10665 Jasper Avenue
Edmonton, AB T5J 3S9
TEL (403) 421-0499 FAX (403) 476-0829

Planning + Design

AldrichPears associates

- *interpretive planning*
- *facilities planning and design*
- *exhibit design*



"Eagles of Brackendale" at the Vancouver International Airport

100-1455 West Georgia St.
Vancouver, BC, Canada V6G 2T3
Phone (604) 669-7044
Fax (604) 669-7644
email APA@mindlink.bc.ca

Plus ça change...

Soyons francs, les anniversaires peuvent être des événements publicitaires vides de sens. Toutefois, l'extraordinaire contribution de l'AMC à la société mérite d'être soulignée. Avant la fondation de l'AMC, le Canada ne comptait qu'une petite collection de musées, chacun concentré sur son quotidien, travaillant de façon isolée et sans vraiment partager un but commun. L'AMC a réussi à relier ce groupe, à favoriser son essor et à en faire le milieu dynamique et très uni que nous connaissons aujourd'hui.

Des associations telles que l'AMC font naturellement partie de la croissance de tout milieu professionnel. L'AMC est une extension de ce groupe varié; elle appartient aux membres de ce groupe et elle est contrôlée par eux. Elle a joué un rôle de premier plan en matière de formation, de normalisation, d'intervention politique et de prestation de nombreux autres services. Grâce à son action déterminante, les musées ont cessé d'être vus comme des établissements limités. Enfin, l'AMC a été le catalyseur de la promotion du rôle légitime des musées, et elle a permis à ceux-ci d'acquérir le juste respect de la société.

L'AMC est beaucoup plus importante aujourd'hui (et plus complexe), mais sa vision actuelle n'est guère différente de celle de ses fondateurs.

En 1947, 10 ans après les premiers efforts visant à créer un organisme central pour les musées canadiens, un petit groupe de visionnaires s'est réuni au Musée de la Province de Québec et a créé cet organisme national. Tous avaient un but et une vision d'avenir. La Seconde Guerre mondiale venait de s'achever et le monde entier aspirait à la paix. La dignité, l'harmonie et la compréhension étaient des qualités particulièrement importantes en raison des terribles ravages causés par la guerre. Les fondateurs de l'AMC partageaient ces valeurs, à l'instar des fondateurs de la première organisation internationale des musées, l'ICOM, quelques mois auparavant. Les musées avaient un rôle vital à jouer, et il était plus que temps de les prendre au sérieux.

À l'origine, l'AMC ne regroupait que des musées. Les membres étaient peu nombreux et les bénévoles — extrêmement dévoués — encore moins nombreux. L'AMC a créé un réseau entre les musées et entre les gens qui y travaillaient. Lorsque les membres à titre individuel obtinrent un droit de vote, vers la fin des années 60, l'AMC étudia la nature même de la profession muséale, et les années 70 furent caractérisées par la prise de mesures pour renforcer la profession.

Ce numéro spécial de *Muse* retrace une grande partie de l'histoire et de l'évolution de l'AMC, que je ne reprendrai pas ici. Je vous incite vivement à prendre le temps de relire d'anciennes publications de l'association ou, mieux encore, d'aller consulter les dossiers de l'AMC aux Archives nationales du Canada. Croyez-moi, vous y trouverez de nombreux articles passionnants, qui sont aujourd'hui encore pertinents.

Contrairement à ce que l'on croit généralement, le rôle d'intervention de l'AMC sur le plan politique n'est pas nouveau. En fait, lisant d'anciennes publications et de vieux procès-verbaux, j'ai été frappé de voir à quel point l'AMC était restée fidèle à ses intentions premières.

Plus c'est pareil...

L'AMC est beaucoup plus importante aujourd'hui (et plus complexe), mais sa vision actuelle n'est guère différente de celle de ses fondateurs... ce qui en dit long sur la compréhension des musées de ces derniers et sur le dévouement des générations de membres qui se sont succédé dans l'espoir de voir cette vision se concrétiser.

Pour ma part, j'ai le plaisir d'assumer la direction générale de l'AMC depuis 15 ans, un record pour l'association. J'ai découvert l'AMC et ses programmes quand j'étais jeune conservateur, établi au Nouveau-Brunswick, et j'en suis devenu dépendant. Je suis très honoré d'en être aujourd'hui le directeur général, car je crois que cet emploi est sans égal dans notre milieu. L'AMC a eu tous les égards pour moi; elle m'a permis d'apprendre et de grandir. Grâce à elle, j'ai rencontré des gens fabuleux, visité des musées merveilleux et eu le plaisir de voyager dans toutes les régions de ce magnifique pays.

J'ai tendance à penser que l'avenir de l'AMC sera assez semblable à son passé. L'association restera le terrain de rencontre de tous ceux qui aiment les musées et s'y consacrent passionnément, quel que soit leur domaine de spécialisation. La nature exacte de son rôle évoluera en fonction des événements et des circonstances, mais l'AMC existera toujours. Mon unique souhait est d'être présent lorsque l'on fêtera son centenaire! ■

John G. McAvity
Directeur général

COME VISIT US AT BOOTH #6

Canadian Museums Association
Annual Conference,
Ottawa, Ontario, June 11-15,1997

The art of storage...

The preservation of a nation's heritage has always been limited by the ability to store it safely.

Montel offers multiple storage solutions to ensure the preservation of our heritage thus enriching our future.

MONTEL

225, 4th Avenue, P.O. Box 130, Montmagny (Quebec) Canada G5V 3S5 - **1-800-463-1920** (Ext 220) Canada
USA **1 800-935-0235** - Fax: (418) 248-7266 - E-mail:ybel@montel.com - web:http://www.montel.com

THE CANADIAN MUSEUMS ASSOCIATION AND THE MUSEUM COMMUNITY

CMA Vice-President Cassie Palamar considers the value of the CMA to individuals, institutions, the Canadian museum community and the nation

BY CASSIE PALAMAR

I FIRST JOINED THE CMA in the late 1970s. Since then, I have become involved in the association, first as a committee member, then as a board member, and currently as vice-president. Over the years, I have developed a deep sense of the value of the CMA to me as a member, to the museum community and to the nation.

"Living on an island one often feels very isolated from what is happening in the mainstream. The CMA, through its publications and conferences has made me feel part of the larger heritage community. Its Mid-Career Development Grant assisted me in completing the Cultural Resource Management Program at the University of Victoria, which was a turning point in my career, giving me the confidence to take on the challenges of working in the heritage field in the 1990s."

—Marilyn Dawe, Canadian Heritage, Newfoundland

The Canadian Museums Association is celebrating its first fifty years at a time when the museum community is in the midst of enormous changes as a result of Canada's new fiscal and social realities. Museums have been told to become increasingly self-sufficient. Public-sector funding has decreased and there is increasing competition for private funding. Museums are trying to broaden their base of support and meaning within diverse communities. We have been forced to develop new skills and expend resources on new technologies. Museum workers are experiencing profound workforce adjustment and dislocation. What is the role of the Canadian Museums Association in these times of unprecedented change?

The CMA is fundamentally about community and fellowship. The association provides a framework for understanding the diversity of the Canadian museum community, interprets the challenges the community faces, and makes decisions that support the needs and interests of the membership. The CMA plays a role in advancing the field. Since its beginning in 1947, the CMA has played a pioneering role in the area of professional development and training, and more recently in analyzing museum jobs and curriculum requirements. This leadership role continued in its 1989 work analyzing the museum labour force. In the 1990s, in response to the significant workplace challenges that individuals and institutions faced, its work shifted to the need for a broader human resource strategy.

"Fifty years young on the eve of the year 2000, the CMA remains central to the partnership and exchange of ideas essential to our museum community and, above all, the individuals who give them life. Long live the CMA!"

—Charles Farrar, Musée du Séminaire de Sherbrooke, Quebec

"By orchestrating meetings and discussions all these years, the CMA has literally built the Canadian museum community. By presenting our views so forcefully to the powers that be, the CMA has ensured that this community receives the attention and respect it deserves. Looking back, we can say that the museums of Canada have been greatly enriched by the CMA's actions and advocacy."

—François Lachapelle, Musée régional de Rimouski, Quebec

The CMA influences public policy and promotes the interests or goals of its membership—Canadian museums and museologists. Because it represents a broad community, it can identify issues, frame them and give them meaning. The CMA provides a two-way channel of communication, giving the membership access to government, and giving government access to the membership. During the development of major government policies and programs, the CMA facilitates consultation with stakeholders. It can help determine policy outcomes and test programs. For the CMA, the diversity project, the human resource strategy, and the literacy project all represent recent initiatives that help create community-wide

understanding around these issues. The CMA often works collaboratively with other organizations. For example, on the Cultural Human Resources Council, the CMA is working with libraries, cultural industries, and performance and visual arts organizations to provide integrated support to the broader cultural sector.

"More than a source of information on new developments and trends in the world of museums, the CMA has, right from the start, inspired its members to take risks and face new challenges to ensure the future of our institutions."
—Rodrique Bédard, Montreal Museum of Fine Arts, Quebec

The opportunities that the CMA provides for fellowship, for dialogue and conversation, and for gaining access to resources will always be important. The personal and informal communication that occurs through the CMA helps build shared values and vision. Consensus on key issues may not be easy to achieve. We also need to consider what kinds

"The CMA is part of the glue that holds us together. When the times get tougher organizations like the CMA become more important because we all retreat into our own bailiwicks, but there is a greater need for us to communicate with one another and to bind together."
—Maurice Smith, Museum of the Great Lakes, Kingston

of activities are most effective. Ultimately, the challenge to a national association like the CMA is to create enough common vision and purpose to sustain a sense of community. How the CMA designs itself for the future will be best done with the acceptance of ongoing change. A fundamental question for us will be what capabilities and infrastructure we require to ensure that policies and programs can continue to evolve to

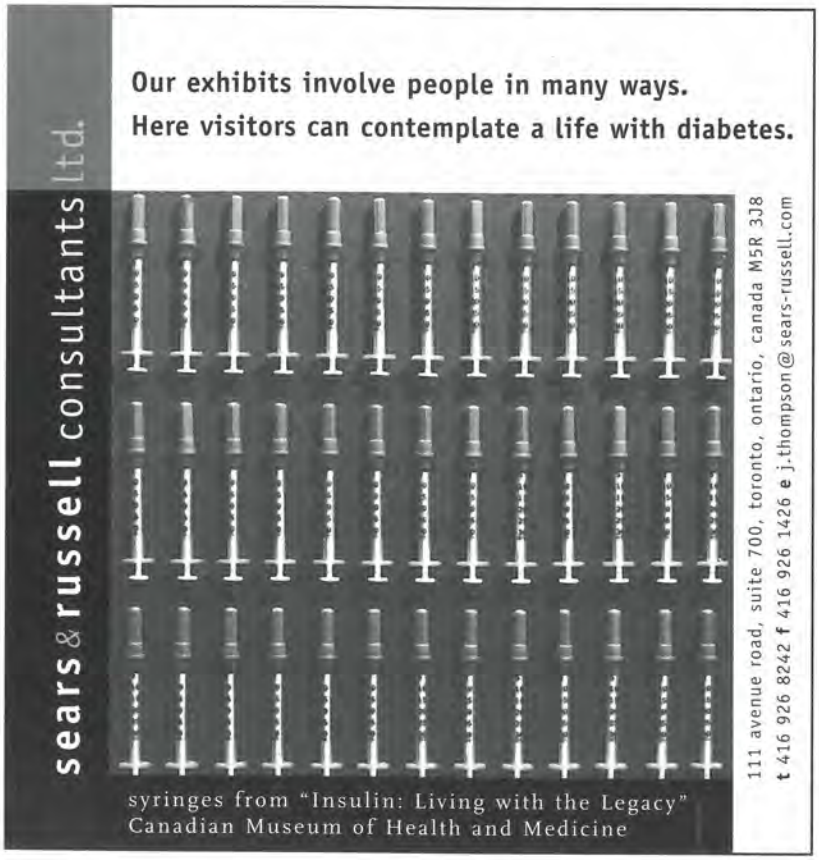
"I wouldn't be where I am now without the CMA. It has been very much a part of my life from the time it was founded. It has been a joy to me."
—Frances E. M. Johnston, Museum of Promotional Arts, Toronto

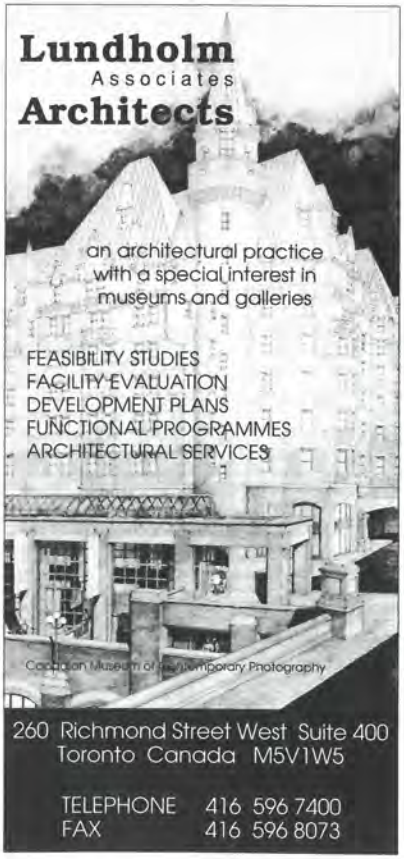
meet the community's needs and expectations. It is my hope that the CMA will continue to facilitate learning across the community so that we can

"The CMA is for museums what the CBC is for the country as a whole. It is our only national forum and testing ground for people and ideas. Even though it appears to be suffering from the same government neglect as is the CBC, the CMA will continue to thrive, because we need it and we will make it so."
—Michael M. Ames, Museum of Anthropology, Vancouver

learn from the experience of others and build a shared knowledge of best practices. This will enable the community to strengthen its capacity to change and to thrive in the future. ■

Cassie Palamar has worked in and with the museum community for almost 20 years. She has been an active member of the Canadian Museums Human Resource Planning Committee and is currently the Vice-President of the CMA.





L'ASSOCIATION DES MUSÉES CANADIENS ET LE MILIEU DES MUSÉES

Qu'est-ce que l'AMC apporte aux personnes, aux établissements, au milieu canadien des musées et au pays? Voilà la question que se pose Cassie Palamar, vice-présidente de l'AMC.

PAR CASSIE PALAMAR

J'AI ADHÉRÉ pour la première fois à l'AMC vers la fin des années 70 et j'y ai participé à divers titres. Au début, j'ai été membre d'un comité, puis du conseil d'administration. J'en suis maintenant la vice-présidente. Au fil des ans, j'ai appris à reconnaître l'importance de l'AMC et ce que l'association pouvait apporter à des membres comme moi, au milieu des musées et à la nation.

« Quand on vit sur une île, on se sent souvent très isolé des courants dominants. Grâce à ses publications et à ses congrès, l'AMC m'a donné le sentiment d'appartenir à l'ensemble du milieu du patrimoine. Quant au programme de bourses en milieu de carrière, il m'a permis de terminer des études en gestion des ressources culturelles à l'Université de Victoria. Celles-ci se sont avérées un tournant dans ma carrière, car elles m'ont donné suffisamment de confiance en moi pour m'attaquer aux défis propres au domaine du patrimoine dans les années 90. »

—Marilyn Dawe, Patrimoine canadien, Terre-Neuve

L'Association des musées canadiens fête son cinquantenaire à une époque où les nouvelles réalités financières et sociales provoquent un immense chambardement. Les musées sont priés de devenir de plus en plus autosuffisants. Les subventions publiques sont en baisse, et la concurrence pour obtenir des fonds privés est de plus en plus vive. Les musées cherchent davantage de soutien au sein des collectivités, tout en souhaitant faire plus de sens pour elles. Nous avons dû acquérir de nouvelles compétences et épuiser nos ressources à l'achat de nouvelles techniques. Quant au personnel des musées, il traverse une époque d'ajustements et de bouleversements majeurs. Quel est le rôle de l'Association des musées canadiens devant tant de mutations sans précédent?

L'AMC se consacre essentiellement à la communauté muséale et aux liens entre les membres. Elle offre une structure permettant de mieux comprendre la diversité du milieu canadien des musées, interprète les défis que celui-ci doit relever et prend des décisions à l'appui des besoins et des intérêts de ses membres. Son rôle contribue à faire avancer notre discipline. Depuis sa création, en 1947, elle a fait figure de pionnier dans les domaines de la formation et du perfectionnement professionnels. Plus récemment, elle a été parmi les premiers à analyser les emplois offerts par les musées, ainsi que les exigences de formation. En 1989, ce rôle de chef de file a imprégné son analyse de la main-d'œuvre des musées. Dans les années 90, en réponse aux défis importants que les établissements et la main-d'œuvre devaient relever, elle a orienté ses démarches de façon à combler le besoin réel d'élargir la stratégie des ressources humaines.

« À l'aube de l'an 2000 et jeune de 50 ans, l'AMC demeure un lieu d'échange et de partenariat essentiel pour les établissements du réseau et surtout pour les individus qui les font vivre... Longue vie à l'AMC. »

—Charles Farrar, Musée du Séminaire de Sherbrooke, Québec

« En orchestrant des rencontres et des débats depuis tant d'années, l'AMC a littéralement construit le réseau muséal canadien. En nous représentant si fortement auprès des décideurs publics, l'AMC a fait de ce réseau un ensemble écouté et respecté. Rétrospectivement, l'institution muséale canadienne contemporaine est profondément enrichie de l'ensemble des interventions et actions concrètes réalisées par l'AMC. »

—François Lachapelle, Musée régional de Rimouski, Québec

L'AMC influence les politiques publiques et fait la promotion des intérêts et des objectifs de ses membres — qu'il s'agisse des musées ou des muséologues canadiens. Le fait qu'elle représente un vaste milieu lui permet de cerner et de structurer les enjeux, et de leur donner du sens. L'AMC a établi un moyen de communication double : elle offre à ses membres un accès au gouvernement et permet à celui-ci d'avoir accès à ses membres. Elle facilite la consultation avec les intervenants quand le gouvernement prépare des politiques et des programmes importants, et elle contribue à

identifier les conséquences des politiques et à tester des programmes. Les projets ayant trait à la diversité culturelle, à la stratégie des ressources humaines et à l'alphabétisation sont tous pour l'AMC des initiatives récentes devant permettre au milieu de mieux comprendre ces questions. L'AMC collabore souvent avec divers organismes. Par exemple, en collaboration avec le Conseil des ressources humaines du secteur culturel, elle travaille avec des bibliothèques, des industries culturelles et des organismes d'arts du spectacle et d'arts visuels afin d'offrir une aide complète à l'ensemble du secteur de la culture.

« Plus qu'un centre d'information sur les nouveaux développements et les nouvelles tendances dans le domaine muséologique, l'AMC a toujours su, depuis sa fondation, stimuler ses membres à relever de nouveaux défis et à prendre des risques pour assurer un avenir à nos institutions. »

—Rodrique Bédard, Musée des beaux-arts de Montréal, Québec

« L'AMC est un élément du ciment qui nous maintient ensemble. Quand les temps deviennent difficiles, les organismes tels que l'AMC sont plus importants car nous nous retranchons dans nos camps alors qu'il nous faudrait plus que jamais communiquer entre nous et nous unir. »

—Maurice Smith, Museum of the Great Lakes, Kingston

Les possibilités de camaraderie, de dialogue et de conversation offertes par l'AMC, de même que l'accès aux ressources, seront toujours vitales. Les réseaux personnels et informels de communication qui se forment à l'AMC favorisent l'élaboration de valeurs et de visées communes. Il n'est pas toujours facile d'atteindre un consensus sur des questions fondamentales. Par ailleurs, nous devons définir les catégories d'activités les plus efficaces. Enfin, le défi que doit relever une association nationale telle que l'AMC est de créer une vision et des objectifs partagés par le plus grand nombre, afin d'entretenir un sentiment d'appartenance au milieu.

« Je n'en serais pas là sans l'aide de l'AMC, qui fait tellement partie de ma vie depuis sa création. C'est une joie pour moi. »

—Frances E. M. Johnston, Museum of Promotional Arts, Toronto

L'AMC aura moins de mal à définir la façon dont elle s'adaptera à l'avenir si elle accepte les changements en cours. Elle doit essentiellement s'interroger sur la nature des capacités et infrastructures nécessaires pour s'assurer que les politiques et programmes puissent progresser et répondre aux besoins et attentes du milieu. J'espère sincèrement que l'AMC continuera à faciliter l'acquisition de connaissances dans le milieu, afin que nous puissions tirer parti de l'expérience des autres et partager ensemble les meilleurs pratiques. Cette évolution permettra au milieu de mieux s'adapter au changement et de prospérer dans les années à venir. ■

« L'AMC est aux musées ce que la SRC est au Canada. C'est notre unique forum national et un banc d'essais d'idées et de gens. Même si elle semble souffrir de la même négligence de la part du gouvernement que la SRC, l'AMC continuera à prospérer, parce que nous en avons besoin et que nous voulons qu'elle prospère. »

—Michael Ames, Museum of Anthropolgy, Vancouver

Cassie Palamar travaille dans et avec le milieu des musées depuis près de 20 ans. Ancienne membre active du Comité de planification des ressources humaines des musées canadiens, M^me^ Palamar est aujourd'hui vice-présidente de l'AMC.

THIRD DIMENSION STUDIO

Museum figures, historical and contemporary
Custom sculpting and life casting

996 Ringwood Ave., Vancouver, B.C. Canada V5V 2T8
Tel / Fax: (604) 875-9677 Email: anndoug@axionet.com
Contact: Doug Taylor

Wentzscope™

The Easy-View Microscope®

Used by museums throughout the world.

Budd Wentz Productions
8619 Skyline Blvd.
Oakland, Calif. 94611, USA
Phone/fax 510-531-1214

ADVERTISERS' INDEX/ RÉPERTOIRE DE NOS ANNONCEURS

Aldrich Pears Associates 12

AON Reed Stenhouse 8/54

Budd Wentz Productions 18

Carr McLean 79

Cultural Building Consultants 58

Eloquent Systems Inc. 64

Encompass 85

Ensign Heritage Consulting 19

Guy Louis XVI 10

Ketchum MFG. 76

Laboratoire Idée Clic 70

Lundholm Associates Architects 16

MBA Design & Display ..... IBC

Montel Inc. IFC/14

N.L. Hushion 76

New Brunswick Museum 11

Old Fort William 79

PACART 3

Sears & Russell Architects 16

Spacesaver Corporation 6

Third Dimension 18

Van Os & Associates 12

NEW BRUNSWICK MUSEUM
MUSÉE DU NOUVEAU-BRUNSWICK

L'Association des musées du Nouveau-Brunswick, ses quelque 200 membres, son conseil d'administration, et son personnel tiennent à féliciter l'Association des musées canadiens à l'occasion de ce 50e anniversaire. Grâce au dévouement et au leadership de l'AMC, le secteur du patrimoine a réussi à surmonter plusieurs obstacles et défis, et à assurer ainsi un meilleur avenir au milieu muséal canadien.

On behalf of its more than 200 members, Board of Directors and staff, the Association Museums New Brunswick wishes to congratulate the Canadian Museums Association on its 50th anniversary. Thanks to the CMA's dedication and leadership, the heritage sector has overcome many challenges and obstacles, and helped ensure a brighter future for Canada's museum community.

ENSIGN HERITAGE CONSULTING

Ensign Heritage is a consortium of professionals who specialise in the Heritage field. We provide a full range of services to heritage institutions and agencies.

- **Heritage Policy and Planning**
  Development of heritage initiatives, legislative research, program evaluation and system and site planning.
- **Museum and Heritage Site Development**
  Planning and feasability studies, storyline development, interpretation, exhibit planning and design, operations and management plans.
- **Heritage Research**
  Research, editing and writing services from basic story lines to finished books.
- **Film Consulting**
  Scene location, technical liaison, historical advisory services.

Ensign Heritage Consulting
PO Box 282
Carleton Place
Ontario, Canada
K7C 3P4

Tel: (613) 256-0565
Fax: (613) 256-4433
E-mail: don.ehg@sympatico.ca

Ensign Heritage does not undertake geneological research.

FELLOWS

In the late 1960s, the Canadian Museums Association introduced the Fellows as a means of honouring individuals who had rendered outstanding service and contribution both to museums nationally and to the work of the CMA. The first three members to use the initials FCMA after their names, Alice E. Johannsen, Donald K. Crowdis and Loris S. Russell, were named in Edmonton in 1969.

In 1972, 12 new Fellows were appointed in a step to increase the proportion of Fellows, sparking a debate about whether the number of Fellows should be limited or reflect a given percentage of members. For many years, the number was limited to 25. At that time, the honour was given "not only to some of those who have worked long and hard for the Canadian Museums Association, but also to some older museum workers, happily still active, without whom our profession would be much less than it is now."

In 1975, a Committee of Fellows was formed and took on an active role to "preserve the past, to assess the present, to scout the future, to define standards and promote recognitions," a role which some Fellows continue to play in the Association.

The selection criteria changed again in 1979, when nominees were expected to have demonstrated exemplary service over a period of at least ten years to the museum community, museum clientele, and to the welfare and development of the association—criteria that are still followed today. The number of Fellows is currently limited to 30 at one time, and members' names may be proposed to the Secretariat, and referred to the Fellows Committee for approval, by any CMA member in good standing.

À la fin des années 60, l'Association des musées canadiens a créé la catégorie des *Fellows* afin de rendre hommage aux personnes ayant rendu des services remarquables aux musées canadiens et à l'AMC elle-même et ayant contribué au travail de ces organismes de façon exceptionnelle. Les trois premiers membres à avoir ajouté les initiales « *FAMC* » à leurs noms — Alice E. Johannsen, Donald K. Crowdis et Loris S. Russell — ont été nommés à Edmonton, en 1969.

En 1972, 12 nouveaux membres ont été nommés *Fellows* pour augmenter la proportion des *Fellows* par rapport aux membres. L'idée a cependant provoqué un débat : devait-il y avoir un nombre fixe de *Fellows*, ou bien cette catégorie devait-elle traduire un pourcentage donné de membres? Pendant des années, le nombre des *Fellows* a été limité à 25. À l'époque, cet honneur récompensait « non seulement ceux qui avaient travaillé longtemps et intensément pour l'Association des musées canadiens, mais aussi des travailleurs plus âgés heureusement toujours actifs dans le milieu des musées, sans lesquels la profession n'aurait pu atteindre sa dimension actuelle ».

En 1975, les *Fellows* formèrent un comité, participant activement « à la préservation du passé, à l'évaluation du présent et à l'exploration de l'avenir, à la définition de normes et à la promotion de reconnaissance de mérites », rôle que certains d'entre eux continuent à assumer.

En 1979, les critères de sélection changèrent à nouveau. Pour être nommés, les candidats devaient avoir rendu au milieu et à la clientèle des musées des services exemplaires et contribué au bien-être et à l'épanouissement de l'association pendant au moins dix ans. Cette règle est toujours en vigueur. Le nombre des *Fellows* est actuellement limité à 30. Tous les membres en règle de l'AMC peuvent soumettre des noms de candidats au Secrétariat qui les transmet au Comité des *Fellows* pour approbation.

Brenda Berck

L. to r./de g. à d. : Robert Hume, George Shepherd, Gwen Metcalfe, Helen Downie, Archie Key, Alice Johannsen, Richard Sutton, Don Crowdis, Richard Glover, Douglas Tushingham and George MacBeath

Fred Bard

Denis Alsford

Denis B. Alsford, Ottawa
Dr. Michael M. Ames, Vancouver
Fred Bard *
Bill Barkley, Victoria
Brenda Berck, Vancouver
Duncan Ferguson Cameron, Calgary
Donald K. Crowdis, Goshen, NS/Thornhill
Nancy E. Dillow, North York
Isabel Mary Barclay Dobell, Montreal
Helen M. Downie, Toronto
Francis J. Dunbar, Oakville
Dorothy Duncan, Willowdale
R. Yorke Edwards, Victoria
Dr. Richard Glover *
Dr. Theodore Heinrich *
Jack Douglas Herbert *
Robert Hume, Don Mills
Nancy L. Hushion, Toronto
Keith Ingersoll *
Alice E. Johannsen *
Dr. Archie F. Key *
Pierre Lachapelle, Verdun
Dr. Louis Lemieux *
Dr. George MacBeath, Fredericton
Margaret S. Machell, Toronto
Ella Martin *
Gwen Metcalfe, Hamilton
Dr. Loris Shano Russell, Toronto
George Shepherd *
Mary Sparling, Halifax
Dr. Nathan Stolow, Williamsburg, Virginia
Richard Sutton *
Jean Trudel, Montréal
Dr. A. Douglas Tushingham, Richmond Hill
Barbara Tyler, Kleinburg
John W. Van Alstine, Kelowna
Philip R. Ward, Salt Spring Island
Moncrieff Williamson *
Clifford Wilson *
William J. Withrow, Don Mills

*deceased/décédé(e)

sabel Dobell

Duncan Cameron

Margaret Machell

Michael Ames

L. to r./de g. à d. : Archie Key, Richard Sutton, Douglas Tushingham, Don Crowdis, George MacBeath, Gwen Metcalfe and Ella Martin.

Jack Herbert (l./g.), Louis Lemieux (r./d.)

Clifford Wilson

George MacBeath (l./g.)

Philip Ward

AWARDS *for Outstanding Achievement*

LES PRIX *d'excellence*

The CMA Awards of Merit Program was launched in 1978 to recognize and publicize outstanding achievement in museum practice. Initially meant to support museums, it encouraged excellence and advanced museum services in Canada. In 1985, the name of the program was changed to the Awards for Outstanding Achievement. The selection criteria for the awards has also evolved, with the CMA currently offering awards in five categories: Museum Management, Collections Management, Research, Presentation, and Publications. Entries are submitted to the Secretariat and evaluated by a committee of the membership.

L'objectif du programme de Prix de mérite de l'AMC, lancé en 1978, est de reconnaître et de faire connaître les réussites remarquables dans le domaine de la pratique muséale. Au départ créée pour aider les musées, cette initiative a favorisé l'excellence et permis aux musées canadiens d'offrir de meilleurs services. En 1985, changeant de nom, ce programme devint celui des Prix d'excellence. Les critères de sélection des prix ont aussi évolué, et l'AMC remet aujourd'hui des prix dans cinq catégories : gestion muséale, gestion des collections, recherche, présentation et publications. Les propositions sont adressées au Secrétariat et évaluées par un comité composé de membres de l'AMC.

1978

Dorothy Duncan, training and interpretation/enseignement et animation, Ontario

Ainsley W. Fralick, quality and effectiveness of leadership/qualité et efficacité du leadership, Lunenburg Fisheries Museum Society

John Hillen and Frances Brittain, design, Ste. Marie-among-the-Hurons, Royal Ontario Museum/conception, Sainte-Marie-au-pays-des-Hurons, Musée royal de l'Ontario

Bernie Hart, unique contribution to museum education and ability to encourage and inspire/pour son apport remarquable à l'éducation muséale et pour son inspiration et encouragement, Nova Scotia Museum

Lynton Martin, effective direction/efficacité de son action à la direction, Nova Scotia Museum

Colin Graham, leadership and championship of the arts/dévouement et intérêt passionné aux arts, Art Gallery of Greater Victoria

J. Ron Longstaffe, contribution to the arts/appui aux arts, Canadian Forest Products Limited, Vancouver

Hudson's Bay Company/Compagnie de la Baie d'Hudson, outstanding contribution and pioneer service/extraordinaire apport et œuvre de pionnier

1979

Père Clément Cormier, long involvement and leadership/travail de longue haleine et direction, la Société historique acadienne, le Musée acadien, et le Centre d'étude acadienne, Moncton

Watson Crossley, collections expertise and organizational ability/expertise en matière de collections et aptitudes à l'organisation, Watson Crossley Museum, Grandview

Rosemary Eaton, promoting environmental heritage understanding and preservation/promotion de l'appréciation et de la préservation du patrimoine écologique, Cole Harbour, N.S.

John Kyte, assisting small museums in British Columbia/appui aux petits musées de la Colombie-Britannique, Victoria

Diane Skalenda, excellence in editing/excellent travail de rédaction de la revue *Dawson and Hind Quarterly*, Association of Manitoba Museums

David M. Stewart, creative contribution and generosity/participation et contribution créative, Montréal

Maryalice Stewart, leadership, Peter Whyte Art Gallery and the Archives of the Canadian Rockies, Banff

Philip Ward, pioneer work in preventative conservation/travail de pionnier en conservation préventive, Ottawa

Gerald E. Wellburn, perfecting museological skills in isolation/pour son travail isolé de perfectionnement de techniques muséales, Duncan, B.C.

1980

Dr. Dale A. Russell, an exceptional museum scientist/travail exceptionnel de recherche scientifique muséale

Jean Jacques André, design and construction/conception et construction, British Columbia Provincial Museum

Dr. Mary Balf, sensitivity and flair in her work as a museum curator and archivist/dynamisme et sensibilité dans la gestion et la promotion des collections, Kamloops

Russel K. Cooper, exemplary professional work in the development of Black Creek Pioneer Village and founding of the Ontario Museum Association/travail exemplaire accompli dans l'aménagement du Black Creek Pioneer Village et la fondation de l'Association des musées de l'Ontario

Charles C. Foss, dedication and professionalism/dévouement et professionnalisme, Kings Landing Historical Settlement

Dr. John Lunn, outstanding leadership in the restoration of the Fortress of Louisbourg/ dynamisme remarquable lors de la restauration de la forteresse de Louisbourg

Doris Shadbolt, significant contribution to the Canadian art scene/rôle important sur la scène artistique et culturelle canadienne, Vancouver Art Gallery

1981

Betsy Thorsteinson, high standards of excellence, Manitoba Museum of Man and Nature/ excellence de son travail, Musée de l'homme et de la nature du Manitoba

Mary Tkachuk, leadership/direction, Ukrainian Museum of Canada

Frances K. Smith, high standards and outstanding contribution/application de normes élevées et remarquable contribution, Agnes Etherington Art Centre

Edward Boulerice, significant contribution in the field of historic interpretation, Parks Canada, National Historic Parks/importante contribution au domaine de l'interprétation historique, Parcs Canada, Parcs historiques nationaux

Le Musée imaginaire de Tintin, Musée des beaux-arts de Montréal/Montreal Museum of Fine Arts

Frère Jacques Volant, gathering and documenting northern material culture/recueil et documentation de la culture matérielle du Nord, Churchill

Ursula Surtees, contribution to the museum community/contibution à la communauté muséale, British Columbia Museums Association

Musée Maritime Bernier, excellence and overall concept of the museum, and for saving the ice-breaker "Ernest Lapointe" for the exhibition of the St. Lawrence River from 1900-1960/excellence et conception globale du musée, et pour avoir rescapé le brise-glaces "Ernest Lapointe" pour l'exposition sur le Fleuve Saint-Laurent de 1900 à 1960

Dr. Carl Medcof, outstanding record of labour and research, New Brunswick/énorme travail de préservation et de recherches, Nouveau-Brunswick

Mary Maduke, singular contribution to the museum profession/singulière contribution à la profession muséale, Ukrainian Museum of Canada

1982

Katherine Beatrice Brett, curatorial work in costumes and textiles, Royal Ontario Museum/ travail de conservation des textiles et des costumes, Musée royal de l'Ontario

Bob Broadland, dedication to the advancement of museums and historic sites/ dévouement à la promotion des musées et des sites historiques, British Columbia

Dorothy K. Burnham, achievements in researching and preserving Canadian textiles/travaux dans les domaines de la recherche et de la préservation des textiles canadiens

Johane La Rochelle, *Tour des arts*, programming event/réalisation d'un événement en primeur, Musée du Bas St-Laurent

Pierre Mayrand and the population of Haute-Beauce, creation of the first ecomuseum in Canada/Pierre Mayrand et la population de la Haute-Beauce, création du premier écomusée populaire au Canada, Musée et centre régional d'interprétation de la Haute-Beauce

Carl Noonan, integrating conservation and display principles, Winnipeg Art Gallery/ intégration des principes de conservation et d'exposition, Musée des beaux-arts de Winnipeg

René Ribes, exceptional contribution to museology and research on Canadian prehistory/apport exceptionnel en muséologie et en recherche sur la préhistoire canadienne, Université du Québec à Trois-Rivières

Michel F. St-Jean, design for the exhibition *Hall of Plant Life*, National Museum of Natural Sciences/ design d'une nouvelle exposition sur les plantes, Musée national des sciences naturelles

Winnifred Van Slyck, contribution to collection, interpretation, documentation and preservation/contribution à la collection, à l'interprétation, à la documentation et à la préservation, Dugald Costume Collection

Ruth Homes Whitehead, significant contribution to our knowledge of the material culture of the Micmac people/enrichissement de nos connaissances relatives à la culture matérielle du peuple Micmac, Nova Scotia Museum

1983

Jules Bélanger, a true defender of the cultural life and traditions of the Gaspé region/un vrai défenseur de la vie culturelle et des traditions de la Gaspésie, Société historique de la Gaspésie

Yvon Forgues and staff, fundraising/Yvon Forgues et son personnel, campagnes de souscription de fonds, Musée régional des mines et des arts de Malartic

Stanley Gorham, recognized authority in the study of amphibians, New Brunswick Museum/ réputation nationale et internationale en tant qu'autorité en matière d'amphibiens, Musée du Nouveau-Brunswick

Jean-Pierre Hardy, integrated approach to research, National Museum of Man/approche intégrée à la recherche, Musée national de l'Homme

Henry Isaak, professional and inspirational dedication/pour son dévouement exemplaire et pour son inspiration, Morden and District Museum

Edward Longard, career service and assistance to small museums/pour sa longue carrière et pour son aide aux musées locaux, Nova Scotia Museum

Walter Peddle and Rupert Batten, preservation and restoration of Newfoundland's locally produced furniture/préservation et restauration des meubles produits localement à Terre-Neuve, Newfoundland Museum

British Columbia Provincial Museum, Occupational Health and Safety Committee, work to reduce health and safety risks/Comité de la santé et de la sécurité au travail, travail en vue de réduire les risques pour la santé et la sécurité

Saskatachewan Western Development Museums, Colony Trek, a re-creation of the 170-mile journey made by early pioneers from Moose Jaw to Saskatoon/organisation du « Colony Trek », un trajet de 170 milles que les pionniers prenaient pour se rendre de Moose Jaw à Saskatoon

Guelph Civic Museum, clearly defined and specific policy, excellent model of community museums/pour sa politique clairement définie, qui est un excellent modèle pour les musées communautaires

Pratt and Whitney Aircraft of Canada and Pierre Henry, vice-president of Communications, shining example of corporate support, particularly in the creation of the Musée Marsil de St-Lambert/Pratt and Whitney Aircraft of Canada Limitée et Pierre Henry, vice-président des communications, brillant exemple de l'appui d'une société, spécialement dans la création du Musée Marsil de St-Lambert

1984

Norman Takeuchi, remarkable talents in exhibition development, National Museum of Natural Sciences/talents remarquables en conception d'exposition, Musée national des Sciences naturelles

Vancouver Art Gallery, successful completion of its relocation program/pour avoir effectué son programme de déménagement avec succès

Dr. Emmett Hannibal, innovation in the public program *Concerning Work*, Manitoba Museum of Man and Nature/caractère innovateur du programme public *Concerning Work*, Musée de l'homme et de la nature du Manitoba

Fred W. Lahrman, much-loved dioramas/ dioramas très appréciés, Saskatchewan Museum of Natural History

Carol E. Mayer, highest academic and ethical standards/normes pédagogiques et éthiques des plus élevées, Vancouver Museum

Daniel Gallacher, 15 years of dedicated service and leadership/15 années de service dévoué et de leadership, British Columbia Provincial Museum

Jean Trudel, advancement of the study of Canadian and Quebec culture/progression de l'étude de la culture et de la muséologie canadiennes et québécoises, DIOMEDEA

Musée régional Laure Conan, director François Tremblay and his staff, exhibition design, *200 ans de villégiature dans Charlevoix*/Musée régional Laure Conan, François Tremblay (directeur) et son personnel, conception de l'exposition *200 ans de villégiature dans Charlevoix*

Musée du Séminaire de Québec, Carolle Gagnon (director/directrice), curatorial and design achievement/conservation et conception à leur meilleur

1985

Duncan Cameron, 30 years of leadership, dedication and initiative in the Canadian and international museum community/30 années de leadership, de dévouement et d'initiative au sein des communautés muséales canadienne et internationale, Glenbow Museum

Edward Cavell, dedication to the preservation, exhibition and publication of Canadian historical and contemporary photography/ dévouement à la préservation, à l'exposition et à l'impression de photographies canadiennes, historiques et contemporaines, Whyte Museum of the Canadian Rockies

Niels Jannasch, 25-year career in marine history, superb and significant collection of marine artifacts in a permanent waterfront home/carrière de 25 ans en histoire marine, superbe et importante collection d'artefacts marins dans un abri permanent au bord de l'eau, Maritime Museum of the Atlantic

Peter Swann, for an active and innovative career/carrière active et novatrice, Seagram Museum

British Columbia Provincial Museum, for its Coast Indians Mask Exhibit/exposition sur les masques des Indiens de la côte

Musée d'histoire et de traditions populaires de la Gaspésie, high standards of excellence in conception and design in the exhibition, *Un peuple de la mer*, and in its publications, *Gaspésie* and *Cahiers Gaspésie culturelle*/ normes d'excellence très élevées dans la conception de l'exposition permanente, *Un peuple de la mer*, et de ses publications, *Gaspésie* et *Cahiers Gaspésie culturelle*

Ontario Museum Association, for acknowledged leadership among provincial museums associations/Association des musées de l'Ontario, un des chefs de file des associations muséales provinciales

1986

Dr. Robert R. Janes, first lifetime member, for exceptional contribution to Canada/nommé le premier membre honoraire à vie pour sa contribution exceptionnelle au Canada, Prince of Wales Northern Heritage Centre

Jacquie Gijssen, Mila Cotic and Bill McLennan, research techniques to recover painted designs on Northwest Coast Indian artwork/techniques de recherche permettant de relever des dessins peints sur des œuvres d'art indien de la côte du nord-ouest, Museum of Anthropology, University of British Columbia

1987

Beverly Sommer, setting a new standard for museum education/création de nouvelles normes en éducation muséale, *Vancouver Museumobile Project*

1988

Yolande Racine, for outstanding curatorship of the exhibition *Betty Goodwin: Works from 1979 to 1987*/extraordinaire travail de conservation pour l'exposition *Betty Goodwin : œuvres 1979 à 1987*

Esther Trépanier, *Jewish Painters and Modernity: Montreal 1930-1945/ Peintres juifs et modernité : Montréal 1930-1945*

1989

Louis Dussault, for his commitment, leadership qualities and devotion to museums/ engagement, leadership et dévouvement aux musées, Amis du Musée du Québec

The Spirit Sings/ Souffle de l'esprit : Julia Harrison, Dr. Ted Brasser, Bernadette Driscoll, Dr. Ruth Phillips, Dr. Martine Reid, Judy Thompson and Ruth Whitehead, Glenbow Museum

1990

Louise Déry, *Territoires d'artistes : Paysages verticaux*, Musée du Québec

Project Team/Équipe de projet : Bob Ogilvie, Paul Collins, Marven Moore, Valerie Lenethen, Debra McNabb and Calum Ewing, for collections management, *Nova Scotia Shipwreck Inventory: Reference Database and Data Dictionary*/gestion des collections, inventaire des épaves dans les eaux de la Nouvelle-Écosse

Claudette Hould, research for *Images of the French Revolution*/recherche *L'Image de la Révolution française*, Musée du Québec

1991

Nicole Cloutier, *Laliberté*, Montreal Museum of Fine Arts/Musée des beaux-arts de Montréal

The Price of Fish : Linda Dale, Dr. Joyce Shawyer, Penelope Houlden, John and Gladys Leamon, Herman Porter, Bill Parsons, Alan Cass, and Allan Clark; for museum management/gestion muséale

Carol Mayer and Herb Watson, collections management/gestion de la collection du musée, Museum of Anthropology, University of British Columbia

Mungo Martin: A Slender Thread, Gloria Cranmer Webster, U'mista Cultural Centre

1992

Robert R. Janes and staff, for developing corporate and strategic plans for 1992-1997, *A New Decade of Distinction*/Robert R. Janes et son personnel, hommage au plan quinquennal intitulé *A New Decade of Distinction*, Glenbow Museum

Dr. Robert McGhee, *Canada Rediscovered*, Archaeological Survey of Canada, Canadian Museum of Civilization/Commission archéologique du Canada, Musée canadien des civilisations

Hélène Nadeau, *Spectre de couleurs/Exploring the Spectrum*, Montreal Museum of Fine Arts/ Musée des beaux-arts de Montréal

1993

A Most Venturesome Course—Grenfell, the First 100 Years: Gillian Hillyard, Agnes Patey, Cora Snow, Betty Lethbridge, John McGonigle, John Newell, Gwen Knudson, Jane Johannessen, and Carol Roberts

Painting in Quebec, 1820-1850/ La peinture au Québec, 1820-1850 : Mario Béland, Paul Bourassa, Laurier Lacroix, John R. Porter, and Didier Prioul, Musée du Québec

Dr. Katherine Pettipas, for her work with cultural institutions and aboriginal communities, Manitoba Museum of Man and Nature/ travail de liaison entre les institutions culturelles et les communautés autochtones, Musée de l'homme et de la nature du Manitoba

1994

Silver Dart Project team/L'équipe du *Projet Silver Dart* : Victoria Dickenson, Eric Rask, Norm Slater and Don MacNeil; multimedia electronic encyclopedia, National Aviation Museum/ encyclopédie électronique multimédia exhaustive, Musée national de l'Aviation

Dr. Donald E. McAllister and Dr. Robert M. McFerridge, *Role of Canadian Museums in the Implementation of the Convention of Biological Diversity*, research project, Canadian Museum of Nature/travail de recherche, *Rôle des musées canadiens dans l'application de la Convention sur la Diversité biologique*, Musée canadien de la nature

Denise L. Bissonnette and the Publications Department for the catalogue *Living in Style: Fine Furniture in Victorian Quebec*, Montreal Museum of Fine Arts and Dufour et Fille Design Inc./Denise L. Bissonnette et son équipe du service des publications pour le catalogue *Un art de vivre—Le meuble de goût à l'époque victorienne au Québec*, Musée des beaux-arts de Montréal et Dufour et Fille Design inc.

Judy Hagen and Joseph Ruttle, *Comox Valley Memories: Reminiscences of Early Life in Central Vancouver Island*, Courtenay and District Museum and Historical Society, B.C.

1995

Katherine Ylitalo, *A Garden of Delights: 25 Years of Prints by Noboru Sawai*, Nickle Arts Museum, Calgary, Alb.

George T. Kapelos, on behalf of the McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg, Ont., *Interpretations of Nature: Contemporary Canadian Architecture, Landscape and Urbanism*, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ont.

Staff of Guelph Museums, for museum management in the preparation of the *Policy Manual, Guelph Museums*/Personnel des Guelph Museums, gestion muséale, préparation du *Policy Manual, Guelph Museums*

Honourable Mention/Mention spéciale :

Douglas McArthur, *The Globe and Mail*, publication, *Significant Treasures*

Shelagh MacKenzie and Stephen Osler, *In Transit: Pier 21, Halifax, Nova Scotia*, exhibition/exposition, Art Gallery, Mount Saint Vincent University, Halifax

1996

Susan Browne, Rhea Dawn Mahar and David Carter, *Frogwatch*, Nova Scotia Museum of Natural History

Waterloo Regional Curatorial Centre, as a model of regional cooperation and sharing of resources in collections management/modèle de coopération régionale et de partage des ressources dans la gestion des collections

Donna Livingstone, Nancy Cope, Dr. Robert R. Janes, Cathie Ross and Jeanne Watson, *Museums and the Paradox of Change*, Glenbow Museum

Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe, 1945-1990. Une aventure, une époque, une collection*, Musée du Québec ■

A History of the CMA

BY KATHRYN YOUNG

"As you know I have always felt that a Canadian Museums Association is essential to the proper development of a Canadian museum service and I hope you feel the same way. I was astonished to hear from one prominent curator, that he thought we ought not to form an association of our own but to link up with the U.S.A. I am all for most cordial cooperation with the American Museums Association in every way but we need an organization of our own to deal with problems which are particularly Canadian."

—LETTER FROM DR. H.O. MCCURRY TO MRS. ALICE JOHANNSEN TURNHAM
NOVEMBER 29, 1946

WHOEVER THE "prominent curator" was, he didn't dampen the spirits of the 21 people who gathered in the rotunda of the Musée de la Province de Québec on May 29, 1947. In a two-hour meeting, delegates from 13 museums decided the time had come to form a Canadian Museums Association.

"There wasn't any nervousness about it," said Donald Crowdis, one of those founding members and now a CMA Fellow. "I guess we were excited. It was a new thing... the government certainly wanted it."

But the CMA did not spring out of a vacuum. Although museums then operated as isolated islands, with limited contact between them, a small, dedicated group wanted to get together to share ideas. Indeed, a national organization had been talked about since the 1930s when the British Museums Association president surveyed about 70 of Canada's 100 museums and found them wanting.

"The ordinary museums of Canada are in a deplorable state, and far behind those of the United States and most European countries," Sir Henry Miers said in a radio address from Montreal in 1931. "In my opinion, the smaller museums throughout the country should receive advice and help from the larger. They should also cooperate with each other."

"Miers was right," Crowdis said. The report lit a fire under many museum people and by 1939 they had drafted a constitution and bylaws for a Canadian Museums Association. However, the war intervened and plans were put on hold until 1946, when the International Council of Museums (ICOM) was formed and asked the Canadian government, "Who speaks for museums?"

Alice Johanssen, President of the CMA (1959-1961), with her Board of Directors.

Alice Johanssen, présidente de l'AMC (1959-1961), avec son conseil d'administration.

Could you attend a CMA meeting in Quebec City for the same cost as Alice Johannsen? Here are her expenses for travelling from Montreal, where she directed the McGill University Museums, to Quebec City for the founding meeting of the CMA on May 29, 1947:

Coach return	**$10.10**
1 night and tip	**$2.75**
Meal on train	**$1.10**
Dinner	**$2.00**
Breakfast	**$ .60**
Lunch	**$ .50**
Taxi	**$ .55**
Carfare	**$ .25**

TOTAL $17.85

"Paid personally," she noted.

The government didn't know. But quickly, museum people cobbled together a Canadian ICOM committee until an association could be formed.

Fifty years ago, the only big museum group in North America was the American Association of Museums (AAM) so Canadian museum leaders belonged and even served in various offices. In 1947, the AAM meeting was in Quebec City and the Canadians met the day before.

"They hitched it on the American meeting because they knew that some people would be there who would perhaps not come to just an ordinary meeting of a group which didn't yet exist," Johannsen explained in a 1987 interview in *Muse*.

All the issues that were to develop in later decades were raised at that first meeting: training, membership requirements, professionalism and advocacy. A permanent committee was set up to study training. They agreed to assemble a library of Canadian museum publications. They discussed a petition asking the federal government to amend importation laws on antique furniture. They debated whether to allow those not employed professionally in museums to be elected to Council.

Over the next five decades, these issues were to rise and fall in importance.

During the first years, the CMA struggled to organize the new group to let potential members know about its existence by issuing newsletters and occasional publications, and to get into the swing of holding annual meetings.

"Thank you for your good letter of October 19 and for your kind remarks on the first (annual) meeting of the Canadian Museums Association," McCurry (the CMA's first president) wrote to Johannsen on October 22, 1948. "I confidently hope that we will have the machinery tightened up by next spring and that the next annual meeting will be a lot more business-like. However, I think something was accomplished."

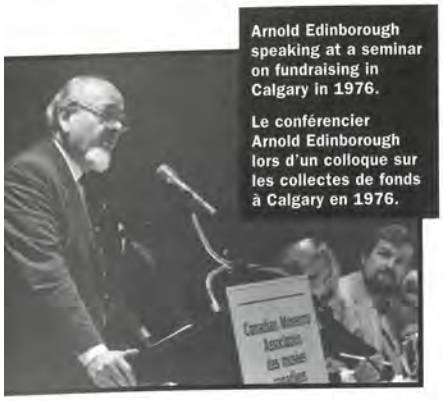
"Your contribution was outstanding and I think we will make some progress using your resolution as a basis. Cromarty's paper was most unimpressive and I had difficulty in restraining Martin Baldwin from getting to his feet to tear it to pieces. If the Parks Branch is going to take part again, they will have to see to it that something better than a few clippings from their annual reports are read."

". . . for there is urgent need of the recognition of the museum profession as a "profession." If, for example, one looks at the yellow pages of the Toronto telephone directory, one finds that 50% of the listed names under the heading of "Museums" are those of art dealers. The Canadian Museums Association has already made representations to the Bell Telephone Company, especially as the Royal Ontario Museum does not appear on the list."

—CMA Bulletin, Spring 1964

In later years, Donald Smithies (an executive director and training coordinator in the early 1970s), looked back on the CMA's early membership and described it as "little more than an Ontario-based branch of the AAM.... The desperate struggle to keep alive a Canadian Museums Association a mere two decades ago can scarcely be comprehended by the average museum worker today."

Indeed the early years were touch and go. "It was young and fragile," said George MacBeath, a former president, who joined in 1949. But despite the adversity, the small, cohesive group worked well together. "My memory is that it went along very happily," Crowdis said. "I don't remember any dissension in the early years."



Arnold Edinborough speaking at a seminar on fundraising in Calgary in 1976.

Le conférencier Arnold Edinborough lors d'un colloque sur les collectes de fonds à Calgary en 1976.

Only a half-dozen museums could afford to send delegates to annual meetings for the first few years. Geography and finances affected the early membership rolls—it was expensive for western and eastern institutions to get to meetings (when they could afford to belong) or to sit on Council. The westernmost delegate at the founding meeting was from London, Ontario, although five western institutions were represented by proxy. Before the Secretariat office opened in 1965, the institution for which a member worked agreed to pick up the CMA's tab for phone calls, office supplies, train fare and the like. Or members paid the costs personally.

CMA members worked hard to attract a more balanced membership. By 1957, membership stood at 41 institutions and 37 individuals. That year, membership fees were changed to a graduated scale, ranging from $10 for the smallest provincial, municipal and private museums to $100 annually for a national museum. Today, institutional membership fees start at $100.

The CMA began as an association of institutions. Individuals were permitted to join (initially at $5 a year, then $3 in 1948) but could not vote and had to be sponsored by an institution. During the 1960s, more and more individual members joined and slowly their influence increased until, under pressure led by Ruth Home, of the Jordan Historical Museum of the Twenty, they were at last permitted to vote in 1963. But it wasn't until 1971, when membership underwent intense scrutiny and turmoil, that sponsorship was dropped.

"In high speed traffic, it is not easy to look behind, and, yet, at times, we should."
—Don Crowdis, CMA President, May 1967 in the CMA Gazette

At the same time, provincial, regional and other museum-related associations were popping up all over Canada, and the CMA in 1966 introduced an association membership fee of $25 annually. Along with individuals, association members began testing their muscle, a situation that would cause a major rift during the next decade.

Museum workers at a training seminar. Training was initially a high priority of the CMA.

Des employés des musées à un atelier de formation. Au début, la formation était une des priorités de l'AMC.

In 1977, the CMA decided to officially recognize as founders of the Association, those people who were present in Quebec City on May 29, 1947.

F.J. Alcock
National Museum of Canada

Mr. E.C. Cross
Royal Ontario Museum

Mr. R.E. Crouch
London Public Library and Art Museum

Mr. D.K. Crowdis
Provincial Museum of Nova Scotia

Prof. J.R. Dymond
Royal Ontario Museum of Zoology

Mr. W.B. Hurd
McMaster University

Dr. T.F. McIlwraith
Royal Ontario Museum of Archaeology

Miss Elsie M. Murray
Museum of Indian Archaeology, University of Western Ontario (rep. Wilfrid Jury)

H.O. McCurry
National Gallery of Canada

Mr. Paul Rainville
Musée de la Province de Québec

Dr. E.S. Moore
Royal Ontario Museum of Geology and Mineralogy

Mr. W.A. Squires
New Brunswick Museum

Mrs. Alice Johannsen Turnham
McGill University Museums

The following, also recognized as founders, were listed as observers, rather than delegates:

Mr. N.M. Comeau
Musée de la Province de Québec

Miss E.A. McKenzie
Royal Ontario Museum

J.K. Robertson
National Gallery of Canada

Miss H. Reynar
Royal Ontario Museum

Dr. Loris Russell
Royal Ontario Museum of Palaeontology

Mr. J.H. Paquet
Musée du Québec

Mr. L.L. Snyder
Royal Ontario Museum of Zoology

Mr. A. Shaw
New Brunswick Museum

Five institutions sent proxies: Edmonton Museum of Arts, Provincial Museum in Victoria, Vancouver Art Gallery, Winnipeg Art Gallery, and the Manitoba Museum.

Concern over professionalism was reflected in the initial requirement that institutional members have a budget of at least $5,000 (reflecting the AAM's standard). In a report to her employer, McGill University Museums, after the initial meeting, Johannsen noted that that requirement eliminated her museum from membership, ironic given that she was one of the most active proponents of the CMA. But McCurry had been adamant about not lowering it. "$2,000 is ridiculously low. It wouldn't cover the salary of a single competent staff member," she quoted him as saying. It's not clear when the $5,000 level was dropped in the membership bylaws but in a 1948 membership roster, a handwritten pencil note indicates that McGill was "OK'd" for membership.

David Stewart welcomes CMA members at a reception in Montreal in 1982.

David Stewart souhaite la bienvenue aux membres de l'AMC lors d'une réception à Montréal en 1982.

Training occupied the CMA's prime attention for three decades. One of the five stated goals in 1947 was "To aid in establishing a museum school or schools for the purpose of training art gallery and museum workers; to extend assistance to Canadian museums in securing expert staffs."

"The training thing wagged the CMA dog for years," Crowdis said.

Most museum workers simply grew up with their jobs. Although they may have had university degrees in other subjects, they had no special museum training. "Searching for trained, all-round museum workers is like firing a round of birdshot into a flock of ducks," Johannsen said in a training paper presented to the AAM in 1955. "You are bound to hit something, but will it be a first class museum specimen?"

Training in Canada had been haphazard at best, consisting of a Carnegie fellowship scheme in the 1930s, several short courses put on at McGill University and occasional workshops at the Royal Ontario Museum. Johannsen and then-CMA-president Clifford Wilson proposed that courses be set up for Canadians, modeled on the British Diploma scheme.

But a survey compiled by Johannsen in 1956 found little enthusiasm. Some of the 19 museums surveyed said certificates didn't necessarily indicate "a good museums man," many couldn't afford it and the diploma scheme got little support.

Johannsen, however, was undeterred from her mission. In 1959, she organized a week-long course at the Redpath Museum in Montreal on Display in Museums, described as the "first experimental unit of a coordinated training scheme for museum workers in Canada." (Ruth Home also claimed that her workshop at the Jordan museum in 1954 was the first CMA course.)

What's New(s)?

"It has been surprising to find how many museums there are—and even more governing bodies—which apparently do not know that the CMA exists and is prepared to help them in their problems."

—A.D. Tushingham, CMA president, in Summer-Fall 1964 What's New(s)?

Meanwhile, Johannsen had been pushing people to enroll in the British Diploma scheme until a bilingual Canadian system could be set up. In 1957, she and six others did so. "They are willing to serve as guinea pigs in the Cause," said the training committee report. And in 1963, the first five candidates (Nancy Dunbar, Ruth Home, Alice Johannsen, Loris Russell and Hugh Thompson) received the British Diploma, calling it a good basis for true professional recognition.

Two years later, a plan was in place for the CMA's own bilingual Diploma program, involving a three-year in-service training plus attending three seminars covering the practical aspects of museum techniques and administration. The program was meant for those with university training or equivalent experience, such as curators.

At the same time, a basic training course was also established "for the many museum people who know in their heart of hearts that enthusiasm is not enough of a qualification," reported the CMA newsletter. The National Archives holds the training records of 282 students who passed through the CMA Training Program, with the earliest records starting in 1962.

Throughout the late 1960s, as more and more individuals joined the CMA and concern developed over professionalism, the training program accelerated. Having started with a budget of practically nothing, the training committee of 1968-69 was told to operate within its $22,000 budget.

The Canadian Centennial celebrations, and the years leading up to 1967, were a

key turning point in the CMA's history. They were heady years, with government and popular attention and the infusion of millions of dollars for new museums and additions to old ones. CMA publications abounded with announcements of centennial projects and ads for new jobs.

"The whole museum world in Canada has entered a new phase," Crowdis wrote in 1965. "Boredom is the last of our hazards."

The CMA set up a standing centennial committee in 1964. Its goal: to receive $25,000 to set up a permanent Secretariat office in Ottawa. After being turned down by the Canada Council, the National Research Council and the Secretary of State, the CMA's dream finally came true when the Centennial Commission said "Yes." In 1965, the first Secretariat office opened on Sparks Street in Ottawa with Archie Key as field director.

"I think you will agree that the CMA is moving, and moving fast," wrote newsletter editor Gwen Metcalfe. "We have always had the will and known pretty well what we wanted. Now that we have the financial means to carry our hopes to realization we must all get together and work hard to justify the trust that the Centennial Commission has placed in us."

With the office came a psychological shift for CMA members. Now they had a budget, paid employees, money for projects, and space to set up a reference library. Crowdis said the small group of volunteers who had previously run the CMA now stood aside to let the field director and office staff do more of the day-to-day work. The president's position became somewhat less important because he didn't do as much.

"You kind of step back a bit so as not to be considered bossy," he said.

"There's a change of atmosphere." Indeed the chatty, small-group tone exuded in Metcalfe's newsletter, entitled *What'sNew(s)?*, underwent a subtle change to a more business-like, matter-of-fact, professional feeling in later publications.

The influx of centennial money created hundreds of museum jobs—almost too many. "Suddenly there was a shortage of talent," Crowdis recalled. People with commercial backgrounds and experience designing store windows got involved in designing Expo '67 exhibits and they continued on in museums afterwards. This change in personnel created an accidental philosophical shift in museums, with objects taking a back seat to the displays, Crowdis said.

And other changes occurred. "For the first time, it paid to work in a museum, where before it didn't," Crowdis said. "Now it became a career." Also, training became essential. Since the federal government was pouring so much money into museums, it expected competent people to work in them, increasing the demand for trained people.

The Lubicon boycott of Glenbow's 1986 *Spirit Sings* exhibit triggered the AFN/CMA Task Force on Museums and First Nations.

Le boycott de la première nation du lac Lubicon de l'exposition du Glenbow Museum, *Le souffle de l'esprit*, a donné naissance au Groupe de travail sur les musées et les premières nations de l'APN et de l'AMC.

Even after the big celebratory year was over, change continued with the creation of the National Museums Corporation in 1968, and regular funding for the Secretariat. "A number of us thought we'd go back to before '67," said MacBeath, "but we'd barely caught our breath when 1972 came along."

Museums prospered under the wing of Secretary of State Gerard Pelletier who, after several years of consultation with the CMA and others, introduced the National Museums Policy in 1972, including the $8-million Museums Assistance Program (which has gone up and back down to less than that figure today).

"The new money meant more influence and control by government," said Crowdis. The museums community was fundamentally changed. There was no going back, and the way forward was to be strewn with rocky times.

"The CMA went through some pretty classic growing pains," recalled long-time CMA member Duncan Ferguson Cameron.

When CMA membership ballooned, the balance within it shifted. Until centennial there had been a readily identifiable club of the founders and their followers, Cameron said. But with a great influx of voting individual members and provincial museums associations wanting recognition, the institutions began to lose their clout. A push and shove game over who was in charge lasted for years.

In 1971, at the annual meeting in Saskatoon, council membership expanded and changed, with seats to ensure all types of members were represented: four seats for institutions, eight for individuals and four for associations.

"That was a blind alley," said MacBeath. "It lead to great difficulty."

By 1975, the three nominating committees were having a tough time

finding people to fill the specific seats and the sheer size of the Council had proven unwieldy. At the annual conference that year, Council shrank back to its former size and executive director Robin Inglis began a country-wide tour to review the CMA's basic aims and objectives once again.

But membership wasn't the CMA's only problem. "There was such a rapid expansion," said MacBeath. "We went through a period when people were thrust into jobs beyond their capability." It was a problem that applied to the CMA staff in the Secretariat as well. "That was a bumpy ride in the beginning."

"We have heard that our mission is to collect and preserve—I would like to suggest that magpies do that—squirrels do that—our aim surely goes far beyond the mere techniques of collecting and preserving. We do all that for a purpose—which is to try to give meaning to life, in man and his relationship to men and all the universe around him."
—unattributed quote

After Archie Key left in 1968, the CMA had six executive directors (including acting) in the next six years until Inglis brought some stability in 1974.

A giant game of musical chairs was also taking place within museums as directors left or were fired after run-ins with their boards of directors. The CMA's professional relations committee investigated several cases, including the mass resignation of 30 staff members at the Ontario Science Centre. But in the end, the CMA couldn't do much.

"The CMA didn't have clout, outside of moral," said Crowdis, who was one of the 30 who quit. Many museum boards by then had members who were businessmen, who had always run things and didn't like directors under them who were supposed to run the show with only general guidelines from the boards.

Peter Swann, in a 1981 Fellows lecture, said the problem stemmed back to the CMA's not knowing whether it represented institutions or individuals. "This gives it a kind of schizophrenia," he said. "When it comes to a conflict between a board and an individual, it temporizes and cannot take a firm stand."

But the CMA wasn't alone in its struggle to figure out what its role should be. "The American Association of Museums and the British Museums Association face precisely the same issues, caught between the tension of the public's expanding interest in museums and the museums' growth pangs in response," Mary Sparling said in her 1975 president's report.

Bilingualism increasingly became an issue during the 1970s, although concern about it had been evident ever since the Diploma Program had first been considered. Eventually, despite arguments that it was too expensive, the CMA became more bilingual with simultaneous interpretation during conferences, bilingual staff, and bilingual publications, including the newsletter *Museogramme* in the mid-70s and the increasingly professional-looking *Muse*.

But Pierre Lachapelle's dream hasn't yet been realized. "My ambition was to do something with the CMA to make it possible for some worthy unilingual francophone, just as a unilingual anglophone could, to be president of the CMA," the 1980 president said. "This is just not possible."

"The CMA can be family after awhile."
—Pierre Lachapelle, noting that most people join the CMA to meet other museum professionals and exchange information, but end up becoming long-time friends.

Although membership from Quebec built up considerably for awhile, it has been dropping off lately, with Quebecers feeling closer ties to the Société des musées québécois. "I'm sure this whole political situation is not helping at all," Lachapelle added.

In 1972, training was the CMA's largest single program, receiving $75,000 from Ottawa. But already, decentralization was beginning. Basic training courses were being handed over to provincial associations wherever possible. In the long-range, members believed the CMA would become a liaison and advisory body to oversee training, and encourage universities and colleges to develop degree-granting programs. Eventually, of course, that's exactly what happened.

The new training program included a correspondence course, a resource centre in Ottawa, help for groups setting up training programs, two national seminars, training publications, and limited financial aid for special research projects or internships. The Diploma Program was phased out by May 1976. Since then, the CMA has continued to play a supportive, coordinating role in training.

Concern with professionalism was a big issue throughout the 1970s as the National Museum Policy funding led to a dramatic expansion of museum programs and exhibitions, and an increase in the hiring of museum staff. Countless hours were spent debating and writing about the question of whether museum people could be defined as professionals. "There is as yet little recognition within the museum community in Canada of the concept of a museum professional," Inglis wrote in 1979.

The individual accreditation scheme was one solution raised to help the museum world be seen as professional. Rather than accredit institutions, as the Americans did, the CMA created a professional membership category in 1976 but delayed implementing it until a system was worked out for accrediting people, i.e. ensuring they possessed a certain body of knowledge.

"It was an interesting idea that had too little attention paid to it," said Cameron, one of only a handful who was ever accredited. He then examined others. But the system was never structured enough, never really got off the ground and was abandoned in the early 1980s.

Concern over professionalism hasn't disappeared, but it's not a major issue now, said CMA executive director John McAvity. Indeed, in 1992 after decades of debate, Dianna Thompson, the CMA's head of professional

development and standards, described the museum profession as "an emerging profession."

From its beginnings the CMA spoke for museums and lobbied government for changes, mostly to import and tax laws in the early years. It presented briefs to several commissions and task forces, and was consulted by government when the National Museums Policy was drafted, although it had been excluded from the National Museums Corporation legislation in 1968.

But advocacy didn't become a major goal for the CMA until 1980 when Lachapelle put together a working group to review all the CMA's policies and goals. Advocacy was highlighted, and the CMA set about learning to become a lobby group, "a dirty word in museum circles," Lachapelle recalled. "We were all in a weak position when we approached MPs or cultural ministers," he explained. "We just felt we were not perceived as being a strong organization. We had to get our act together."

John Vollmer and Nancy Hushion, who succeeded Lachapelle as president, pushed advocacy as well. And with the hiring in 1981 of John McAvity, who displayed a particular talent for lobbying MPs and setting forth the museums' position, the CMA was off and running in Ottawa's political circles.

The Applebaum-Hébert task force on culture was the first big test for the CMA, which had to stand its ground to be heard independently of other arts groups. "It gave the CMA a chance to cut its young teeth on advocacy," recalled McAvity.

The CMA suffered considerable internal angst when the National Museums Corporation was dissolved. But after consulting all members across Canada, the CMA agreed to support the four national museums' gaining their independence. The CMA also crossed swords with then-communications-minister Flora McDonald over exhibition rights in the copyright bill. The advocacy role hasn't always been easy.

L.to r.: Bill Barkley, CMA President, Flora MacDonald, Minister of Communications, and John McAvity, CMA Executive Director, at the CMA National Advisory Council meeting in 1987.

De g. à d. : Bill Barkley, président de l'AMC, Flora MacDonald, ministre des Communications, et John McAvity, directeur général de l'AMC, à la réunion du Conseil consultatif national de l'AMC en 1987.

"I got a few scars along the way," McAvity said. But through it all, the CMA has been well respected for the role it has played, even if others didn't always agree with its position.

For the past 10 years, CMA members have received *Advocacy Alerts* and been urged to write their MP. But the most effective lobbying has been done by McAvity on Parliament Hill, said Cameron. "John McAvity has been absolutely brilliant, very, very effective."

The CMA now exists as an equal in the international museums movement. For years it was heavily dependent on the AAM, planning its annual meetings to coincide with theirs, including joint meetings in 1967 and 1980, and looking south for expertise and advice on countless issues.

"We thought they were more advanced, in our naïve way," Cameron said. "That changed over time as the Canadian movement got stronger.... It's a level playing field now." Five years ago, the last apron string was cut when the CMA told the AAM to cancel its *ex officio* seat on the American council, which had been empty for years anyhow, McAvity said.

Recent years have been marked by cycles of recessions. Governments have responded by privatizing, recovering costs and slashing budgets. The CMA has had to face cut after cut after cut to its funding, as have individual museums, and has had to come to terms with the new economy and be careful not to be seen as just another whining self-interest group.

"Rather than passively bemoan its fate, the CMA has aggressively pursued new avenues of action," McAvity wrote in 1994. As has happened periodically in the last 50 years, the CMA has again had to stand back and reevaluate what it is, who it represents and what it should do.

"If [the CMA] hadn't existed, someone would have invented it," McAvity said. "There is a role that needed to be played in training, and now funding and adjusting to the new realities of the economy."

The CMA of the '90s offers insurance group plans, group discount ad rates in magazines, a mail-order catalogue, professional seminars, bursaries, awards and regular publications. Several special interest groups have been formed. It has a budget of some $1.2 million, and its directory now lists over 2,300 institutions. Compare that with 1955, a "typical year" with income of $509, expenses of $226 and a profit of $283.

Adaptability has been the CMA's hallmark—one that will ensure it is around for at least another 50 years.

"The profession has progressed," Lachapelle said. "I'm proud and happy and confident for the future." ■

Kathryn Young is an Ottawa freelance journalist specializing in cultural issues.

L'histoire de l'AMC

PAR KATHRYN YOUNG

« Comme vous le savez, j'ai toujours pensé que la création d'une association des musées canadiens était essentielle au rayonnement d'un service canadien des musées, et j'espère que vous êtes de mon avis. J'ai été stupéfait d'entendre un conservateur influent dire que nous ne devrions pas créer une association qui nous soit propre, mais plutôt nous rattacher aux É.-U. Je suis tout à fait pour une coopération des plus cordiales avec l'American Museums Association, mais nous avons besoin d'un organisme qui nous soit propre pour traiter de problèmes spécifiquement canadiens. »

—LETTRE DE H.O. MCCURRY À ALICE JOHANNSEN TURNHAM, 29 NOVEMBRE 1946

QUELLE QUE SOIT L'IDENTITÉ de ce « conservateur influent », celui-ci ne réussit guère à décourager les 21 personnes réunies dans la rotonde du Musée de la Province de Québec le 29 mai 1947, date à laquelle les porte-parole de 13 musées décidèrent en l'espace de deux heures qu'il était temps de former une Association des musées canadiens.

« Il n'y avait aucune tension, raconte Donald Crowdis, un des membres fondateurs de l'AMC, devenu *Fellow*. En fait, nous étions plutôt excités. C'était nouveau... Et il est certain que c'était le vœu du gouvernement. »

Cependant, l'AMC ne surgit pas du néant. À cette époque, chaque musée fonctionne comme une île isolée, et les rapports mutuels sont rares. Cependant, un petit groupe de gens dévoués tient à se réunir pour partager ses opinions. L'idée d'un organisme national est dans l'air depuis les années 30, en fait depuis que le président de la British Museums Association a passé en revue environ 70 des 100 musées canadiens et les a trouvé déficients.

« Les musées ordinaires du Canada sont dans une situation déplorable. Ils sont très en retard par rapport à ceux des États-Unis et de la majorité des pays européens », annonce en 1931 sir Henry Miers dans un discours radiodiffusé depuis Montréal. « Selon moi, les grands musées de ce pays devraient conseiller et aider les plus petits. Ils devraient aussi mettre leurs forces en commun. »

Selon Donald Crowdis, Henry Miers a raison. Le rapport fait l'effet d'une bombe pour beaucoup de personnes appartenant au milieu muséal, qui élabore en 1939 la constitution et les règlements d'une Association des musées canadiens. C'est alors qu'éclate

En 1976, 145 personnes se réunissent lors du Congrès 2001 à Lake Couchiching, Ont., pour se pencher sur l'avenir des musées et du public canadien.

In 1976, 145 participants gathered at Lake Couchiching, Ont., to discuss the future of museums and the Canadian public at the 2001 Conference.

Si vous deviez prendre part à une réunion de l'AMC à Québec, pensez-vous que vos frais de déplacement seraient équivalents à ceux d'Alice Johannsen, l'une des personnes ayant participé le 29 mai 1947 à la réunion de fondation de l'AMC? M^me^ Johannsen est partie de Montréal, où elle était directrice des McGill University Museums.

Un aller retour en train	10,10 $
1 nuit + pourboire	2,75 $
Repas dans le train	1,10 $
Dîner	2,00 $
Petit déjeuner	0,60 $
Déjeuner	0,50 $
Taxi	0,55 $
Tramway	0,25 $
TOTAL :	17,85 $

(« Payé de ma poche », note-t-elle.)

la guerre. Les plans sont mis de côté jusqu'en 1946, année où naît le Conseil international des musées (ICOM), organisme qui pose alors au gouvernement canadien la question suivante : « Qui parle au nom des musées? ». Le gouvernement n'en sait rien. Le milieu bricole en toute hâte un comité Canada-ICOM, en attendant la mise sur pied d'une association.

Il y a cinquante ans, le seul groupe de musées important en Amérique du Nord est l'American Museums Association (AAM). En conséquence, les leaders des musées canadiens y adhèrent et y occupent diverses fonctions. En 1947, la réunion de l'AAM a lieu à Québec, et les Canadiens se réunissent la journée précédente.

« La réunion a été rattachée à celle de l'AAM parce qu'on savait que certaines personnes, qui ne seraient peut-être pas venues à la réunion ordinaire d'un groupe n'ayant pas encore d'existence, se déplaceraient », expliqua M^me^ Johannsen lors d'une entrevue pour *Muse* en 1987.

Tous les enjeux qui vont s'imposer dans les décennies suivantes sont abordés lors de cette première réunion — la formation, les conditions d'adhésion, le professionnalisme et les questions d'intervention. Par ailleurs, un comité permanent chargé d'étudier le problème de la formation est créé. Celui-ci accepte de constituer une bibliothèque des publications canadiennes consacrées aux musées et avance l'idée d'une pétition exigeant que le gouvernement fédéral amende les lois sur l'importation de meubles anciens. Un autre point est débattu : les personnes qui n'occupent pas un poste professionnel dans les musées peuvent-elles être élues au conseil d'administration? L'importance de toutes ces questions allait fluctuer au cours des cinquante années à venir.

Les premières années, l'AMC cherche surtout à se faire connaître auprès d'éventuels membres en publiant des bulletins de nouvelles et des publications occasionnelles et à se familiariser avec la tenue des assemblées générales annuelles.

« Merci de votre lettre chaleureuse du 19 octobre et de vos remarques obligeantes sur la première assemblée générale (annuelle) de l'Association des musées canadiens », écrit M. McCurry, premier président de l'AMC, dans une lettre adressée le 22 octobre 1948 à M^me^ Johannsen.

« ... car il est urgent de reconnaître que la profession muséale est effectivement une « profession ». Si l'on cherche par exemple dans les pages jaunes du bottin téléphonique de Toronto, on découvre que les noms apparaissant dans la rubrique « Musées » sont à 50 % ceux de marchands d'art. L'Association des musées canadiens a déjà fait des démarches auprès de la compagnie Bell Canada, notamment parce que le Royal Ontario Museum ne figure pas sur cette liste.
—Bulletin de l'AMC, printemps 1964

« J'ai bon espoir que nous aurons huilé les rouages d'ici le printemps et que la prochaine assemblée générale annuelle se fera de façon beaucoup plus professionnelle. En attendant, je pense que nous avons accompli quelque chose. »

« Votre contribution a été remarquable, et je crois que nous progresserons si nous nous fondons sur votre résolution. La communication de Cromarty était vraiment insignifiante et j'ai eu du mal à retenir Martin Baldwin qui voulait absolument en déchirer le texte. Si la Direction des parcs veut participer à nouveau, elle ferait mieux de produire autre chose que quelques extraits de ses rapports annuels. »

Plus tard, Donald Smithies (directeur général et coordonnateur de la formation au début des années 70), évoquant les premiers membres de l'AMC, les décrit comme « un peu plus qu'une antenne de l'AAM basée en Ontario [...] Les gens ordinaires qui travaillent aujourd'hui dans les musées

En 1977, l'AMC décide de reconnaître officiellement comme membres fondateurs de l'Association les personnes présentes à Québec le 29 mai 1947.

F.J. Alcock
Musée national du Canada

M. E.C. Cross
Royal Ontario Museum

M. R.E. Crouch
London Public Library and Art Museum

M. D.K. Crowdis
Provincial Museum of Nova Scotia

Prof. J.R. Dymond
Royal Ontario Museum of Zoology

M. W.B. Hurd
McMaster University

T.F. McIlwraith
Royal Ontario Museum of Archaeology

M^lle Elsie M. Murray
Museum of Indian Archaeology, University of Western Ontario (rep. Wilfrid Jury)

H.O. McCurry
Galerie nationale du Canada

M. Paul Rainville
Musée de la Province de Québec

E.S. Moore
Royal Ontario Museum of Geology and Mineralogy

M. W.A. Squires
New Brunswick Museum

M^me Alice Johannsen Turnham
McGill University Museums

D'autres membres également reconnus comme membres fondateurs seront enregistrés comme observateurs plutôt que comme congressistes.

M. N.M. Comeau
Musée de la Province de Québec

M^lle E.A. McKenzie
Royal Ontario Museum

J.K. Robertson
Galerie nationale du Canada

M^lle H. Reynar
Royal Ontario Museum

Loris Russell
Royal Ontario Museum of Palaeontology

M. J.H. Paquet
Musée du Québec

M. L.L. Snyder
Royal Ontario Museum of Zoology

M. A. Shaw
New Brunswick Museum

Cinq établissements se font représenter par procuration : Edmonton Museum of Arts, Provincial Museum in Victoria, Vancouver Art Gallery, Winnipeg Art Gallery et le Manitoba Museum.

peuvent difficilement comprendre la lutte acharnée menée il y a à peine vingt ans pour garder en vie une Association des musées canadiens ».

Les premières années sont bien sûr incertaines. « Elle était jeune et fragile », se rappelle George MacBeath, ancien président ayant adhéré en 1949. Malgré l'adversité, le petit groupe cohésif travaillait pourtant bien ensemble. Selon Donald Crowdis, « tout était très facile. Je ne me rappelle aucune dissension au cours des premières années. »

« Quand on conduit vite, on a du mal à regarder derrière soi. Pourtant, il le faudrait parfois. »

—Don Crowdis, président de l'AMC, Gazette, AMC, mai 1967.

Les premières années, seule une demi-douzaine de musées peut s'offrir le luxe d'envoyer des représentants aux assemblées annuelles. La géographie et les finances ont un impact sur les premières listes de membres. Les établissements de l'est et de l'ouest du Canada qui ont les moyens d'adhérer trouvent onéreux de participer aux réunions ou au conseil d'administration. Lors de la réunion de fondation, le congressiste provenant de la ville la plus à l'ouest vient de London, en Ontario — même si cinq musées de l'Ouest sont représentés par procuration. En 1965, avant la naissance du Secrétariat, le musée où travaille l'un des membres accepte de payer la note de téléphone, de fournitures de bureau, de billets de train et autres de l'AMC. Ou alors, les membres paient leurs dépenses de leurs poches.

Beaucoup d'efforts sont consacrés à équilibrer la composition des membres de l'association. En 1957, celle-ci compte 41 membres à titre institutionnel et 37 à titre individuel. Cette année-là, les cotisations sont fixées selon une grille allant de 10 $ par an pour les musées locaux, municipaux ou privés, à 100 $ pour les musées nationaux. Aujourd'hui, les cotisations les plus basses exigées des membres à titre institutionnel sont de 100 $.

Au début, l'AMC ne regroupe que des musées. Les particuliers peuvent y adhérer (la cotisation est, au départ, de 5 $ par an, puis elle baisse à 3 $ en 1948), mais ils n'ont pas de droit de vote et doivent être parrainés par un établissement. Au cours des années 60, de plus en plus de membres à titre individuel se joignent à ses rangs et, lentement mais sûrement, leur influence se fait de plus en plus

L'AMC a organisé en 1986 plusieurs réunions de consultation sur le démantèlement de la Corporation des musées nationaux.

In 1986, the CMA held a number of consultation meetings to discuss dismantling the National Museums Corporation.

sentir jusqu'à ce que, sous la pression d'un groupe mené par Ruth Home, du Jordan Historical Museum of the Twenty, ils obtiennent un droit de vote en 1963. Toutefois, l'obligation de parrainage ne tombe qu'en 1971, après un examen rigoureux et une agitation intense.

Partout au Canada surgissent au même moment des associations de musées régionales, provinciales et autres. En 1966, l'AMC décide donc de créer une catégorie de membres à titre associatif, avec une cotisation de 25 $ par an. Tout comme les particuliers, les associations vont vouloir s'imposer, attitude qui va provoquer une faille immense dans les dix années suivantes.

Le souci du professionnalisme se reflète dans les conditions initiales d'adhésion imposées aux membres à titre institutionnel, qui doivent disposer d'un budget minimum de 5 000 $ (comme à l'AAM). Dans un rapport rédigé pour son employeur, les McGill University Museums, après la première réunion, M^me^ Johannsen écrit que cette condition interdit à son musée d'adhérer à l'AMC même si, ironie du sort, elle en est l'une des adeptes les plus actives. Cependant, M. McCurry est inflexible, ayant affirmé, selon M^me^ Johannsen, que « 2 000 $, c'est ridicule. La somme ne couvre même pas le salaire d'un seul employé compétent ». On ne sait pas vraiment quand la barre de 5 000 $ est abandonnée dans les règlements, mais on trouve, sur une liste des membres datant de 1948, une note au crayon indiquant que la demande de McGill est finalement acceptée.

Les trente premières années, l'AMC focalise essentiellement son attention sur la formation. L'un des cinq objectifs proposés en 1947 est de favoriser la création d'une ou de plusieurs écoles de muséologie afin de permettre aux employés des musées d'apprendre leur métier et d'accroître l'aide aux musées canadiens assurant la formation d'équipes spécialisées.

Selon Donald Crowdis, « cette histoire de formation aura été le moteur de l'AMC pendant des années ».

Nancy Hushion félicite Pierre Lachapelle lors de sa nomination comme *fellow*, en 1982.

Nancy Hushion congratulates Pierre Lachapelle on being named a CMA Fellow in 1982.

La plupart des employés des musées apprennent tout simplement sur le tas. Certains ont des diplômes universitaires dans l'un ou l'autre domaine, mais aucun n'a suivi de formation spécialisée. « Trouver des travailleurs polyvalents et spécialisés, c'est comme tirer un coup de fusil dans une volée de canards », écrit M^me^ Johannsen dans un document sur la formation présenté à l'AAM en 1955. « Vous atteindrez de toute évidence une cible, mais aurez-vous trouvé l'oiseau rare? »

> **« On reste surpris devant le nombre des musées, et encore plus devant celui des groupes responsables, qui ne savent apparemment pas que l'AMC existe et qui seraient prêts à lui venir en aide. »**
>
> ***—A. D. Tushingham, président de l'AMC, What'sNew(s)?, été/automne 1964.***

Au mieux, la formation au Canada se fait au petit bonheur la chance : une bourse de Carnegie dans les années 30 par ci, plusieurs cours rapides à l'Université McGill par là, et des ateliers occasionnels au Musée royal de l'Ontario. M^me^ Johannsen et Clifford Wilson, alors président de l'AMC, proposent de créer des cours au Canada s'inspirant du modèle anglais du *British Diploma*. Cependant, une enquête menée en 1956 par M^me^ Johannsen ne soulève qu'un enthousiasme mitigé. Sur les 19 musées sondés, certains estiment qu'un diplôme ne prouve pas forcément la compétence du candidat, et beaucoup n'ont pas les moyens de cette formation. Bref, le projet reçoit peu d'appui.

Toutefois, M^me^ Johannsen ne se laisse pas décourager. En 1959, elle organise un cours d'une semaine sur la présentation dans les musées. Organisé au Redpath Museum, à Montréal, ce cours est décrit comme « le premier élément concret d'un programme de formation articulé à l'intention des travailleurs des musées canadiens ». (Ruth Home prétend également que l'atelier qu'elle a organisé au Jordan Museum, en 1954, constitue le premier cours de l'AMC.)

Entre temps, M^me^ Johannsen pousse chacun à s'inscrire aux cours du modèle anglais jusqu'à ce que soit instauré un système canadien bilingue. Ce qu'elle fait elle-même, ainsi que six autres personnes, en 1957. « Ils veulent servir de cobayes pour la cause », peut-on lire dans le rapport du comité. Et en 1963, les cinq premiers candidats (Nancy Dunbar, Ruth Home, Alice Johannsen, Loris Russell et Hugh Thompson) qui reçoivent ce diplôme affirment avoir en mains une véritable attestation de reconnaissance professionnelle.

Deux ans plus tard, l'AMC met sur pied son propre programme de diplôme bilingue, lequel exige des étudiants une formation de trois ans dans les musées et leur participation à trois colloques sur les aspects pratiques de la gestion et des techniques muséales. Le programme s'adresse à tous ceux qui ont une formation universitaire ou une expérience équivalente, tels les conservateurs.

En même temps, un cours de formation de base est créé pour les « nombreux travailleurs des musées qui savent au fond d'eux-mêmes que l'enthousiasme seul ne peut remplacer des qualifications professionnelles », lit-on dans le bulletin de nouvelles de l'AMC. Les Archives nationales conservent les dossiers de 282 étudiants ayant suivi les cours de formation de l'AMC, les plus anciens dossiers remontant à 1962.

Vers la fin des années 60, de plus en plus de gens adhèrent à l'AMC, et la question du professionnalisme se pose avec de plus en plus d'acuité. Le programme de formation prend de plus en plus d'importance. Le comité de formation, qui fonctionnait au départ avec un budget proche du zéro, gère en 1968-69 un budget de 22 000 $.

Les fêtes du centenaire du Canada, ainsi que les années précédant 1967, sont les années charnières de l'histoire de l'AMC. Ce sont des années grisantes. Le gouvernement et le public s'intéressent aux musées, et des millions de dollars sont investis pour créer de nouveaux musées ou en agrandir d'anciens. Les publications de l'AMC sont pleines d'annonces d'emplois et de projets liés au centenaire.

En 1965, Donald Crowdis écrit que « l'ensemble du milieu canadien des musées est entré dans une nouvelle phase. L'ennui est le dernier des dangers qui nous guette. »

En 1964, l'AMC crée un Comité permanent du centenaire qu'il charge de dénicher la somme de 25 000 $ afin de mettre sur pied un Secrétariat permanent à Ottawa. Après le refus du Conseil des Arts du Canada, du Conseil national de la recherche et du Secrétariat d'État, ce rêve devient réalité lorsque la Commission du centenaire accepte de verser ces fonds. L'acte de naissance du Secrétariat date donc de 1965. Situé rue Sparks, à Ottawa, il sera dirigé par Archie Key.

René Rivard ajoute une touche de couleur et d'humour au Congrès 2001, en 1976.

René Rivard added colour and spirit to the 2001 Conference in 1976.

« Je pense que vous admettrez avec moi que l'AMC progresse, et progresse vite », lit-on sous la plume de Gwen Metcalfe, rédactrice du bulletin de nouvelles. « Nous avons toujours su ce que nous voulions et nous avons la volonté d'atteindre notre but. Maintenant que nous avons les moyens financiers de nos ambitions, nous devons nous unir et travailler d'arrache-pied afin de justifier la confiance que la Commission du centenaire a placé en nous. »

La naissance du Secrétariat change la mentalité des membres de l'AMC. Il y a dorénavant un budget, des employés salariés, de l'argent pour des projets et un lieu où créer une bibliothèque de référence. Donald Crowdis affirme que le petit groupe de bénévoles qui gérait auparavant l'AMC restera à l'avenir à l'écart, afin de permettre au personnel et au directeur sur le terrain de s'acquitter de leurs tâches quotidiennes. Le président devenant moins actif, son poste perd un peu de son importance.

« En fait, vous vous mettez un peu en retrait pour ne pas avoir l'air trop autoritaire, explique-t-il. L'atmosphère change. »

Et bien sûr, le ton de bavardage, propre aux petits groupes, qui imprégnait le bulletin de nouvelles de Gwen Metcalfe, *What'sNew(s)?*, cède subtilement la place à un sentiment plus professionnel, plus terre-à-terre.

L'afflux d'argent lié au centenaire permet de créer des centaines d'emplois dans les musées — presque trop. « Il y eut tout d'un coup pénurie de talents, se souvient Donald Crowdis. On embauchait pour créer les expositions d'Expo 67 des gens qui avaient une expérience commerciale ou qui savaient concevoir des vitrines de magasin, et ceux-ci ont ensuite continué à travailler dans les musées. Ce changement de personnel fut la cause d'un glissement philosophique fortuit, les objets perdant l'avantage au profit des présentations. »

D'autres changements surviennent. Selon Donald Crowdis, « il devient pour la première fois rentable de travailler dans un musée. Il est maintenant possible d'y faire carrière ». Par ailleurs, la formation devient un enjeu essentiel. Le gouvernement fédéral confiant aux musées de pareilles sommes, celui-ci s'attend à ce que des employés compétents y travaillent, ce qui augmente la demande en personnel spécialisé.

La fin de la grandiose année du centenaire ne signifie pas la fin des changements. En 1968, naît la Corporation des musées nationaux, et le Secrétariat a droit à des subventions régulières.

« Plusieurs d'entre nous pensaient retrouver la situation d'avant 67, se rappelle George MacBeath, mais nous sommes restés le souffle coupé jusqu'en 1972. »

Les musées prospèrent sous la houlette du secrétaire d'État Gérard Pelletier qui, après plusieurs années de consultation avec l'AMC et d'autres, lance en 1972 une politique

nationale des musées, accompagnée d'un Programme d'aide aux musées doté d'une enveloppe de 8 millions de $ (après avoir augmenté, ce chiffre est à l'heure actuelle en deçà de cette limite).

« Cet argent frais signifiait plus d'influence et de contrôle de la part du gouvernement », ajoute Donald Crowdis. Le milieu des musées changea radicalement. Impossible de revenir en arrière, et le chemin s'annonçait parsemé d'embûches.

« L'AMC a ressenti des douleurs de croissance très banales », se souvient Duncan Ferguson Cameron, membre de longue date de l'AMC.

Selon lui, la hausse vertigineuse des adhésions modifie l'équilibre de la composition des membres. Jusqu'au centenaire, on identifie le club des fondateurs et de leurs partisans. Cependant, plus le nombre de membres à titre individuel augmente et plus les associations provinciales de musées exigent d'être reconnues, plus le poids des établissements commence à décliner. Pendant des années, on assiste alors à un jeu d'influences destiné à savoir qui allait prendre les commandes.

En 1971, lors de l'assemblée annuelle de Saskatoon, le nombre des membres du conseil d'administration fut augmenté afin d'assurer la représentation de toutes les catégories de membres. Quatre sièges étaient réservés aux établissements, huit aux membres à titre individuel et quatre aux associations.

« C'était une impasse, qui provoqua d'énormes difficultés », précise George MacBeath.

En 1975, les trois comités des nominations ont un mal fou à trouver des membres acceptant d'occuper ces postes, et le conseil, par sa taille même, s'avère difficile à gérer. Celle-ci est à nouveau réduite au congrès de cette même année, et le directeur général de l'AMC, Robin Inglis, entreprend une tournée du Canada dans le but de repenser encore une fois les principaux objectifs de l'AMC.

Cependant, la composition des membres ne représente pas le seul problème de l'AMC. Comme le rappelle George MacBeath, « l'expansion a été tellement rapide. À l'époque dont nous parlons, les gens se voyaient imposer des tâches qu'ils n'étaient pas capables d'assumer. » Le même problème se pose au Secrétariat de l'AMC. « Au début, c'était vraiment houleux. »

« On nous dit que notre mandat est de constituer et de préserver des collections — j'aimerais dire que les chiffonniers et les écureuils font ça. Notre objectif doit à coup sûr transcender les simples techniques de collectionnement et de préservation. Nous faisons tout cela pour une raison : tenter de donner un sens à la vie, de susciter un intérêt pour la vie, pour l'homme et sa relation à autrui et pour le monde qui l'entoure. »

—Citation non attribuée

Après le départ d'Archie Key, en 1968, six directeurs généraux (y compris par intérim) se succèdent en six ans. Le calme ne revient qu'en 1974, avec l'arrivée de Robin Inglis.

On joue aussi beaucoup aux chaises musicales dans les musées, où les directeurs démissionnent ou sont mis à pied après des prises de bec avec les conseils d'administration. Le Comité des relations professionnelles de l'AMC fait enquête dans plusieurs cas, dont celui de la démission en bloc de 30 employés du Centre des sciences de l'Ontario. Mais l'AMC n'a, en fin de compte, que peu de pouvoir.

« L'AMC n'avait aucune influence autre que morale », estime Donald Crowdis, l'un des trente démissionnaires. Beaucoup de conseils d'administration comptent alors des hommes d'affaires habitués à diriger, qui n'apprécient pas les directeurs en-dessous d'eux chargés en théorie de faire fonctionner la boutique en s'inspirant des principes généraux donnés par le conseil.

En 1981, Peter Swann affirme, dans une conférence des *Fellows*, que ce problème vient du fait que l'AMC ne sait pas alors si elle représente des particuliers ou des établissements. « C'était un peu schizophrène. En cas de conflit entre une personne et un conseil, l'AMC temporisait et était incapable de prendre fermement parti. »

Cependant, l'AMC n'est pas la seule association à s'efforcer de deviner son rôle. « L'American Association of Museums et la British Museums Association connaissent exactement les mêmes problèmes, car elles sont aussi coincées entre la tension que provoquent l'intérêt croissant que

De nombreux projets innovateurs ont unifié le pays en 1967.

Many innovative projects drew the country together in 1967.

porte le public aux musées et les crises de croissance des musées », peut-on lire dans le rapport de la présidente, Mary Sparling, en 1975.

Dans les années 70, la question du bilinguisme se pose avec plus d'acuité que jamais — même si elle avait déjà fait surface lors du débat entourant le programme de diplôme. Finalement, et malgré les arguments de ceux qui soutiennent que l'opération s'avérera trop onéreuse, l'AMC devient une association plus bilingue, offrant un service d'interprétation simultanée à ses congrès, embauchant du personnel bilingue et produisant des publications bilingues, tel le bulletin de nouvelles *Muséogramme*, qui fait son apparition au milieu des années 70, et *Muse*, dont l'apparence deviendra de plus en plus professionnelle. Cependant, le vœu de Pierre Lachapelle, président de l'AMC en 1980, n'est pas encore devenu réalité. « J'espérais faire en sorte que la présidence de l'AMC puisse être accessible à n'importe quel francophone valable unilingue, comme c'est déjà le cas pour un anglophone unilingue. Mais c'est tout simplement impossible. »

Bien que les adhésions en provenance du Québec augmentent considérablement à une certaine époque, elles ont chuté récemment car les Québécois se sentent beaucoup plus d'affinités avec la Société des musées québécois. « Je suis sûr que la situation politique n'arrange rien », ajoute Pierre Lachapelle.

En 1972, le programme le plus important de l'AMC — subventionné à hauteur de 75 000 $ par Ottawa — est celui de la formation. Cependant, le processus de décentralisation s'amorce. Lorsque possible, les cours de formation de base passent sous la responsabilité des associations provinciales. Les membres pensent que l'AMC deviendra à long terme un organe consultatif de liaison, chargé de contrôler la qualité de la formation et d'inciter les universités et collèges à créer leurs propres programmes de délivrance de diplômes. Et c'est exactement ce qui finit par arriver.

Helen Collinson pose une question lors d'une réunion sur la révision de la politique culturelle fédérale, en 1985.

Helen Collinson poses a question at a Federal Cultural Policy Review meeting in 1985.

Le nouveau programme de formation comprend un cours par correspondance, un centre de ressources situé à Ottawa, une aide aux groupes chargés de créer des programmes de formation, deux colloques nationaux, des publications sur la formation et un soutien financier restreint pour des stages ou des projets de recherche spéciaux. Progressivement éliminé, le programme de diplôme disparaît totalement en mai 1976. Depuis, l'AMC n'a jamais cessé d'assumer son rôle de coordination et de soutien en ce domaine.

Le professionnalisme est un enjeu important dans les années 70, années où le financement de la politique nationale des musées a provoqué l'augmentation incroyable des programmes et des expositions des musées et de l'embauche de la main-d'œuvre. On passe d'innombrables heures à chercher à savoir si le personnel des musées peut être considéré comme du personnel « professionnel », comme des spécialistes, et à écrire sur ce sujet. « Au Canada, le concept du spécialiste de musée est encore peu reconnu dans le milieu des musées », note Robin Inglis en 1979.

Pour aider à voir le monde des musées comme un monde professionnel, une solution est envisagée : la reconnaissance professionnelle individuelle. Plutôt que d'accréditer des établissements, à la façon américaine, l'AMC crée donc une catégorie de membres spécialisés en 1976. Cependant, elle décide de retarder l'implantation de ce programme jusqu'à l'instauration d'un système de reconnaissance personnelle — c'est-à-dire d'un système permettant de s'assurer des connaissances des personnes.

« L'idée était intéressante, mais elle a été négligée », se souvient Duncan Cameron, l'un des rares à avoir été reconnu professionnellement. Il a lui-même évalué d'autres personnes. Mais ce système, qui ne fut jamais suffisamment structuré, ne décolla jamais et fut finalement abandonné au début des années 80.

Selon John McAvity, l'actuel directeur général de l'AMC, ce souci pour le professionnalisme n'a pas disparu, mais il n'occupe plus le devant de la scène. En 1992, après plusieurs décennies de discussions, Dianna Thompson, chef, Normalisation et Formation professionnelle à l'AMC, décrit en effet la profession muséale comme une « profession naissante ».

L'AMC est dès sa création le porte-parole des musées, intervenant auprès du gouvernement pour obtenir des changements, surtout dans les premières années, aux lois touchant à l'impôt et aux importations. Elle soumet des mémoires à plusieurs commissions et

groupes de travail et, bien qu'exclue en 1968 de la loi sur la Corporation des musées nationaux, elle est consultée par le gouvernement lors de l'élaboration de la politique sur les musées nationaux.

Cependant, les interventions politiques ne prennent toute leur importance qu'en 1980, année où Pierre Lachapelle crée un groupe de travail chargé de revoir tous les objectifs et principes directeurs de l'AMC. Le travail d'intervention est souligné, et l'AMC se met en demeure d'apprendre à devenir un groupe de pression, « un mot dégradant dans les milieux muséaux », se souvient ce dernier.

« Nous étions tous vulnérables quand nous approchions les députés fédéraux ou les ministres de la culture, explique-t-il. Nous sentions tout simplement que nous n'étions pas vus comme un organisme puissant. Il fallait se reprendre en main. »

Les successeurs de Pierre Lachapelle, John Vollmer et Nancy Hushion, mettent aussi l'accent sur les interventions. Et en 1981, année où est embauché John McAvity, lequel fit montre d'un réel talent pour influencer les députés et faire avancer la cause des musées, l'AMC commence à compter dans les cercles politiques d'Ottawa.

Le groupe de travail Applebaum-Hébert sur la culture constitue le premier test véritable de l'AMC, qui doit s'affirmer pour être entendue indépendamment des autres groupes du milieu des arts. « L'exercice a permis à l'AMC de se faire les dents en matière d'intervention », souligne John McAvity.

L'AMC vit d'interminables heures d'angoisse lors de la dissolution de la Corporation des musées nationaux. Cependant, après avoir consulté tous ses membres, elle décide de se prononcer en faveur de l'indépendance des quatre musées nationaux. Elle croise aussi le fer avec la ministre des Communications de l'époque, Flora McDonald, à propos des droits d'expositions associés au projet de loi sur le droit d'auteur. Ce rôle d'intervention ne sera pas toujours facile à assumer.

« J'ai pris quelques coups », admet John McAvity. Malgré tout, l'AMC est respectée pour le rôle qu'elle joue, même si d'autres ne partage pas forcément son point de vue.

Les membres de l'AMC reçoivent depuis dix ans des *Interventions politiques* et sont invités à écrire à leur député. Mais, selon Duncan Cameron, les interventions les plus précieuses ont été celles faites par John McAvity, au Parlement. « John McAvity a été incroyablement brillant, extrêmement efficace. »

« Après un certain temps, l'AMC devient une famille. »
—Pierre Lachapelle note que la plupart des spécialistes des musées adhèrent à l'AMC pour y rencontrer des collègues et échanger des informations, mais qu'avec le temps, ceux-ci deviennent des amis intimes.

L'AMC est maintenant un intervenant égal aux autres dans le mouvement international des musées, après avoir été pendant des années très largement dépendante de l'AAM, organisant ses assemblées annuelles en même temps que celles de l'AAM, mettant sur pied des congrès conjoints en 1967 et en 1980 et se tournant toujours vers le sud en quête de compétences et de conseils sur d'innombrables questions.

« Nous pensions naïvement qu'ils étaient plus en avance, raconte Duncan Cameron. La situation a changé depuis que le mouvement s'est renforcé au Canada... Nous sommes maintenant à égalité. » Pour John McAvity, le cordon ombilical reliant l'AMC à l'AAM a été coupé il y a cinq ans, lorsque l'AMC a demandé à l'AAM d'annuler le siège de droit, de toutes les façons inoccupé depuis des années, qu'il détenait au conseil d'administration.

Les dernières années ont été marquées par plusieurs cycles de récession, auxquels les gouvernements ont réagi en privatisant, en récupérant diverses sommes et en sabrant les budgets. À l'instar des musées, l'AMC a subi compression sur compression, s'interposant en outre pour permettre d'accepter la nouvelle situation économique et prenant soin de ne pas être vue comme un autre groupe se lamentant uniquement sur ses intérêts.

« Au lieu de pleurer sur son sort, l'AMC a cherché avec énergie à ouvrir de nouvelles voies d'action, écrit J. McAvity en 1994. L'AMC doit, comme elle a dû régulièrement le faire au cours des 50 dernières années, prendre à nouveau du recul et s'interroger sur ce qu'elle est, sur les gens qu'elle représente et sur ce qu'elle devrait faire.

Si [l'AMC] n'avait pas existé, affirme John McAvity, il aurait fallu l'inventer. Il y avait un rôle à assumer en matière de formation; il y en a un autre aujourd'hui à jouer pour obtenir un financement adéquat et pour s'ajuster à la nouvelle donne économique. »

L'AMC des années 90 propose des régimes d'assurance collectifs, des rabais sur les annonces publicitaires publiées collectivement dans les revues, un catalogue de vente par correspondance, des colloques professionnels, des bourses, des prix et des publications régulières. Plusieurs groupes d'intérêt spécialisé ont été formés. Son budget est d'environ 1,2 million de $ et son répertoire comprend maintenant plus de 2 300 établissements. En 1955, année « typique » s'il en est, les revenus s'élevaient à 509 $, les dépenses à 226 $ et les profits à 283 $.

La marque de l'AMC est sa faculté d'adaptation. Grâce à cette marque, l'AMC sera certainement en vie dans 50 ans.

« La profession a évolué, affirme Pierre Lachapelle, Je suis fier, heureux et optimiste quant au futur. » ■

Journaliste pigiste à Ottawa, Kathryn Young, se spécialise dans le domaine de l'actualité culturelle.

Harry McCurry (1889-1964)

A Facilitator

BY NANCY E. DILLOW

IF H.O. McCURRY had had his way, the CMA would now be celebrating its 58th anniversary instead of its 50th. A draft constitution and set of bylaws for an association of Canadian museums was prepared by July 1939. The war intervened and McCurry adapted to the needs of the time and postponed, but did not forget, the organization he was about to propose. As assistant director of the National Gallery he had travelled across Canada many times and had come to know better than most the aspirations and needs of museums.

Harry Orr McCurry joined the Civil Service in 1910 and was sent in 1919 to the National Gallery to be business administrator. At that time he knew little or nothing of art, but was a good administrator and organizer, could work well with others, and knew his way around the corridors of government. In 1927, he became assistant director and, in 1939, director. While reserved and not readily approachable, he had a sense of humour, was perceptive of the needs of others, and thought in broad terms of the Canadian public as individuals with varying interests and aspirations. He was a good, aware public servant. Although not perceived as imaginative or as a great innovator, he recognized and encouraged those traits in others. He was a facilitator, preparing the ground and ensuring that resources were available.

He prodded the government into establishing the Canadian War Artists Committee and arranged exhibits of the works created by the artists. Less spectacular, but no less important, was the collaboration he established with the National Film Board to produce films about Canadian artists. After the war, he quietly supported the Industrial Design Index, and provided exhibit space and facilities for the Industrial Design Centre at the National Gallery.

From its inception, the trustees of the National Gallery had considered art as an integral part of the history and geography of nations. McCurry carried this ideal into the realities of his time. Thus his emphasis on travelling exhibitions, lecture tours, slides and reproductions for distribution across the country. As executive secretary of the Canadian Committee of the Carnegie Corporation he was able to foster programs that served the special needs of areas such as the Maritimes and Prairies, and to establish fellowships enabling museum personnel—particularly from smaller organizations—to take internships and courses of study at major institutions in Canada and the United States. At the National Gallery, he expected interns to begin with the packing and shipping department, work systematically through all departments and finish in his, the director's, office.

Prior to and during McCurry's term it was accepted procedure for the director to select and present to the Board of Trustees works of art for acquisition. No matter that McCurry had no formal art training or advanced degrees, he would not have been appointed director if he had not demonstrated that he had "taste" and "an eye." He had assisted Eric Brown with the responsibility of selection while assistant director, and was known and respected by dealers and curators in New York and London. During his tenure as director, the Gallery acquired its first Cézanne and generally expanded its range of interest to encompass modern developments. It was he who made the first purchase in 1952 from the Liechtenstein Collection and set the stage for the future purchases from that collection which proved so politically disastrous for his successor, Alan Jarvis, when objections were raised by Prime Minister Diefenbaker. The system of selecting works for the collection may disturb curators today, but the enduring quality of the works he proposed are a testament to the man.

McCurry recognized the need to raise standards of documentation, research and conservation. Kathleen Fenwick had taken charge of the Print and Drawing Collection during the 1930s. McCurry oversaw the appointment of the first member of the staff with a doctorate in the history of art, Dr. Robert H. Hubbard, as Curator of Canadian Art. With McCurry's encouragement, the first catalogue following the scholarly form used by major European museums was prepared by Fenwick and Hubbard with Dr. Peter Brieger of the University of Toronto in 1948.

Through all his years at the Gallery, McCurry showed that he could adapt to change and was prepared to encourage it in his own time. He was demanding of others but no more so than he had himself experienced. He had the intellectual stamina and the personal integrity to meet the challenges of his times. ■

Canadian art historian, Nancy E. Dillow, FCMA, pursued her career at the Art Gallery of Ontario, the MacKenzie Art Gallery in Regina, and the Winnipeg Art Gallery. With thanks to Donald K. Crowdis, FCMA, Frances E.M. Johnston and John K.B. Robertson.

Harry McCurry (1889-1964)

Un facilitateur

PAR NANCY E. DILLOW

Si H.O. McCurry avait pu poursuivre son œuvre, c'est son 58e anniversaire, et non son 50e, que l'AMC célébrerait cette année. Car, en juillet 1939, un projet de constitution et de règlements pour une association des musées canadiens était en voie d'élaboration. Mais la guerre éclata et McCurry, qui savait s'adapter aux exigences de l'époque, décida de reporter la création de l'organisme prévu. Directeur adjoint de la Galerie nationale, il avait souvent parcouru le Canada et en était venu à connaître, mieux que la plupart, les besoins et les aspirations des musées.

Entré dans la fonction publique en 1910, Harry Orr McCurry avait été affecté à la Galerie nationale en 1919 à titre de directeur administratif. À l'époque, il ne connaissait pas grand-chose à l'art, mais c'était un bon administrateur et un bon organisateur qui avait l'esprit d'équipe et qui n'ignorait rien des arcanes du pouvoir. En 1927, il fut promu directeur adjoint, puis directeur général en 1939. Quoique d'un tempérament réservé et d'un abord difficile, McCurry avait le sens de l'humour, était réceptif aux besoins des autres et percevait la population canadienne comme un ensemble d'individus aux aspirations et aux intérêts variés. Il était, à cet égard, un fonctionnaire avisé et efficace. Même s'il n'était ni imaginatif ni un grand innovateur, il savait reconnaître et encourager ces qualités chez les autres. C'était un facilitateur qui préparait le terrain et qui s'assurait que les ressources nécessaires étaient disponibles.

McCurry incita le gouvernement à mettre sur pied le Comité des artistes canadiens en temps de guerre (Canadian War Artists Committee) et organisa des expositions de leurs œuvres. Moins spectaculaire, mais tout aussi importante, sa collaboration avec l'Office national du film suscita la réalisation de films sur des artistes canadiens. Au sortir de la guerre, il soutint discrètement l'Index d'esthétique industrielle, et prêta au Centre d'esthétique industrielle des locaux et des salles d'exposition à la Galerie nationale.

Pour les administrateurs de la Galerie nationale, l'art faisait partie intégrante de l'histoire et de la géographie des nations. McCurry concrétisa cet idéal dans le contexte de son époque. C'est pourquoi il accordait autant d'importance aux expositions itinérantes, aux tournées de conférences et à la diffusion de diapositives et de reproductions dans tout le pays. Secrétaire administratif du comité canadien de la Carnegie Corporation, il était bien placé pour favoriser des programmes destinés à satisfaire les besoins de régions comme les Maritimes et les Prairies, et pour attribuer des bourses aux employés des musées — surtout des plus petits — afin de leur permettre de suivre des stages et d'étudier dans les établissements les plus importants du Canada et des États-Unis. Dans le cas des stagiaires de la Galerie nationale, McCurry s'attendait à ce qu'ils commencent à l'emballage et à l'expédition, et qu'ils travaillent systématiquement dans tous les services pour finalement terminer par son bureau, celui du directeur.

Selon le protocole appliqué par le musée, le directeur sélectionnait des œuvres d'art en vue de leur acquisition et soumettait son choix au conseil d'administration. Indépendamment du fait que McCurry n'avait pas de formation en art ou de diplôme universitaire, il n'aurait jamais été nommé directeur s'il n'avait pas démontré qu'il avait du « goût » et un « œil très sûr ». À l'époque où il était directeur adjoint, il avait secondé Eric Brown lors des sélections d'œuvres et il était respecté des marchands de tableaux et des conservateurs de New York et de Londres. C'est pendant son mandat comme directeur que la Galerie nationale fit l'acquisition de son premier Cézanne et qu'elle commença à s'intéresser à l'art contemporain. C'est également lui qui acheta, en 1952, une première œuvre de la collection Liechtenstein et qui posa les jalons pour l'achat d'autres œuvres de cette collection, une initiative qui s'avéra politiquement désastreuse pour son successeur, Alan Jarvis, quand le premier ministre Diefenbaker souleva des objections. Les conservateurs d'aujourd'hui tiqueraient peut-être devant le système mis en place pour la sélection d'œuvres pour la collection du musée, mais la qualité persistante de celles qu'il avait proposées constitue son testament.

McCurry était conscient de la nécessité de hausser les normes en matière de documentation, de recherche et de conservation. Kathleen Fenwick dirigeait la Collection de dessins et d'estampes depuis les années 30. McCurry engagea le premier membre de son personnel à détenir un diplôme du troisième cycle en histoire de l'art, Robert H. Hubbard, qu'il nomma conservateur d'art canadien. À son incitation, Mme Fenwick et M. Hubbard préparèrent en 1948, en collaboration avec Peter Brieger de l'Université de Toronto, le premier catalogue érudit de la Galerie nationale selon la formule adoptée par les grands musées européens.

Durant son long mandat à la Galerie nationale, McCurry a prouvé qu'il était capable de s'adapter aux changements et même de les encourager. Il exigeait beaucoup des autres, mais pas plus qu'on en avait exigé de lui. Sa vigueur intellectuelle et son intégrité personnelle lui ont permis de relever les défis de son époque. ■

Historienne de l'art canadien, Nancy E. Dillow, FAMC, a été attachée au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à la MacKenzie Art Gallery de Regina et au Musée des beaux-arts de Winnipeg.
L'auteure tient à remercier Donald K. Crowdis, FAMC, Frances E.M. Johnston et John K.B. Robertson.

Paul Rainville (1887-1952)

Un directeur de musée visionnaire

PAR JOHN R. PORTER

PAUL RAINVILLE a été étroitement associé aux premières années du Musée du Québec ainsi qu'à la fondation de l'Association des musées canadiens. Après avoir fait son service dans l'armée américaine et avoir œuvré dans le domaine des assurances, il contracta la tuberculose et dut passer près de deux ans dans un sanatorium. Rétabli en 1931, il fut nommé conservateur adjoint de ce que l'on appelait à l'époque le Musée de la Province de Québec (l'actuel Musée du Québec). À cette époque, il était déjà reconnu comme un homme cultivé, amateur d'art, de littérature et de musique.

Le Musée de la Province, qui ouvrit officiellement ses portes en 1933, regroupait en quelque sorte trois établissements en un : au rez-de-chaussée, on trouvait les Archives de la Province, au premier étage, un muséum d'histoire naturelle et au deuxième étage, un musée d'art. Pendant une dizaine d'années, Rainville travailla sous la direction de Pierre-Georges Roy, conservateur en titre du musée. Mais Roy s'intéressant presque uniquement aux archives, Rainville fut appelé à développer et à mettre en valeur les collections muséales. En 1941, il devint à son tour conservateur du musée, responsabilité qu'il assuma jusqu'à sa mort, en 1952. Il se révéla un directeur dynamique et polyvalent, bref un homme d'idées et de réalisations. Sous sa gouverne, le musée franchit le cap des 100 000 visiteurs par année malgré des contraintes de toutes sortes. Tout en s'intéressant aux sciences naturelles, il privilégia le volet artistique des activités du musée.

En 1947, Paul Rainville convainquit les autorités de l'American Association of Museums de tenir leur congrès à Québec. Ce fut à la faveur de cette rencontre que l'Association des musées canadiens fut mise sur pied, au Musée de la Province de Québec, le 29 mai. Les congressistes purent alors y apprécier l'exposition « Les arts du Canada français 1613-1870 ». Rainville fut élu premier vice-président de la nouvelle association et vice-président de la North-East Museum Conference de l'American Association of Museums. En 1948, il fut le délégué de l'Association des musées canadiens et l'un des experts invités par l'Unesco lors de la première conférence biennale du Conseil international des musées (ICOM) à Paris. À compter de 1949, il présida le comité national de l'ICOM, poste qu'il occupa jusqu'à sa mort. Rainville fut président de l'Association des musées canadiens de 1949 à 1951. À ce titre, il rédigea un important rapport sur « Le musée et l'éducation des adultes au Canada ».

Tout au long de sa carrière muséale, Rainville se préoccupa de questions relatives à l'éducation, aussi bien pour les enfants que pour les adultes. Il encouragea la circulation et la diffusion des œuvres d'art dans les régions, au pays et à l'étranger. Communicateur apprécié, il multiplia les conférences et les interventions radiophoniques. Il accorda une attention toute particulière aux artistes contemporains et noua des liens d'amitié avec plusieurs artistes devenus célèbres aujourd'hui. On lui doit des dizaines d'acquisitions majeures et la présentation d'une soixantaine d'expositions à partir de 1941. Il s'intéressa aussi bien à l'art québécois et canadien qu'à l'art international et il encouragea la création de réseaux avec des partenaires étrangers tels que l'Association Française d'Action Artistique et l'american federation of arts.

Paul Rainville commentant deux œuvres de Théophile Hamel lors du vernissage de l'exposition « Le développement de la peinture au Canada 1665-1945 », en avril 1945. Archives Nationales du Québec, Québec, Fonds du ministère des Communications, négatif n° 21 414.

Paul Rainville discussing two works by Théophile Hamel at the opening of the exhibition "Le développement de la peinture au Canada 1665-1945" in April 1945. National Archives of Quebec, Quebec City, Collection of the Department of Communications, Negative No. 21 414.

Rainville fut à bien des égards un visionnaire, partisan du décloisonnement des arts, d'une muséographie inventive, d'une mise en perspective de l'art du Québec, du prêt systématique d'œuvres d'art à d'autres institutions et de la diffusion des connaissances par le biais de catalogues. Qui plus est, cet être remarquable ne manquait pas d'humour. Lors d'une entrevue au *Quebec Chronicle Telegraph*, le 5 novembre 1948, ce parfait bilingue confia au journaliste : « You don't have to be crazy to be a museum director, but it helps! ». ■

John R. Porter est directeur général du Musée du Québec.

Paul Rainville (1887-1952)

A Visionary Museum Director

BY JOHN R. PORTER

PAUL RAINVILLE was closely associated with the early years of the Musée du Québec and with the founding of the Canadian Museums Association. After serving in the U.S. Army and working in the insurance business, he contracted tuberculosis and had to spend nearly two years in a sanatorium. By 1931 he had recovered and was appointed assistant curator of what was then known as the Musée de la Province de Québec (now the Musée du Québec). He was already recognized as a man of culture and a lover of art, literature and music.

The Musée de la Province, which officially opened its doors in 1933, could be described as three institutions in one: the provincial archives on the main floor, a museum of natural history on the second floor and a fine arts museum on the third floor. For about ten years, Rainville worked under Pierre-Georges Roy, the museum's chief curator. Since Roy was primarily interested in the archives, however, Rainville was asked to develop and tend to the museum collections. He took over as the museum's curator in 1941 and remained in that position until his death in 1952. He proved to be a dynamic, versatile director, a man of ideas and action. Under his guidance, the museum topped 100,000 visitors a year despite various constraints. He was interested in the natural sciences, but reserved his keenest enthusiasm for the museum's collection of fine art.

In 1947, Paul Rainville persuaded the American Association of Museums to hold its conference in Quebec City. On May 29, 1947, under the auspices of this event, the Canadian Museums Association was founded at the Musée de la Province de Québec. Conference participants also had the opportunity to view the exhibition *Les arts du Canada français 1613-1870*. Rainville was elected the first vice-president of the new association and vice-president of the North-East Museum Conference of the American Association of Museums. In 1948, he was the Canadian Museums Association delegate and one of the experts invited by UNESCO to the first biennial conference of the International Council of Museums (ICOM) in Paris. In 1949, he became the chairman of Canada's ICOM committee, a position he occupied until his death. Rainville was president of the Canadian Museums Association from 1949 to 1951, and in this capacity, wrote a significant report on museums and adult education in Canada.

Paul Rainville at the opening of a group exhibition by five Quebec artists, including Jean Dallaire, in May 1948. Credit: National Archives of Quebec, Quebec City, Collection of the Department of Communications, Negative No. 62 623.

Paul Rainville lors du vernissage d'une exposition collective de cinq artistes québécois, dont Jean Dallaire, en mai 1948. Photographie : Archives Nationales du Québec, Québec, Fonds du ministère des Communications, négatif n° 62 623.

Throughout his museum career, Rainville took an interest in the education of both children and adults. He encouraged regional, national and international circulation and dissemination of works of art. A popular speaker, he gave many talks and radio interviews. He was especially interested in contemporary artists and became friends with many artists who are now famous. He was responsible for dozens of major acquisitions and the presentation of about sixty exhibitions by the museum since 1941. He was equally interested in Quebec, Canadian and international art, and promoted networking with foreign partners such as the Association Française d'Action Artistique and the American Federation of Arts.

In many ways, Rainville was a visionary who believed in decompartmentalizing the arts, taking an inventive approach to museum design, putting Quebec art into perspective, systematically lending works of art to other institutions and disseminating information through catalogues. This remarkable man also had a sense of humour. In an interview with the *Quebec Chronicle Telegraph* on November 5, 1948, the perfectly bilingual Rainville told the reporter: "You don't have to be crazy to be a museum director, but it helps!" ■

John R. Porter is the Executive Director of the Musée du Québec.

Ruth Home

An Extraordinary Woman for Her Time

BY MARGARET MACHELL

RUTH HOME was an extraordinary woman for her time. She was a woman of vision and had the ability to see that vision accomplished. She started many of the concepts which we now take for granted when considering museums.

She was able to persuade the board of the Royal Ontario Museum (ROM) and, much more difficult to do, the five directors of the ROM's five museums, to increase a few tours a year to a full-fledged school program, even talking the Canadian National Railway into putting on special cars to bring children from as far away as Sudbury! She was able to expand the Saturday morning children's talks into the very successful Saturday Morning Club, which is still going strong today. She left the ROM in 1946 when a man was brought in over her head to run the newly formed Division of Education.

In 1954, when curator of the Jordan Museum of the Twenty, she was congratulated by Dr. Louis Jones of the New York State Historical Association during an Ontario Historical Society Museums Committee Workshop, who called the Jordan museum "The best little museum in North America." She replied: "The purpose of the Museum at Jordan was to preserve the material and the culture of the period; but it was early defined as museum policy also, that the role of the museum should be to give pleasure—to amuse and entertain in the best tradition of entertainment. A museum must be so much fun that the visitors will want to come back."

However, Ruth Home was not only interested in the museums in which she was employed. She was always vitally interested in the welfare of small museums. She was, in 1953, a founding member of the Museums Committee of the Ontario Historical Society and the first editor of the newsletter.

She asked the vital question that set the CMA on its present track. In 1957, only the large museums—through their director—had a vote in the association. Ruth Home asked for clarification of the regulations governing individual memberships (of which there were a growing number) and the requirements for a change in those bylaws. The subject was discussed at length at both executive meetings and at annual general meetings for the next six years. The American Association of Museums was consulted, and finally, in Victoria in 1963, the 20 institutional members entitled to vote unanimously approved, by secret ballot, the amended bylaws as prepared by Dr. Douglas Tushingham. These bylaws radically changed the form of the CMA. I am sure that Ruth Home was at each of these meetings giving a push in the "right" direction.

As well as her work with her own museum, advising others, teaching, and organizing seminars and workshops, she had a common concern for the wider museum world. In an article that appeared in *Ontario History* in 1961, she expressed her concern for the upcoming Canadian centennial celebrations, and the need for the heritage community to organize its efforts. "No business organization operates on enthusiasm alone. Every time a shopping centre is opened, a new gas station built or a branch bank is established, all sorts of traffic surveys are made and statistics on public attitudes are compiled. What is essential for business is essential for the museums of Ontario. The same sort of information is as necessary for the operation of a healthy community museum as for business, because a museum is a sort of business, selling ideas by way of objects to the public. Therefore I should like to propose the formation of a master plan for museums in Ontario, a plan for which a good deal of material is already compiled, a plan that will tell us what we should do so that after 1967, the business of museums will be better than ever, with a bright outlook for the future."

No business organization operates on enthusiasm alone. Every time a shopping centre is opened, a new gas station built or a branch bank is established, all sorts of traffic surveys are made and statistics on public attitudes are compiled. What is essential for business is essential for the museums of Ontario.

Unfortunately, Ruth Home did not live to see 1967, but her influence on the museum and heritage fronts lives on. ■

Margaret Machell retired from the Art Gallery of Ontario in 1984 after 43 years. In addition to being a CMA Fellow, she has received numerous awards in recognition of her contribution to the museum community and to the understanding of our history and heritage from the Ontario Museum Association, the Ontario Association of Art Galleries and the Ontario Historical Society.

Ruth Home

Une femme extraordinaire pour son époque

PAR MARGARET MACHELL

RUTH HOME était une femme extraordinaire pour son époque, une visionnaire qui avait en outre le don de voir le résultat de sa pensée. Elle est à l'origine de bon nombre de concepts maintenant tenus pour acquis lorsque nous réfléchissons sur les musées.

Elle réussit à convaincre non seulement le conseil d'administration du Musée royal de l'Ontario (ROM), mais surtout les cinq directeurs des cinq musées du ROM, de créer un programme scolaire étoffé à partir de seulement quelques visites par an... et elle persuada même la compagnie de chemins de fer Canadien National de mettre en service des wagons uniquement à l'intention des enfants habitant trop loin du musée — aussi loin que Sudbury. Elle réussit aussi à convertir les causeries pour enfants du samedi matin en un club du samedi matin extrêmement populaire, qui demeure encore aujourd'hui une activité très prisée. Elle quitta le ROM en 1946, lorsque le musée embaucha sans la consulter un homme pour diriger ses nouveaux services éducatifs.

Le moteur d'une entreprise commerciale n'a jamais été uniquement l'enthousiasme.... Ce qui est vital pour les affaires est aussi vital pour les musées de l'Ontario.

Devenue conservatrice du Jordan Museum of the Twenty, elle reçut en 1954 les félicitations de Louis Jones, de la New York State Historical Association, qui déclara lors d'un atelier du comité des musées de l'Ontario Historical Society, que ce musée était « le plus beau petit musée de l'Amérique du Nord ». Ce à quoi elle répondit : « La mission du musée de Jordan est de préserver les objets matériels et la culture de l'époque; cependant, le musée s'est aussi déjà fixé comme orientation et comme rôle de donner du plaisir — d'amuser et de divertir, dans la meilleure tradition du divertissement. Un musée doit être si amusant que les visiteurs doivent vouloir y revenir. »

Toutefois, l'intérêt de Ruth Home pour les musées ne se limitait pas à ceux pour lesquels elle travaillait. Elle se consacrait aussi corps et âme au bien-être des musées locaux. En 1953, elle était membre fondateur du comité des musées de l'Ontario Historical Society et première rédactrice du bulletin de nouvelles de cette association.

Elle posa la question fondamentale qui mit l'AMC sur sa voie actuelle. En 1957, seuls les grands musées avaient — par l'intermédiaire de leur directeur — droit de vote à l'AMC. Ruth Home demanda des éclaircissements sur les principes réglementant les adhésions individuelles (dont le nombre allait croissant), ainsi que des modifications à ces règlements. La question fit l'objet de discussions approfondies pendant les six années suivantes, tant aux réunions de direction qu'aux assemblées générales. L'American Association of Museums fut consultée et, finalement, en 1963, les 20 membres à titre institutionnel ayant droit de vote approuvèrent par scrutin secret, à l'unanimité, les règlements amendés préparés par M. Douglas Tushingham qui allaient changer radicalement la formule de l'AMC. Je suis certaine que Ruth Home était de toutes les réunions, orientant les discussions « dans le bon sens ».

Le travail qu'elle accomplissait pour son propre musée ainsi que ses tâches de conseil, d'enseignement, d'organisation de colloques et d'ateliers ne l'empêchaient pas de s'intéresser au monde des musées en général. Dans un article, publié en 1961 dans la revue *Ontario History*, elle exprime sa préoccupation pour les fêtes du centenaire du Canada à venir et souligne que le milieu du patrimoine doit absolument organiser ses efforts. « Le moteur d'une entreprise commerciale n'a jamais été uniquement l'enthousiasme. Toutes sortes d'études de circulation et de rapports statistiques sur les comportements publics sont produits chaque fois que l'on pense à ouvrir un centre d'achats, une station d'essence ou une succursale bancaire. Ce qui est vital pour les affaires est aussi vital pour les musées de l'Ontario. Les informations nécessaires aux affaires sont les mêmes que celles qui sont nécessaires au bon fonctionnement d'un milieu muséal sain, car le musée est une sorte d'activité commerciale où l'on vend des idées à un public par le biais d'objets. C'est pourquoi je propose de créer un plan directeur à l'intention des musées ontariens, un plan pour lequel nous disposons déjà d'une bonne quantité de renseignements, un plan qui nous dira ce que nous devrons faire pour que, après 1967, les affaires des musées n'en aillent que mieux et que la perspective sur l'avenir soit radieuse. »

Malheureusement, Ruth Home ne vécut pas jusqu'en 1967. Heureusement, son influence sur les musées et sur le patrimoine lui a survécu. ■

Margaret Machell a pris sa retraite du Musée des beaux-arts de l'Ontario après 43 années de travail. Outre son titre de Fellow *de l'AMC, elle a reçu de l'Association des musées de l'Ontario, de l'Association des galeries d'art de l'Ontario et de la Société historique de l'Ontario de nombreuses distinctions en reconnaissance de sa contribution au milieu des musées et de sa compréhension de notre histoire et de notre patrimoine.*

Archibald Key (1894-1989)

Museum Trailblazer

BY J. ALLISON FORBES

ARCHIBALD FREDERICK KEY, born in Huddersfield, England in 1894, came to North America as a stoker on a ship c1919. While in dock in New York harbour, Archie left the ship hoping to find employment in either the United States or Canada.

In New York City, he met Lillian Moody, a graduate of Smith College who was living in Greenwich Village and actively working in the women's movement. Both were interested in writing, and in the performing and visual arts. After their marriage in Toronto in 1920, Archie secured a job as editor of a weekly newspaper in Timmins, Ontario. A few years later a disastrous fire gutted the building where the newspaper was published and Archie's wanderlust led him to apply for an editor's job in the new coal mining town of Drumheller, Alberta.

Archie Key wrote a column called "Archie Key's Korner" in *What's New(s)?*, the CMA's newsletter, in 1965.

Archie Key, auteur, en 1965, de la rubrique « Archie Key's Korner » dans *What's New(s)?*, le bulletin de nouvelles de l'AMC.

The young family travelled to Drumheller in their Dodge sports roadster via an all-Canadian route. Many would question the existence of such a route, for at times the highway was uncharted and some of the many detours were little more than primitive trails through muskeg and prairie gumbo. Their five-year-old son often rode in the open rumble seat.

The family's entry into the Drumheller Valley also proved daunting as their roadster slithered down a narrow track into the mining camp of Wayne. But as they approached Drumheller itself, the unusual beauty of the hills raised their spirits. Drumheller was to be their home for twenty years.

In Drumheller, Archie took over the editorship of the weekly *Drumheller Mail* and became actively involved in many aspects of life in the valley. He applied his energies and enthusiasms to such things as serving on the library board, covering new discoveries in the dinosaur beds, and acting with the amateur drama society. He gave the town a lift during the sombre depression years.

He had a strong sense of fairness and his editorials were lively and provocative. It was as a result of his vigorous campaign against the efforts of the Ku Klux Klan to establish a foothold in Drumheller, that he had a fiery cross burnt in front of his home.

When Canada entered the war in 1939, although older than most recruits, Archie joined the army and served in various capacities in and around the Calgary area. Upon his discharge in 1945, with the rank of Warrant Officer, he settled in Calgary.

It was a happy choice for he was one of the founders, and became the director, of the Allied Arts Council in 1946. During the war, the art department of the Calgary technical school had moved to the Coste House, a former private mansion. Painters, weavers, chamber musicians and other artists gathered at Coste House as it developed an expanded role within the arts community. Archie was active in the Western Canadian Art Circuit and organized travelling exhibits from eastern Canadian museums. In the mid-1950s, he helped form the Canadian Council of the Arts.

From 1965 to 1968, he served as the first field director for the Canadian Museums Association. He travelled across the country determining the needs of Canadian museums and worked to establish the Secretariat and to coordinate national centennial activities. Archie Key wrote *Museums and Art Galleries: Administrative Techniques for the Small Institution* in 1967; with his second wife Marjorie, he wrote the first CMA Directory, *Canadian Museums and Related Institutions*; and in 1973, he wrote *Beyond Four Walls: The Origins and Development of Canadian Museums*. Again in 1974, in his late seventies, he stepped in to assist the CMA between executive directors.

During this period of his life, Archie's achievements were substantial, and his enjoyments were great. He and his wife Marjorie had many friends, young and old, who shared his mission for a strong and creative arts community.

Although he had always considered himself primarily a journalist, Archie had used his literary and administrative skills to serve a broader community in his adopted country. He had made a difference. Archie Key died in Calgary in 1989. ■

J. Allison Forbes retired from the Art History Division of the Department of Art and Design at the University of Alberta. He is an artist, and has been a life-long friend of Archie's only son Dr. Chapin Key. He wishes to thank Helen Collinson for her input into Archie's career at the Allied Arts Council.

Archibald Key (1894-1989)

Un pionnier remarquable

PAR J. ALLISON FORBES

Né à Huddersfield, en Angleterre, en 1894, Archibald Frederick Key arrive en Amérique du Nord vers 1919, à bord d'un cargo sur lequel il a travaillé comme chauffeur. Une fois le bateau amarré dans le port de New York, Archie met pied à terre, espérant trouver du travail aux États-Unis ou au Canada.

À New York, il rencontre une ardente militante féministe, Lillian Moody, diplômée du Smith College, qui vit à Greenwich Village. Tous deux s'intéressent à l'écriture, aux arts plastiques et aux arts de la scène. Après leur mariage à Toronto, en 1920, Archie accepte la direction d'un hebdomadaire de Timmins, en Ontario. Quelques années plus tard, un terrible incendie détruit le bâtiment qui abritait les locaux du journal, et l'esprit d'aventure d'Archie le pousse à postuler pour un emploi de rédacteur en chef dans la nouvelle ville charbonnière de Drumheller, en Alberta.

La petite famille part pour Drumheller dans son roadster sport de marque Dodge, suivant la route pancanadienne. Plusieurs s'interrogeront sur l'existence d'une telle route, puisqu'il n'y avait pas encore d'autoroute à cette époque et que certaines des nombreuses déviations étaient à peine plus que des pistes vaguement tracées à travers les tourbières et les marais des plaines. Le petit garçon de cinq ans voyage souvent dans le spider, sur le strapontin.

Quand elle pénètre dans la vallée de Drumheller et que le roadster dévale l'étroit sentier menant au camp minier de Wayne, la famille Key cède de nouveau au découragement. Mais, à l'approche de la ville, la beauté inattendue des collines lui remonte le moral. Drumheller allait être leur lieu de résidence pendant vingt ans.

Archie prend la direction de l'hebdomadaire *Drumheller Mail* et il ne tarde pas à participer activement aux divers aspects de la vie dans la vallée. Aussi enthousiaste qu'énergique, il siège au conseil d'administration de la bibliothèque, couvre pour son journal les découvertes dans les cimetières de dinosaures et devient membre d'une troupe de théâtre amateur. Durant les années noires de la dépression, il ne cesse de soutenir le moral de ses concitoyens.

Archie est d'une droiture à toute épreuve, et ses éditoriaux sont percutants et provocants. Sa vigoureuse campagne contre le Ku Klux Klan, qui s'efforce de prendre pied à Drumheller, lui vaut la destruction d'une croix par le feu devant sa maison.

Quand le Canada entre en guerre, en 1939, Archie, quoique plus âgé que la plupart des conscrits, s'engage dans l'armée où il remplit diverses affectations à Calgary et dans les environs. Démobilisé en 1945, avec le grade d'adjudant, il décide de s'installer à Calgary.

C'est une heureuse décision. Il devient en effet en 1946 l'un des fondateurs de l'Allied Arts Council, avant d'en être le directeur. Pendant la guerre, le département des arts de l'institut technique de Calgary avait déménagé dans la maison Coste, un ancien manoir. À mesure que son rôle se précise et s'intensifie au sein de la collectivité, celle-ci devient le lieu de ralliement des peintres, tisserands, chambristes et autres artistes. Archie prend une part active au Western Canadian Art Circuit et organise des expositions itinérantes d'œuvres prêtées par des musées de l'est du Canada. Au milieu des années 50, il collabore à la création du Conseil des Arts du Canada.

De 1965 à 1968, Archie est le premier directeur sur le terrain de l'Association des musées canadiens. Il parcourt le pays en tous sens pour mieux connaître les besoins des musées du pays et contribue à l'établissement du Secrétariat et à la coordination des célébrations du centenaire à l'échelle nationale. En 1967, Archie Key publie *Museums and Art Galleries: Administrative Techniques for the Small Institution.* Par ailleurs, on lui doit le premier Répertoire de l'AMC, le *Répertoire officiel des musées canadiens et des institutions connexes*, préparé en collaboration avec sa seconde épouse, Marjorie. Enfin en 1973, il signe *Beyond Four Walls: The Origins and Development of Canadian Museums.* Toujours en 1973, presque octogénaire, il assure l'intérim à l'AMC entre deux directeurs généraux.

Durant cette période de sa vie, Archie a accompli énormément de choses et connu de grandes joies. Lui et Marjorie ont vécu entourés de nombreux amis, jeunes et vieux, qui voulaient comme eux instaurer un milieu artistique fort et créateur.

Bien qu'il se soit toujours considéré d'abord comme un journaliste, Archie a su mettre à profit ses talents littéraires et administratifs pour servir une vaste collectivité dans son pays d'adoption. Et, à cet égard, il a joué un rôle de premier plan. Archie Key est décédé à Calgary en 1989. ■

Au moment où il a pris sa retraite, J. Allison Forbes était rattaché à la section d'histoire de l'art de la faculté d'art et de design, à l'Université de l'Alberta. Toute sa vie, cet artiste a été l'ami du fils unique d'Archie, Chapin Key; il tient à remercier Helen Collinson qui l'a éclairé sur la carrière d'Archie à l'Allied Arts Council.

Longstanding Members of the CMA/ Membres de longue date de l'AMC

"The CMA? Invaluable! I think their advocacy role has been important for museum survival across Canada, and personally, I am very grateful for their program of funding professional development and research opportunities."

–Miriam Clavir, Museum of Anthropology, Vancouver

"The CMA provides a forum for people linked across this country in a unique moment in time; it affirms Canadian cultural identity."

–Glenda Milrod, Milrod & Associates, Toronto

"The CMA has done a tremendous amount for the museum and for myself. Receiving my certificate was a highlight of my life. The CMA has showed us the way."

–Olive Newcombe, Dundas Museum, Ontario

"I joined the CMA when I realized that I was indeed a part of Canada's museum community. I have always felt that supporting the national organization that represents that community, and keeping up to date with current museum issues, is an integral part of my professional life."

–Eric Waterton, Historic Sites Service, Edmonton

Institutions and Organizations/Institutions et organismes

Agnes Etherington Art Centre
Albert County Historical Society Museum
Art Gallery of Greater Victoria
Art Gallery of Newfoundland and Labrador
Art Gallery of Nova Scotia
Art Gallery of Ontario/ Musée des beaux-arts de l'Ontario
Art Gallery of Sudbury/ Galerie d'art de Subdury
Art Gallery of the South Okanagan
Art Gallery of Windsor
B.J. Hales Museum of Natural History
Backus Heritage Village
Beaverbrook Art Gallery/Galerie d'art Beaverbrook
Biggar Museum and Gallery
Biology-Earth Science Museum
Borden Memorial Museum and Archives
Brant County Museum and Archives
Campbell River Museum
Canadian Football Hall of Fame and Museum
Canadian Museum of Civilization/Musée canadien des civilisations
Canadian Museum of Nature/Musée canadien de la nature
Cape Breton Miner's Museum
Chatham Kent Museum
Conception Bay Museum
Currency Museum, Bank of Canada/Musée de la monnaie, Banque du Canada
Dalnavert Museum
Département d'arts visuels, Université d'Ottawa/Visual Arts Department, University of Ottawa
DesBrisay Museum and Exhibition Centre
Dunlop Art Gallery
Edmonton Art Gallery
Fort Frances Museum and Cultural Centre
Gallery/Stratford (the)
Girouxville Museum
Glenbow Museum
Greater Vernon Museum and Archives
Grimsby Museum
Grimsby Public Art Gallery
Guelph Museums
Huronia Museum
International Ice Hockey Federation Museum
Iroquois Falls Historical Society
Kamloops Art Gallery
Lake St. Louis Historical Society
Langley Centennial Museum and National Exhibition Centre
Leaf Rapids National Exhibition Centre
MacBride Museum of the Yukon
MacKenzie Art Gallery
Madonna House Museum
Maison Saint-Gabriel/ Saint-Gabriel Museum
Maltwood Art Museum and Gallery
Manitoba Museum of Man and Nature/ Musée de l'homme et de la nature du Manitoba
Mendel Art Gallery
Mennonite Heritage Village (Canada) Inc.
Missisquoi Museum/ Musée de Missisquoi
Moose Jaw Art Museum Inc.
Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia
Mount Saint Vincent University Art Gallery
Musée d'art de Saint-Laurent
Musée David M. Stewart Museum
Musée de la Gaspésie/ Gaspésie Museum
Musée de la Mer inc.
Musée de Saint-Boniface
Musée des beaux-arts de Montréal/Montreal Museum of Fine Arts
Musée des Soeurs Grises
Musée des Ursulines de Québec
Musée du Québec
Musée du Séminaire de Sherbrooke
Musée Laurier
Musée minéralogique et minier de Thetford Mines
Museum for Textiles (The)/Musée du textile
Museum of Anthropology, University of British Columbia
Museum of Northern British Columbia
Museums Association of Saskatchewan
National Gallery of Canada/Musée des beaux-arts du Canada
National Museum of Science and Technology/Musée national des sciences et de la technologie
New Brunswick Museum/Musée du Nouveau-Brunswick
Niagara National Historic Parks
Northern Life Museum
Nova Scotia Museum
Oakville Museum
Ontario Electric Railway Historical Association
Ontario Museum Association

« L'AMC? Inestimable! Je pense que son rôle d'intervention a été important pour la survie des musées canadiens et je lui suis personnellement reconnaissante de son programme de subventions à la formation professionnelle et à la recherche. »

–Miriam Clavir, Museum of Anthropology, Vancouver

« L'AMC est une tribune offrant un moment unique dans le temps à tous ceux qui sont unis par des liens dans notre pays. Elle affirme l'identité culturelle canadienne. »

–Glenda Milrod, Milrod & Associates, Toronto

« L'AMC a fait énormément pour le musée et pour moi-même. Recevoir mon certificat a été l'un des moments marquants de ma vie. L'AMC nous a montré la voie. »

–Olive Newcombe, Dundas Museum, Ontario

« J'ai adhéré à l'AMC quand je me suis rendu compte que j'appartenais effectivement au milieu canadien des musées. Pour moi, le fait de soutenir un organisme national représentant notre milieu et de me tenir au courant des questions muséales actuelles fait partie intégrante de ma vie professionnelle. »

–Eric Waterton, Historic Sites Service, Edmonton,

"CMA conferences and publications have put me in touch with different types of museums and museum people and helped me in my professional career and with work in voluntary cultural organizations. I have admired the strong advocacy role played by the CMA."

–Conti Hewitson, Canadian Museum of Civilization, retired, Kingston

"I've valued my CMA membership over twenty years particularly for the network of contacts, the conferences and articles in *Muse*. Keeping abreast of the trends and issues in the museum community provides an important perspective for my own work."

–Pamela Blackstock, Parks Canada, Hull

"My first encounter with the CMA was through the old correspondence course. I don't know whether it wants to take responsibility for it or not, but the CMA kind of launched me in the museum business."

–David McInnes, Historic Resources Branch, Winnipeg

"The CMA makes it possible for institutions and colleagues to meet and share ideas. It has also been an outstanding centre for training. And let us not forget the CMA's political (in the best sense of the word) activity, as a result of which our museums not only are prestigious institutions, but are also able to educate both the Canadian public and visitors from other countries."

–Céline Saucier, Organization of World Heritage Cities, Quebec City

Ontario Science Centre/ Centre des sciences de l'Ontario
Oshawa Sydenham Museum
Peace River Centennial Museum and Archives
P.E.I. Museum and Heritage Foundation
Pioneer Museum Society of Grande Prairie and District
Port Moody Station House Museum
Prince George Art Gallery
Provincial Museum of Alberta
Pulperie, La, musée de site
RCMP Centennial Museum
Redpath Sugar Museum
Robert McLaughlin Gallery (The)
Royal British Columbia Museum
Royal Canadian Ordnance Corps Museum
Royal Ontario Museum/ Musée royal de l'Ontario
Sam Waller Museum
Southern Alberta Art Gallery
St. Angela's Museum and Archives
St. Catharines Museum
Surrey Museum and Archives
Swift Current National Exhibition Centre
Tom Thomson Memorial Art Gallery
Ukrainian Museum of Canada - Alberta Branch
Ukrainian Museum of Canada - Ontario Branch
Ukrainian Museum of Canada - Saskatchewan Branch
University of New Brunswick Art Centre
University of Waterloo Art Gallery
Vancouver Aquarium
Vancouver Art Gallery
Virden Pioneer Home Museum Inc.
Welland Historical Museum
Whyte Museum of the Canadian Rockies
Winnipeg Art Gallery/ Musée des beaux-arts de Winnipeg
Woodstock Museum
Yarmouth County Museum

Individuals/Particuliers

Alsford, Denis B.
Ames, M.M.
Archibald, Stephen
Bédard, Rodrigue
Birks, Brenda Joy
Bishop-Glover, Kathleen
Blackstock, Pamela J.
Brammall, H. Robin
Brandson, Lorraine
Brennan, James W.
Buchner, U. Ernest
Butler, Darrel
Clavir, Miriam
Cowan, Trudy
Crowdis, Donald K.
Cumming, Glen E.
Cunningham, David D.
Cuthbertson, Shirley
Davis, Ann
Dawe, Marilyn E.
DeCoste, Ernest A.
DeGrow, E. Mary
Delisle, André J.
Dillow, Nancy E.
Dobell, I. M. B.
Downie, Helen M.
Dryden, Margaret E.
Dunbar, Frank J.
Duncan, Dorothy
Eades, Colin C.
Edwards, R. Yorke
Elliot, Robert S.
Feheley, Patricia M.
Felter, James
Flewwelling, Morris
Frame, Robert W.
Goad, Diana
Goldich, Louis M.
Herbert, Mary Ellen
Hewitson, Conti
Higgins, Gilbert E.
Hipperson, Gayl
Howatt-Krahn, Ann
Hume, Robert M.
Hushion, Nancy L.
Janes, Robert R.
Johnson, Ken R.
Johnston, Frances E.M.
Juneau, André
Kaellgren, Peter
Kidd, Elizabeth
Kishchuk, Marie
Lachapelle, Pierre
Lamarche, Hélène
Lavoie, Denis
Lawson, Barbara
Longard, Edward J.
Lord, Barry
Lumsden, Ian G.
MacBeath, George
Macheli, Margaret S.
Malott, Richard
Maranda, Lynn
Mathias, Guy
Mayer, Carol E.
McAvity, John G.
McCann, Leonard G.
McDonald, Valerie
McInall, Margaret
McInnes, David
Metcalfe, Gwen
Milrod, Glenda
Morel, Sylvie
Murdock, Susan E.
Nason, James D.
Newcombe, Olive
Newman, Leslee
Patterson, L. T.
Patterson, M.J.
Pawlik, Nellie
Perry, Barbara A.
Pettipas, Katherine
Phillips, Carol A.
Ramsay, Barbara A.
Rivard, René
Ruddell, Nancy
Ruff, Eric J.
Russell, L. S.
Saucier, Céline
Schwartz, Judith
Skalenda, Diane
Spalding, David A. E.
Sparling, Mary
Stevenson, Candace
Stewart, Catherine
Stewart, William L.
Stieb, E. W.
Stolow, Nathan
Suthren, Victor J H.
Tellier, Corinne
Thériault, Paul
Thornley, Joan A.
Trudel, Jean
Tushingham, A. D.
Tyler, Barbara
Vadeboncoeur, Guy
Van Alstine, John W.
Vollmer, John
Ward, Philip R.
Waterton, Eric
Weber, Robin R.
Winter, Barbara J.
Withrow, William J.

« Les congrès et publications de l'AMC m'ont fait découvrir différents types de musées et de membres du milieu, m'ont permis de faire progresser ma carrière et ont facilité mon travail avec divers organismes bénévoles. J'ai appris toutes les différentes questions que devait résoudre le milieu culturel au fil des ans et j'ai beaucoup admiré le rôle essentiel d'intervention de l'AMC. »

–Conti Hewitson, Musée canadien des civilisations, retraitée, Kingston

« J'ai surtout apprécié appartenir à l'AMC pendant plus de 20 ans pour la qualité du réseau de contacts, des congrès et des articles de *Muse*. Le fait d'être informée des tendances et questions du milieu donne à mon travail une perspective intéressante. »

–Pamela Blackstock, Parcs Canada, Hull

« Ma première rencontre avec l'AMC remonte à son ancien cours par correspondance. Je ne sais pas si l'AMC souhaite en assumer la responsabilité, mais elle m'a en quelque sorte lancé dans le monde des musées. »

–David McInnes, Historic Resources Branch, Winnipeg

« L' AMC est un lieu de rencontres et d'échanges privilégié pour des contacts entre collègues et institutions. Elle est aussi un centre de formation remarquable. On ne peut passer sous silence l'action politique dans le meilleur sens du terme de l'AMC qui, ainsi, contribue à faire des institutions muséologiques non seulement des lieux de prestige mais aussi des lieux d'éducation pour le public canadien et étranger.

–Céline Saucier, Organisation des villes du patrimoine mondial, Québec

PRÉSIDE

Presidents of the CMA/Présidents de l'AMC

1947 — 1997

Dr. Harry O. McCurry

Paul Rainville

Prof. Gerard Brett

Lt. Col. C.G. Childe

Clifford P. Wilson

Dr. Loris S. Russell

Dr. A. Douglas Tushingham

Donald K. Crowdis

Jack D. Herbert

Robert M. Hume

Gordon McLaughlin

Mary Sparling

J.C. "Cam" Finlay

Dr. George MacBeath

Pierre Lachapelle

Guy Vadeboncoeur

William Barkley

Barbara A. Tyler

Jean Trudel

F. Morris Flewwelling

PRÉSIDENTS

Presidents of the CMA/Présidents de l'AMC

1947 — 1997

Dr. Harry O. McCurry

Paul Rainville

Prof. Gerard Brett

Lt. Col. C.G. Childe

Clifford P. Wilson

Dr. Loris S. Russell

Dr. A. Douglas Tushingham

Donald K. Crowdis

Jack D. Herbert

Robert M. Hume

Gordon McLaughlin

Mary Sparling

J.C. "Cam" Finlay

Dr. George MacBeath

Pierre Lachapelle

Guy Vadeboncoeur

William Barkley

Barbara A. Tyler

Jean Trudel

F. Morris Flewwelling

Martin Baldwin

Alice J. Johannsen

Dr. Louis Lemieux

T. Robert Broadland

John Vollmer

Nancy Hushion

Michel V. Cheff

Candace Stevenson

1947-1997

PRESIDENTS OF THE CMA

1947-1950 DR. HARRY O. MCCURRY
1950-1951 PAUL RAINVILLE
1951-1953 PROF. GERARD BRETT
1953-1955 LT. COL. C.G. CHILDE
1955-1957 CLIFFORD P. WILSON
1957-1959 MARTIN BALDWIN
1959-1961 ALICE J. JOHANNSEN
1961-1963 DR. LORIS S. RUSSELL
1963-1965 DR. A. DOUGLAS TUSHINGHAM
1965-1967 DONALD K. CROWDIS
1967-1969 JACK D. HERBERT
1969-1971 ROBERT M. HUME
1971-1972 DR. LOUIS LEMIEUX
1972-1973 T. ROBERT BROADLAND
1973-1974 GORDON MCLAUCHLIN
1974-1976 MARY SPARLING
1976-1978 J.C. "CAM" FINLAY
1978-1980 DR. GEORGE MACBEATH
1980 PIERRE LACHAPELLE
1981-1982 JOHN VOLLMER
1982-1983 NANCY HUSHION
1983-1985 GUY VADEBONCOEUR
1985-1987 WILLIAM BARKLEY
1987-1989 BARBARA A. TYLER
1989-1991 JEAN TRUDEL
1991-1993 F. MORRIS FLEWWELLING
1993-1995 MICHEL V. CHEFF
1995-1997 CANDACE STEVENSON

EXECUTIVE DIRECTORS

ARCHIE KEY 1965 - 1967
N. GEORGE SHAW 1968 - 1969
S. JAMES GOODING (ACTING) 1969
W.S. WILLIAM SCOTT BRAGG 1969 - 1971
DON SMITHIES 1971 - 1974
ARCHIE KEY (INTERIM) 1974
R. ROBIN INGLIS 1974 - 1979
LYNN OGDEN 1979 - 1981
JOHN MCAVITY 1981 - PRESENT

CONFERENCES

1947 Québec
1948 Ottawa
1949 Ottawa
1950 Montréal
1951 Ottawa
1952 Toronto
1953 Ottawa
1954 Winnipeg
1955 Ottawa
1956 Jordan, Ontario
1957 Calgary
1958 Windsor
1959 Toronto
1960 Montréal
1961 Regina
1962 Halifax
1963 Victoria
1964 Hamilton
1965 Ottawa
1966 Winnipeg
1967 Toronto
1968 Québec
1969 Edmonton
1970 Charlottetown
1971 Saskatoon
1972 Victoria
1973 Ottawa
1974 St. John's
1975 Winnipeg
1976 Kingston
1977 Calgary
1978 Fredericton
1979 Vancouver
1980 Boston
1981 Ottawa
1982 Halifax
1983 Saskatoon
1984 Québec
1985 Toronto
1986 Victoria
1987 Winnipeg
1988 Saint John
1989 Hull
1990 Edmonton
1991 Hamilton
1992 Québec
1993 Regina
1994 St. John's
1995 Montréal
1996 Vancouver
1997 Ottawa-Hull

At the trade fairs, delegates meet museum consultants and suppliers, and learn about new materials, techniques and approaches. Hull, 1989.

Les congressistes rencontrent les consultants et les fournisseurs des musées aux salons du commerce et découvrent les nouveaux matériels, techniques et stratégies. Hull, 1989.

Participants listen attentively to presentations. Regina, 1961 and Hull, 1989.

Les participants écoutent attentivement les présentations. Regina, 1961, et Hull, 1989.

Michael Ames and Tom Hill discuss the First Nations Task Force. Saint John, 1988.

Michael Ames et Tom Hill discutent du Groupe de travail des premières nations. Saint John, 1988.

Having fun is always an important aspect of the conference. Here Robert Hume takes Douglas Tushingham and Donald Crowdis for a ride. Regina, 1961.

Le plaisir est un aspect important du congrès. Ici, Robert Hume fait faire un tour à Douglas Tushingham et à Don Crowdis. Regina, 1961.

LES CONGRÈS

Delegates discuss issues raised earlier in the day over a glass of wine. l. to r.: David Silcox, Louis Lemieux and Robert Hume. Saskatoon, 1971.

Les congressistes reviennent sur des questions soulevées dans la journée autour d'un verre de vin. De g. à d. : David Silcox, Louis Lemieux, Robert Hume. Saskatoon, 1971.

Marcel Masse announces increased federal funding. Edmonton 1990.

Marcel Masse annonce l'augmentation du financement fédéral. Edmonton, 1990.

Premier Richard Hatfield enjoyed CMA hospitality in Fredericton, 1978.

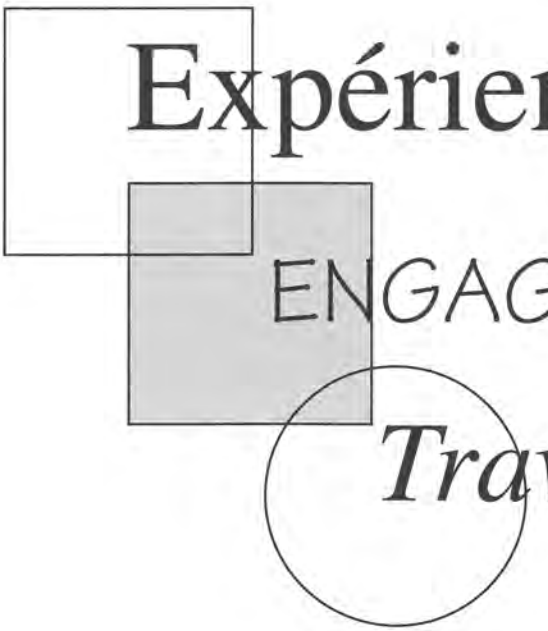
Le premier ministre Richard Hatfield apprécie l'hospitalité de l'AMC à Fredericton, 1978.

Delegates relax during the 1962 conference in Halifax.

Les congressistes se détendent lors du congrès à Halifax, en 1962.

Networking continues behind the scenes. Saskatoon, 1971.

Le maillage de réseaux se poursuit en coulisses. Saskatoon, 1971.



Expérience

ENGAGEMENT

Travail d'équipe

Nous présentons nos félicitations
à l'Association des musées canadiens
à l'occasion de son 50e anniversaire.

The St Paul

Sun Life
Protection Groupe

AON Aon Reed Stenhouse

CANADIAN ▪ MUSEUMS ▪ ASSOCIATION
ASSOCIATION ▪ DES MUSÉES ▪ CANADIENS

AON Aon Reed Stenhouse

L'équipe d'assurance au service de l'Association des musées canadiens.

ESSAYS: ESSAIS:

Reflections, Projections *Réflexions, Projections*

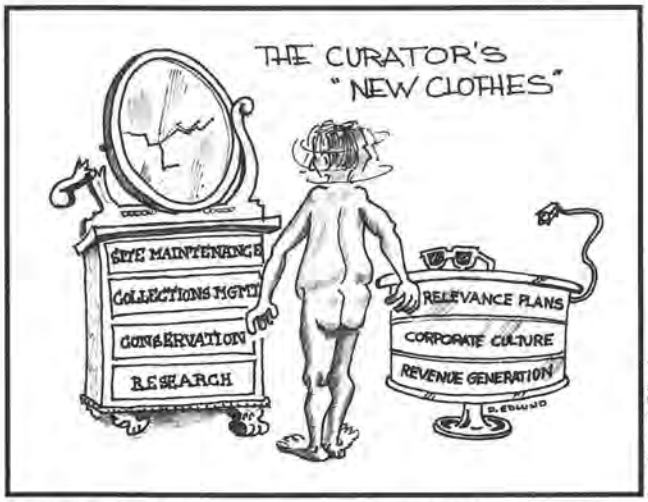
Muse asked a number of writers to contribute short essays, providing personal insights into what we consider to be some of the most important issues facing Canadian museums today: the role of museums in society; the impact of current funding cuts; the centrality of museum collections; the changing museum profession; the relationship between museums and their publics; the role of Canadian museums on the international scene; and the importance of museum lovers and supporters. Having defined the themes, we then chose a variety of authors in order to reflect the disparate museum community: from art galleries, regional museums, historic sites and universities; francophone, anglophone, and First Nations; from the east and west coasts and from the middle; junior and senior members of the community. Taken together, these essays give us a sense of where we have come from and where we are headed as a community.

Pour ce numéro de Muse, nous avons demandé à plusieurs auteurs une brève réflexion personnelle sur ce que nous pensons être les enjeux actuels les plus importants pour les musées canadiens — le rôle des musées dans la société, l'impact de la chute des subventions, la place centrale qu'occupent les collections, l'évolution de notre profession, la relation entre les musées et leurs publics, le rôle des musées canadiens sur la scène internationale ou encore l'importance des amateurs et partisans des musées. Une fois les thèmes définis, le choix des auteurs s'est fait en fonction de la diversité du milieu des musées — musées d'art, musées régionaux, lieux historiques et universités; représentants anglophones, francophones ou des premières nations; côtes est et ouest, centre; jeunes et moins jeunes. Pris dans leur ensemble, ces essais nous aident à comprendre d'où vient notre milieu et ce vers quoi il se dirige.

The New Frontier: Has a Museum Renaissance Begun?

BY DERRYLL WHITE

LATELY I FIND MYSELF THINKING about a story I used to tell my children, "The Emperor's New Clothes." Perhaps you remember it as well. A slick-talking tailor takes advantage of a not-too-swift CEO, convincing him that he has designed the most exclusive clothing for this institutional trendsetter, when in fact the tailor gave him nothing but air. Each time the emperor goes out in public, dressed in his new uncomprehended nakedness, his court pretends all is well. It is worth their jobs after all! Finally a young future curator asks the inevitable public question, "Why is the emperor naked?", and it all falls apart.



Don Giovanni Edlund

Derryll White struggles with current fashions in museums.

La dernière mode dans les musées laisse Derryll White perplexe.

The reason I've been thinking about this story is that museums also seem to be preoccupied with new clothes. Like the CMA, I too am fifty. I know that I am a bit of a curmudgeon, but I do keep my eye to the e-mail and my ear to the conference line. I am constantly assaulted with invitations to attend AGMs focusing on "Museum Partnerships in the New Corporate Culture" and seminars on "Downsizing to Become More Client-Oriented." I can see what is happening around me.

With the declining financial support to the arts in Canada, and to museums, science centres, and art galleries specifically, we are being advised to "do more with less," "find new funding sources," "develop new marketing strategies," and "create new product initiatives." I particularly like the ring of that last phrase. The exhibit I am currently working on has a business plan to accompany the interpretation and furnishing plans. All around me, museum professionals are disappearing, with Employment Insurance and youth employment program workers taking their place. The professional journals and listservs debate the fine points of deaccessioning and "tiering collections" as a collections *management* tool. Cultural managers have responded to shrinking resources with "relevance plans," initiatives to put *clients* more in touch with the exhibits. This translates into groping artifacts that no longer have a conservator or curator to plead their case for them. Long-range plans, which once secured a buffer zone around heritage sites, are now "resource documents" to attract waterslides and fast-food outlets that will increase the "institutional revenue-generating capacity."

And where does the money go? Downsizing, a ridiculous euphemism for firing professional staff, does not result in an enhanced research base. New revenues do not result in advanced collections care or documentation. What we see happening is huge expenditures on expanded gift shops, new visitor centres, pitches to film location companies, and hugely expanded marketing plans. And don't forget the new and improved computer system! Blockbuster exhibits, which come and go, drain professional staff time and resources and leave in their wake an emerging internal collections management and conservation debt. Museum buildings are being locked and left unheated over the winter.

What has been the impact of this on core professional areas? Facilities maintenance is visibly declining at most heritage sites and medium to large museums. Conservation departments are shrinking; preventive conservation translates into trying to keep the furnaces on; and our premier conservation institution—the Canadian Conservation Institute—is now returning the works it pledged to conserve, freight collect, while searching for revenue-producing projects. Collections managers are now embroiled in legal battles over deaccessioning and trembling at the thought of charges of not acting in the interests of the public trust. Are there real futures for creative and committed young people that will sustain residential mortgages, child-raising costs, and dental plans? Or will we see the continuation of an emerging short-term, contract-based arts employment culture that uses and abuses the youngest and brightest, and makes us all the poorer for it?

I try to be optimistic. I know we all need to put time and energy into institutional partnerships, competitive grant

CONTINUED ON PAGE 58

La nouvelle frontière : les musées ont-ils amorcé une renaissance?

PAR DERRYLL WHITE

TOUT RÉCEMMENT, une histoire que j'avais l'habitude de raconter à mes enfants, « Les Nouveaux vêtements de l'empereur », m'est revenue en mémoire. Vous vous en souvenez peut-être. Un tailleur à la langue bien pendue profite de la naïveté d'un directeur général pour le convaincre qu'il lui a confectionné un habit à la toute dernière mode, alors qu'en fait il ne lui vend qu'une illusion. Chaque fois que notre empereur (notre directeur) apparaît en public, drapé dans sa nudité insoupçonnée, tous ses courtisans font comme si de rien n'était. Inutile de risquer leur emploi, après tout! Finalement, c'est un jeune conservateur qui pose la question fatidique : « Pourquoi l'empereur est-il nu? », et tout s'écroule.

Les expositions au succès retentissant, qui vont et viennent, drainent les ressources et le temps du personnel.

Je me suis souvenu de ce conte parce que les musées semblent eux aussi soucieux de se vêtir de neuf. J'ai le même âge que l'AMC : 50 ans. Je sais qu'il m'arrive de ronchonner, mais je garde l'œil sur mon courrier électronique et l'oreille vers ma ligne de téléconférence. Je suis constamment submergé d'invitations à assister à des AGA sur le thème des « partenariats avec les musées dans la nouvelle culture d'entreprise » et à des séminaires expliquant comment « réduire son personnel pour mieux servir la clientèle ». Je vois donc ce qui se passe autour de moi.

L'aide financière accordée au Canada aux arts, notamment aux musées, aux centres des sciences et aux musées d'art, ne cesse de diminuer, et l'on nous intime sans cesse l'ordre de « faire plus avec moins », de « trouver de nouvelles sources de financement », de « concevoir de nouvelles stratégies de mise en marché » et de « créer de nouveaux produits qui donneront lieu à diverses initiatives ». J'aime assez le son de cette dernière phrase. Pour l'exposition que je suis en train de préparer, nous avons un plan d'affaires en même temps que des plans d'interprétation et d'ameublement. Autour de moi, les spécialistes des musées disparaissent, aussitôt remplacés par des jeunes envoyés par l'assurance-emploi ou embauchés dans le cadre de programmes pour étudiants. Dans les revues professionnelles et les forums de discussion, on débat des subtilités de l'aliénation et de « l'étagement des collections » en tant qu'outils de *gestion* des collections. Aux prises avec des ressources de plus en plus rares, les administrateurs culturels se lancent dans des « plans de redressement » visant à intensifier les liens entre la *clientèle* et les expositions. Le résultat : des artefacts rassemblés à l'aveuglette, qui ne peuvent plus compter sur un restaurateur ou un conservateur pour plaider leur cause. Les plans à long terme qui établissaient une zone tampon autour des sites patrimoniaux sont devenus des « documents sur les ressources » dont la seule finalité est d'attirer des glissades d'eau et des casse-croûte afin d'accroître la « capacité institutionnelle de générer des recettes ».

Où va tout cet argent? La rationalisation — un ridicule euphémisme pour parler du licenciement du personnel spécialisé — n'engendre pas un centre de recherche perfectionné. Pas plus que les nouvelles recettes ne servent à améliorer la documentation ou l'entretien des collections. Nous sommes plutôt les témoins de dépenses considérables pour l'agrandissement des boutiques des musées, pour de nouveaux centres pour les visiteurs, pour séduire les compagnies de repérage pour des films et pour des plans de marketing démesurés. Sans oublier, bien sûr, le système informatique amélioré! Les expositions au succès retentissant, qui vont et viennent, drainent les ressources et le temps du personnel et laissent dans leur sillage un début d'endettement qui va nuire à la gestion et à la restauration des collections permanentes. Des musées sont fermés et laissés sans chauffage pendant l'hiver.

Quelles sont les conséquences sur les principaux champs d'activité professionnels? L'entretien des locaux diminue visiblement dans la plupart des sites patrimoniaux, et dans les musées grands et moyens. Les services de conservation diminuent, la conservation préventive consistant désormais à tenter de garder les chaudières allumées, et notre principal institut — l'Institut canadien de conservation — renvoie maintenant en port dû les œuvres qu'il s'était engagé à conserver, tout en s'efforçant de trouver des projets susceptibles de générer des fonds. Les administrateurs de collections sont enlisés dans des batailles juridiques sur l'aliénation et tremblent à l'idée d'être poursuivis pour n'avoir pas agi dans l'intérêt du bien public. Existe-t-il un véritable avenir pour les jeunes gens engagés et à l'esprit créatif, aux prises avec l'hypothèque, les frais d'éducation des enfants et les soins dentaires? Continuerons-nous à subir les effets d'une culture à court terme, où le recrutement dans le domaine des arts se fait sur une base contractuelle et où l'on use et abuse des éléments les plus jeunes et les plus prometteurs de notre société, ce qui ne peut que nous appauvrir tous?

J'essaie d'être optimiste. Je sais que nous avons tous besoin d'investir du temps et des énergies dans des partenariats institutionnels, dans des demandes de subventions pour lesquelles la concurrence est forte, dans la planification des

contributions des donateurs et dans de nouvelles associations au chapitre des ventes. Mais combien de nouveaux postes de restaurateurs permanents avons-nous créés à la suite de ces efforts supplémentaires? Il est de bon ton d'avoir maintenant des directeurs de l'information et du marketing, mais qu'en est-il des techniciens d'exposition, des conservateurs et des archivistes? Au cours de la dernière année, l'un de nos musées qui jouit d'une réputation internationale a décapité son département d'histoire, ne gardant qu'un conservateur sur six. La longévité des musées, à la fois comme institutions et comme détenteurs de collections, est indissociable dans une certaine mesure de la capacité de la profession à créer des cheminements de carrière pour de nouveaux présentateurs d'artefacts à l'esprit novateur et de sa capacité à entretenir des collections vieillissantes. Quand je parle avec des collègues, je rencontre de plus en plus de défenseurs des collections, qui viennent de prendre leur retraite, de conservateurs profondément dévoués qui ont quitté avec leur savoir exceptionnel pour devenir consultants indépendants, et de jeunes et brillants idéalistes qui vivotent dans des emplois subventionnés et temporaires.

Tout comme l'empereur, je crains qu'il ne nous faille bientôt admettre que nous nous sommes leurrés. Nous avons concentré nos efforts sur l'apparence, au détriment du contenu, et nous nous retrouverons avec un déficit patrimonial de collections mal entretenues, faute de restaurateurs, augmentant selon le même processus incrémentiel que le déficit écologique auquel mes propres enfants font face. Dans l'intervalle, je vais célébrer le cinquantième anniversaire de ma *Muse*, tout en attendant cette renaissance dont on proclame la venue, et je continuerai de me battre pour mes collections, tout en honorant le bien public. J'espère que nous atteindrons notre centenaire. Joyeux anniversaire à tout le monde. ■

Derryll White, conservateur du Fort Steele Heritage Town, a œuvré pendant 25 ans dans le milieu patrimonial de la Colombie-Britannique en qualité de défenseur ardent de la gestion et de l'entretien de collections professionnelles. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, et son dernier projet porte sur l'aménagement, jusqu'en 1905, de la région de Kootenay est, en Colombie-Britannique.

CONTINUED FROM PAGE 56

writing, planned donor support, and new sales partnerships. But from these extra efforts, how many new in-house conservator positions have we created? Information managers and marketing directors are fashionable, but what about exhibit technicians, curators, and registrars? One of our internationally acclaimed museums has, in the last year, shrunk its history department from six to one curator. Part of the longevity of museums, as both institutions and holders of collections, is entwined with the ability of the profession to create career paths for new and innovative presenters of the artifacts, along with an ability to sustain aging collections. When I talk with colleagues now, I encounter more collections advocates in early retirement, more deeply dedicated curators who have taken their unique storehouses of knowledge into independent consulting, and more brilliant young idealists eking out an existence on grant-based temporary employment.

Blockbuster exhibits, which come and go, drain professional staff time and resources.

Like the emperor, I fear that we too will one day soon have to admit that we have deceived ourselves. We have focused on surface rather than substance, and will be faced with an unfunded liability of ill-kept collections, without conservators, growing in the same incremental fashion as the environmental debt my own kids are facing. Meanwhile, I celebrate the fiftieth anniversary of my *Muse*, while awaiting the proclaimed renaissance, and continue to advocate for my collections while honouring the public trust. I hope we make it to the centenary. Happy anniversary to all. ■

Derryll White, Curator of Fort Steele Heritage Town, has worked for 25 years in B.C.'s heritage community as a vocal advocate for professional collections care and management. Author of several books, his latest project is on the development of British Columbia's East Kootenay region to 1905.

MURRAY FROST:
Internationally Recognized Specialist in Preventive Conservation

- PROVISION OF PREVENTIVE CONSERVATION COUNSEL TO CUSTODIAL INSTITUTIONS
- CREATION, DEVELOPMENT AND/OR REVIEW OF FUNCTIONAL PROGRAMMES
- INCORPORATION OF CONSERVATION STANDARDS INTO BUILDING PROJECTS VIA EXTENSIVE COLLABORATION WITH THE DESIGN PROFESSIONALS AND CLIENT ORGANIZATION

MURRAY FROST: CULTURAL BUILDING CONSULTING INC.
15515 Columbia Avenue, White Rock, British Columbia V4B 1K5
Telephone: (604) 538-9223

Les musées — Essor ou métamorphose?

PAR RENÉ RIVARD

CINQUANTE ANS DÉJÀ depuis la fondation de l'AMC, association qui a vu le jour quelques mois seulement après l'ICOM. Deux ans après la Seconde Guerre mondiale, un an après la création de l'ONU, de l'Unesco, de la FAO... Quelque temps avant l'adoption de la loi américaine donnant à tous les vétérans la possibilité d'aller gratuitement au collège, voire à l'université. Loi-charnière selon le philosophe Peter Drucker, car elle marque pour le monde occidental l'aube d'un bond historique et sociétal où « le savoir est d'ores et déjà pressenti comme la ressource première et capitale de la civilisation future et mondialisante »[1].

Devant les bouleversements qui s'annoncent, les régimes, les institutions et les professions se rassemblent, s'organisent, veulent protéger leurs acquis tout en s'inscrivant, volontiers ou à regret, dans la *mouvance* ressentie fébrilement par les plus sensibles. En fondant l'ICOM, Georges Henri Rivière assume un rôle de premier plan dans le monde muséal, soutenu surtout en Europe par ceux, de plus en plus nombreux, qui désirent voir les musées et établissements apparentés changer radicalement de cap.

Présentation d'objets de la collection Bolduc dans une perspective de non-socialisation. Économusée de la Haute-Beauce, Saint-Évariste, Québec

Exhibition of artifacts from the Bolduc collection, presented from a non-socializing perspective. Économusée de la Haute-Beauce, Saint-Évariste, Québec.

Je n'ai connu ni le premier quart de siècle de l'AMC, ni celui de l'ICOM. Toutefois, j'ai bien connu Georges Henri et ses successeurs, Hugues de Varine et Luis Monréal, trois phares qui éclairent encore l'essor ou la métamorphose des musées de par le monde. J'ai aussi bien connu certains des pionniers de l'AMC. Leur travail et leur dévouement avaient déjà porté fruit lorsque je me joignis au monde muséal au début des années 70.

Le Québec navigue alors en pleine « révolution tranquille ». Tous les espoirs sont permis, toutes les remises en cause possibles. Les partisans du musée classique entrevoient un **essor** formidable pour les musées, alors projetés *en ligne droite* vers des objectifs de croissance : quantité et expansion des musées, collectionnement, professionnalisation et création de nouveaux *temples* dédiés à l'art et à la science, même si la pratique religieuse s'effrite et prend l'eau de toutes parts.

Certains travailleurs culturels s'affichent pourtant à contre-courant de cette ligne droite, de cet *essor à tout prix*. Ils proposent plutôt une **métamorphose** du musée, une modulation plus sociale, un engagement moins fort pour les *objets* et plus poussé pour les *sujets* qui passionnent ou inquiètent la société. Ils proposent même l'éclatement des composantes les plus solides du musée — ses quatre murs, ses collections, ses conservateurs, ses publics privilégiés... Ainsi sont mis de l'avant des principes et des démarches très tôt qualifiées de « nouvelle muséologie ».

Dans les années 70 et 80, la création de musées au Canada dépasse toutes les prévisions. Les grands musées classiques se renouvellent, rénovent et s'agrandissent, et des musées petits et moyens surgissent de partout. Inspiré par Parcs Canada, un nouveau type de musée apparaît, le *centre d'interprétation* fondé sur une thématique plutôt que sur une collection. Un premier *écomusée* voit le jour en Haute-Beauce, puis une dizaine d'autres au Québec et par la suite dans l'ouest canadien.

La ville de Québec assiste impuissante à la mort du premier *musée coopératif* au monde, au Morrin College, selon moi, un modèle plein de promesses abandonné trop tôt. Elle verra cependant naître le Musée du Séminaire, aujourd'hui le Musée de l'Amérique française, et le Musée de la civilisation, un des fleurons de la muséologie québécoise et canadienne. À Nicolet, le premier *musée des religions* d'Amérique et d'Europe sera créé de toutes pièces. Peu après naîtront de nombreux *économusées*, alliant le savoir au savoir-faire, l'objet patrimonial à sa production économiquement rentable. Bref, les innovations muséales sont beaucoup trop nombreuses pour être énumérées ici.

Que faut-il retenir de cette explosion du nombre des musées et établissements apparentés? Tout d'abord, que les musées ont connu au cours du dernier quart de siècle un **essor** quantitatif et qualitatif remarquable. Ensuite, que cette prolifération a provoqué une réduction inéluc-

SUITE EN PAGE 61

Museums: Growth or Metamorphosis?

BY RENÉ RIVARD

FIFTY YEARS HAVE PASSED since the founding of the CMA, only a few months after that of ICOM. It was two years after World War II and one year after the creation of the UN, UNESCO, the FAO and so on. It was also shortly before the U.S. passed the GI Bill of Rights, which offered all veterans a free college or university education—a piece of legislation that philosopher Peter Drucker considers pivotal, for it signalled to the Western world the start of the historical and social shift to a global society in which knowledge would be the primary and key resource.[1]

The keenest observers had sensed the spirit of change, and governments, institutions and professions were organizing and joining forces to protect what they had even as they took part in the transition, willingly or not. Georges Henri Rivière, as ICOM's founder, assumed a leading role in the museum world, supported mainly in Europe by the increasing numbers of those who wanted a dramatic change of course for museums and similar institutions.

One of the most important archeological sites of Quebec prehistory. Centre d'interprétation de Pointe-du-Burisson, Melocheville, Québec.

Mise en valeur d'un des plus importants sites archéologiques de la préhistoire du Québec. Centre d'interprétation de Pointe-du-Burisson, Melocheville, Québec.

I was not part of the first 25 years of the CMA or ICOM. I did, however, know Georges Henri and his successors, Hugues de Varine and Luis Monréal, three beacons who still light the way for the growth and metamorphosis of museums around the world. I also knew some of the CMA's pioneers. Their hard work and dedication had already borne fruit when I joined the museum community in the early seventies.

Quebec was then in the midst of its "quiet revolution." Anything was possible, nothing was sacred. Supporters of the traditional museum were expecting a **boom** and their objectives focused directly on *growth*: more and bigger museums, more extensive collecting, professionalization, and the creation of new "temples" of art and science, even though the practice of religion was crumbling around them.

Other members of the cultural community opposed this direct progression and the goal of "expansion at any price." Instead, they sought a **metamorphosis**, a shift of emphasis away from "objects" to the "subjects" that fascinated and concerned society. They even proposed doing away with the museum's most tangible components: its four walls, collections, curators and select audience. The principles and approaches they advocated soon became known as the "new museology."

The number of museums established in Canada in the seventies and eighties exceeded all expectations. The large traditional institutions were renewed, renovated and enlarged, while small and medium-sized museums sprang up everywhere. Inspired by Parks Canada, a new type of museum emerged—the "interpretation centre," based on a theme rather than a collection. The first "ecomuseum" opened in Haute-Beauce, followed by about ten more in Quebec and others in the West.

Quebec City was helpless to prevent the closure of the world's first "co-op" museum at Morrin College, a promising venture that I believe was abandoned too soon. However, new museums opened in the city, including the Musée du Séminaire, now known as the Musée de l'Amérique française, and the Musée de la civilisation, one of the foremost museums in Quebec and Canada. In Nicolet, the first museum of American and European religions was created from scratch. Soon after, the first "economuseum" appeared, marrying knowledge to know-how, and the artifact to its economically profitable production. The museological innovations of those years are too numerous to be listed here.

What can be concluded from this proliferation of museums and related institutions? First, we can say that the

quantitative and qualitative **growth** that has occurred over the past quarter of a century has been phenomenal. Second, this explosive growth has led to an inevitable reduction in operating budgets. The need to spread declining resources around means that expansion of the kind that took place in the seventies and eighties can no longer be expected.

Can it be said that this boom followed directly from the objectives for growth formulated in the fifties and sixties? I sincerely believe that such expansion could not have happened without the impetus provided by the proponents of a "new museology" and their aim of breaking down the walls between the museum and society. By shaking the very foundations of the traditional museum, they released an unparalleled energy that resulted in the appearance of a wide variety of institutions still active today and a surprising number of museums in remote regions with few cultural facilities.

The **metamorphosis** advocated by the "new museology" was a major factor in the **growth** of museums of all types. The result was a new interaction between museums and development that I believe is still going strong in Quebec. The basis of this relationship may be summarized with a simple equation: *Museums + Metamorphosis = Growth.* ■

René Rivard is a consultant in museology and heritage.

ENDNOTE
1. Drucker, Peter F. *Post-Capitalist Society*, HarperBusiness, HarperCollins Publishers, New York, 1993, 232 p. [Trans.]

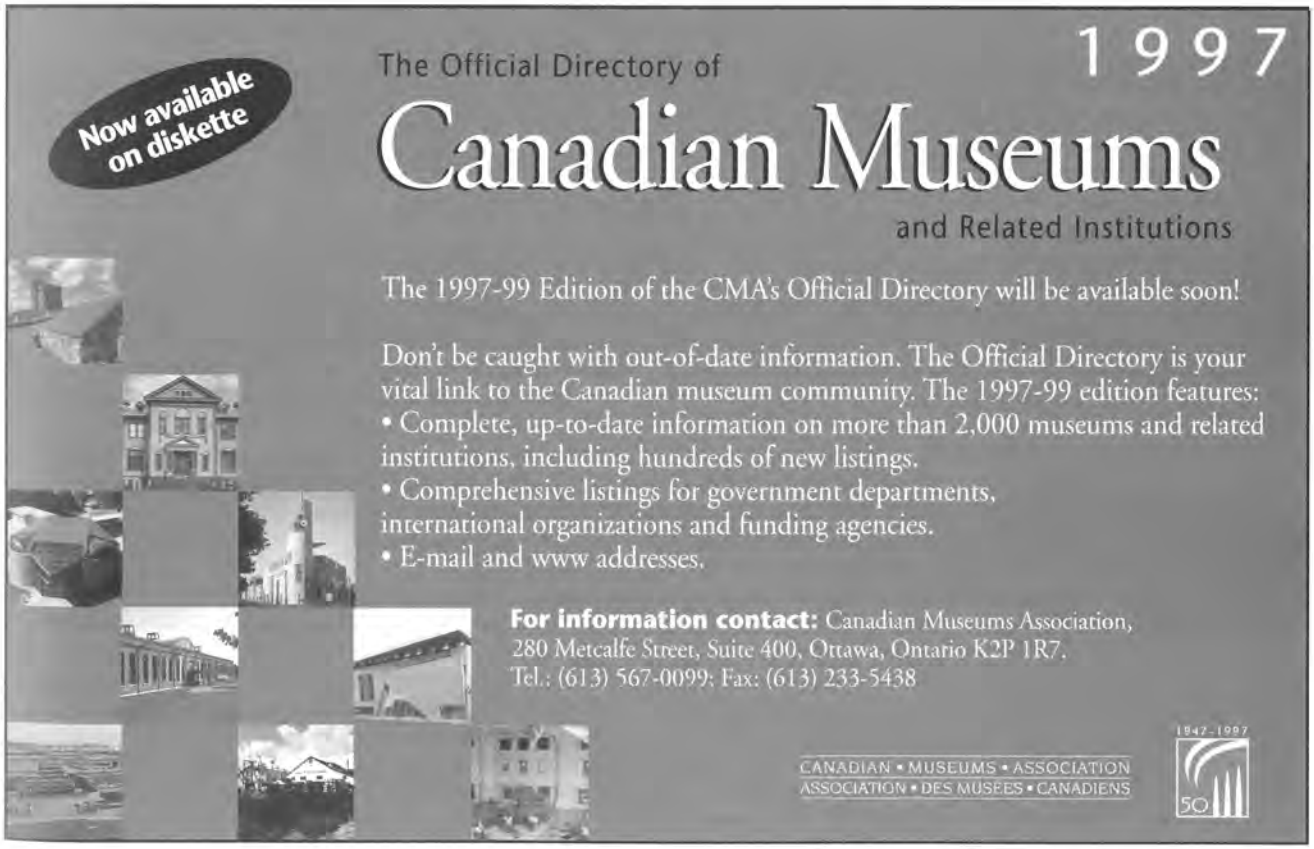
SUITE DE LA PAGE 59
table des budgets de fonctionnement, le partage toujours plus étendu de ressources en déclin ne favorisant plus l'essor des années 70 et 80.

Peut-on dire que ce boom s'est fait selon la *ligne droite* des objectifs de croissance envisagés dans les années 50 et 60? Je crois sincèrement que, sans l'énergie des partisans d'une *nouvelle muséologie* préconisant le décloisonnement du musée et son action sociale, pareil foisonnement n'aurait pu se produire. En ébranlant les assises mêmes du musée classique, ceux-ci ont suscité un dynamisme sans égal et favorisé non seulement l'apparition d'une grande variété d'établissements aujourd'hui bien vivants, mais aussi une dispersion inattendue dans les régions les plus éloignées et les plus démunies d'équipements culturels.

Il faut donc en conclure que la **métamorphose** muséale par la *nouvelle muséologie* a grandement encouragé l'**essor** des musées de tous genres. Ainsi s'est établie entre musées et développement une nouvelle dynamique que je sens aujourd'hui encore forte au Québec. Tentons de résumer le pourquoi de cette dynamique et de cette croissance par une simple équation : *Musées + Métamorphose = Essor.* ■

René Rivard est conseiller en muséologie et patrimoine.

RENVOI
1.Drucker, Peter F., *Post-Capitalist Society*, HarperBusiness, HarperCollins Publishers, New York, 1993, 232 p.



Un virage sans dérapage

PAR ROLAND ARPIN

Fin 1996. Devenu pauvre, l'État découvre les charmes de la privatisation, du partenariat et de l'économie sociale. Le refrain est connu, même si certaines provinces ont été plus prévoyantes que d'autres : un taux d'endettement insupportable, une compétitivité menacée, un regard nouveau sur les engagements de l'État, et l'obligation de réduire la dette à brève échéance.

La culture et les musées sont absents du débat qui fait rage. Des compressions draconiennes frappent institutions nationales et musées accrédités, obligeant même l'aliénation partielle de certaines collections. Dans plusieurs provinces, l'application de ces mesures tient lieu de politique muséale, et la « rationalisation » de planification!

Pierre Soulard

« Quelques casse-pieds s'interrogent sur les taux de fréquentation des musées, leurs coûts comparatifs ou le profil des visiteurs... » Le hall du Musée de la civilisation.

A few trouble-makers worry about museum attendance figures, comparative costs and visitor profiles. Hall of the Musée de la civilisation.

Changer les pratiques

Le choc est d'autant plus rude que plusieurs musées ont pris leur expansion persuadés que le soutien public leur était dû. Veut-on présenter une exposition pharaonique? Aux comptables frileux l'étude du rapport coûts/bénéfices! Désire-t-on acquérir une œuvre de grand prix pour éviter qu'elle ne quitte le pays ou la province? On organise un lobby, auquel les politiciens sont contraints de céder. Juge-t-on prestigieux de publier un catalogue de grand luxe? Au diable les règles du marché!

Quelques casse-pieds s'interrogent sur les taux de fréquentation des musées, leurs coûts comparatifs ou le profil de leurs visiteurs. Le terme « clientèle » fait son apparition, au risque d'une dénonciation de la « macdonaldisation » des musées. Les directions des musées sont tenues de respecter des objectifs de revenus autonomes, prenant notamment la forme de commandites — ce qui est loin de faire l'unanimité. Orthodoxes et « muséo-théologiens » stigmatisent les pratiques nouvelles. Parlant de la commandite du secteur de l'automobile associée à une exposition sur Michel-Ange, sculpteur, une chroniqueuse parle même de « crétinisme consommé ».

Réinventer les musées

Les musées sont condamnés à se réinventer. Aucun d'entre eux ne part de zéro, mais aucun non plus ne peut faire fi des contraintes des temps nouveaux. Cette réinvention, que commande l'époque, s'exprime par un rapprochement toujours plus intense avec la société civile. Élargir le cercle des amis, avoir des alliés diversifiés est un premier pas; faire preuve d'ouverture à l'endroit de partenaires n'appartenant pas nécessairement au milieu culturel en est un deuxième; connaître nos clientèles de façon intime, en se fondant sur des enquêtes, des données comparées et des évaluations continuelles, en représente un troisième.

Les musées peuvent acquérir une nouvelle légitimité en se donnant une mission éducative. Cette nouvelle motivation les contraint à placer la personne au cœur de leurs préoccupations et façons d'agir — plus facile à dire qu'à faire! Un musée éducatif accordera la première place à l'intelligence et à l'aventure intellectuelle, ce qui suppose l'application de principes éducatifs, une réflexion continue sur la pédagogie muséale, la construction de passerelles avec le milieu de l'éducation et un intérêt certain pour la formation continue.

Rendre des comptes

Quelle que soit leur taille, les musées sont des entreprises situées en milieu concurrentiel, qui doivent gérer du personnel et rendre des comptes. Pourtant, ils se définissent souvent comme des héritiers, non comme des entrepreneurs. En réalité, ils sont l'un et l'autre. Héritiers d'un passé, oui, mais aussi responsables de l'avenir. Ils doivent donc connaître leurs compétiteurs — les autres musées bien sûr, mais aussi le cinéma, le théâtre, la musique, et surtout la télévision, les centres commerciaux et les événements sportifs. À eux de nouer des alliances stratégiques, notamment avec les organismes culturels.

Place à la gestion

Enfin, les musées doivent plus que jamais se doter d'outils de gestion efficaces. Comment défendre acquis et projets en l'absence d'une connaissance précise des coûts, de bases de données fiables et exploitables ou de points de comparaison avec d'autres entreprises muséales et culturelles? Est-il acceptable que des fonds publics servent à la concurrence plutôt qu'à la complémentarité entre musées?

Suite en page 64

Meeting the Challenge of Change

BY ROLAND ARPIN

BY THE TIME 1996 ENDED, impoverished governments had discovered the charms of privatization, partnership and cutbacks in social spending. It is a familiar refrain (although some provinces showed more foresight than others): deficits growing to unmanageable proportions, industry struggling to compete, and governments, under pressure to reduce the debt quickly, rethinking their commitments.

Like the rest of the cultural community, our museums had no say in the matter. National institutions and accredited museums were hit by drastic cuts, which even led to the partial deaccessioning of some collections. In several provinces, such measures substituted for museum policy and "rationalization" replaced planning.

Monique Hardy

Museums can acquire new legitimacy by making education their goal. A guide hard at work during an educational workshop on Amazonia, Musée de la civilisation.

Les musées peuvent acquérir une nouvelle légitimité en se donnant une mission éducative. Un guide à l'œuvre lors d'un atelier éducatif « Secrets d'amazonie », Musée de la civilisation.

New practices

The shock was that much greater because many museums had expanded in the belief that government support was their right. Planning an exhibition of Pharaoh's treasures? Let the bean-counters worry about the cost/benefit ratio! Need to buy an expensive work to prevent it from leaving the province or country? Organize a lobby and force the politicians to agree. Would a luxury catalogue lend a touch of prestige? Market realities be damned!

A few trouble-makers worried about museum attendance figures, comparative costs and visitor profiles. The term "clientele" made its appearance, at the risk of criticism that museums were taking their cue from McDonald's. Museum administrators were expected to generate independent revenue, primarily by seeking sponsorship—an approach that is far from winning unanimous approval. Museum traditionalists and "theologians" denounced these new practices. One columnist went so far as to describe an automobile manufacturer's sponsorship of an exhibition on Michelangelo as consummate idiocy.

Re-engineering our museums

Museums must be re-engineered. No one need start from zero, but neither can they disregard the constraints of a new age. The re-engineering that this age demands should take the form of much closer interaction with the rest of society. Enlarging our circle of friends and developing a diverse group of allies is one step; accepting partners from outside the cultural realm is another; and becoming intimately acquainted with our clientele through surveys, comparative data and ongoing evaluation is a third.

Museums can acquire a new legitimacy by making education their goal. This new motivation will mean putting people first—easier said than done! An educational museum emphasizes intelligence and intellectual adventure. This involves applying educational principles, keeping abreast of teaching techniques, building bridges with the educational sector, and devoting attention to training and development.

Accountability

Whatever its size, a museum is a business situated in a competitive environment that must manage its personnel and account for its actions. However, museums often define themselves as heirs rather than entrepreneurs. In reality they are both. Heirs to the past, yes, but also responsible for the future. They must know their competitors—other museums, of course, but also movies, theatre, music and, above all, television, shopping malls and sports. It is up to the museums to develop strategic alliances, especially within the cultural sector.

The importance of management

Finally, it is more important than ever for our museums to acquire effective management tools. How can projects and acquisitions be defended without precise knowledge of costs, reliable and workable data bases, or points of comparison with other museums and cultural institutions?

Is it acceptable for government funds to support competition rather than complementarity among museums? Should the desire for originality mean that a significant exhibition cannot be presented outside the museum that developed it? Could the museums in a given region not coordinate acquisitions? Is it not possible for our museums to organize joint training programs?

Museums must adopt modern administrative practices, assess their products and determine their true cost, make economically sound choices whenever possible and monitor visitor satisfaction.

Conclusion

Before demanding further help from government, museums must prove that they intend to be more productive and more in tune with their publics. They must also take a second look at those practices that are too costly, despite their merit. Having been asked to do more with less, they are now, it seems, being forced to do less with less. Is this inevitable? Perhaps not, if they accept this challenge of change. The time has come for networking, for building alliances that will improve service to the public, and for adjusting to new economic realities. In a society characterized by constant movement and invention, museums cannot be passive spectators. They must pursue their calling to be sites of knowledge and sources of discovery and enchantment. It is a dramatic change of direction and a daunting challenge! Our museums must meet this challenge.

An anniversary as significant as the Canadian Museums Association's fiftieth, at the dawn of a new century, is the perfect occasion to rethink how Canada's museums should develop and to help them adjust to new realities. In its own way, such a process reveals a confidence in the institutions that have reflected the world's culture for centuries. ■

Roland Arpin is the Executive Director of the Musée de la civilisation in Quebec City.

SUITE DE LA PAGE 62

Que la recherche d'originalité entraîne la présentation d'expositions extrêmement intéressantes uniquement dans le musée d'origine? Faut-il négliger la planification d'acquisitions entre musées d'une même région? Les musées ne pourraient-ils avoir des programmes communs de formation?

Les musées doivent instaurer des pratiques administratives modernes, évaluer leurs produits et en connaître le coût réel, faire des choix d'affaires chaque fois que possible et connaître le degré de satisfaction de leurs visiteurs.

Conclusion

Avant d'exiger des efforts supplémentaires de la part de l'État, les musées doivent prouver leur volonté d'être plus productifs ainsi que leur désir d'être mieux adaptés à leurs publics, et remettre en question des pratiques certes méritoires, mais trop onéreuses. Après avoir été invités à faire plus avec moins, les voilà, semble-t-il, contraints de faire moins avec moins. Est-ce inéluctable? Peut-être pas s'ils acceptent ce nouveau virage. L'heure est à la mise en réseau, aux alliances visant à améliorer le service aux publics et à s'ajuster à la nouvelle donne économique. Dans une société caractérisée par le mouvement continu et par la création, les musées ne sauraient être des spectateurs passifs. Ils doivent respecter leur vocation d'être des lieux de connaissance tout en maintenant le cap sur la découverte et l'enchantement. Le défi est de taille, le virage est serré! Les musées doivent prendre le virage sans déraper.

Un anniversaire aussi important que le jubilé de l'Association des musées canadiens, à l'aube d'un siècle nouveau, est l'occasion idéale de repenser la croissance des musées canadiens et de les aider à s'ajuster à une nouvelle réalité. À leur manière, ces réflexions traduisent une confiance en des établissements qui plongent leurs racines dans plusieurs siècles de présence à la culture du Monde. ■

Roland Arpin est directeur général du Musée de la civilisation, à Québec.

The Eloquent Heritage Package

software to make your job easier!

Using our highly popular GENCAT software toolkit, The Eloquent Heritage Package combines specialized editions of *The Eloquent Curator*, *The Eloquent Archivist*, and *The Eloquent Librarian* and links them to one shared database which contains all of an organization's creator, donor, and researcher data. The ready-to-use *Eloquent Heritage Package* is designed to fully automate small to medium-sized heritage institutions that are responsible for artifact, archival, as well as library or other loan material. Contact Eloquent Systems today to find out more about *The Eloquent Heritage Package* and its special package price!

Based upon the advice of experienced museum professionals, *The Eloquent Curator* is designed to manage artifact collections and to automate museum functions. This ready-to-use application is fully compliant to museum standards including the CHIN format.

Eloquent Products are designed to grow with our GENCAT toolkit to include options such as Internet access, image retrieval and bar code tracking. Ask about our collection capacity discounts.

Find out how to make your collections available on the Internet call us toll free at 1-800-663-8172 or visit our web site: www.eloquent-systems.com

eloquent

Avez-vous signé une carte de don d'organes?

Pour plus de précisions, communiquez avec le bureau local de La Fondation du rein.

LA FONDATION CANADIENNE DU REIN

New Deal for Museums: Opportunities or Threats?

BY HELEN MARZOLF

A SELDOM ACKNOWLEDGED FACTOR in the problems we face as museum workers is the slippage between how we articulate the identity, and purpose, of museums with how we enact it. Explaining this requires a digression as to why museums exist in Canada.

Culture, whether expressed as organizations (museums, art galleries, ballet companies) or individuals (artists, powwow dancers, researchers, curators, historians, or storytellers) constitutes a vital part of society no less important than communication networks, education, health and the legal structure. Culture, in fact, permeates all. The cultural sector in general, and museums in particular, are essential services. (I am not the first to make this assertion.)

Grant Kernan

Ukrainian Orthodox Church Choir in Wintertime, 1976, oil on canvas, 65.8 x 86.4 cm. From the exhibition *Ann Harbuz: Inside Community, Outside Convention*. Collection of the Mendel Art Gallery.

Ukrainian Orthodox Church Choir in Wintertime, 1976, huile sur toile, 65,8 x 86,4 cm. Tiré de l'exposition *Ann Harbuz: Inside Community, Outside Convention*. Collection de la Mendel Art Gallery.

How can the essential service delivered by museums be defined? Simply put, museums demarcate social spaces for critical/cultural dialogue, and create a potential access point for information, ideas and opinions, which in turn may enhance education, or the acquisition of knowledge, maybe even understanding. Museums are an integral component of what might be called the "knowledge infrastructure," or intellectual and cultural heart of community, municipality, region, or, if one is still a believer, nationhood.[1]

If you accept the notion of essential service, then it is concomitant that it informs the purpose of museums, how they define excellence, and how the mandate and identity is articulated.

The essential, or core, service provided by museums is low key, embedded and encrusted, if it is apparent at all. Despite the prose poems that comprise vision-mission-goal-objectives-strategic-plan mania, museum identity problems reside in the muddy area between mission statements and what we actually do. The mud is a political, social, economic goo encumbering delivery. The mechanics of how we go about defining, enacting, providing, evaluating and measuring the essentials has become engorged by two related trends: the uncritical adoption of corporate structures and partnerships, and the naïve belief that externally defined effectiveness measures will justify our existence in a compelling way.

Museums have always played around with corporate drag, but now it's out of the closet. We have become obsessed with creating institutions at the cost of delivering cultural programs. Evidence for this outrageous assertion? The multiple (and adaptive) drag of museums includes that of tourist destination, delivery system for entertainment products, and source of a highly effective, cheap and publicly funded workforce for the promotional projects of transnational corporations. The cultural workers at the core of museology have been "downsized" out of museum employment: curators, educators, research assistants, librarians. Development officers step in to occupy the office, the salary, and the voice in forging the direction of museum programming. The positions of program staff are frequently eliminated in downsizing. Odd, in a time that touts "knowledge workers."

Just as there was a peculiar deafness to the museum community's impressive findings about the economic impact of culture, I predict a similar reception to "the effectiveness model." Performance measures built in the language of detractors who have never meaningfully engaged with culture strike me as a powerfully flawed idea. All the pie-charts, anecdotal reports, and attendance figures in the universe will not convince the hard-headed culture-frill mandarin.

Another aspect of this shift is the conflation of audience (I like to call them participants) with consumer, an unhappy elision that has, at least in part, created a crippling fear of controversial content. Calibrating program objectives

CONTINUED ON PAGE 67

Une nouvelle entente pour les musées — Ouverture ou menace?

PAR HELEN MARZOLF

L'UN DES FACTEURS LES MOINS RECONNUS dans la somme de problèmes que nous connaissons comme travailleurs des musées est le dérapage entre la façon dont nous exprimons l'identité et l'utilité des musées et la façon dont nous les représentons. Cette explication appelle une digression sur les raisons de l'existence des musées au Canada.

Qu'elle s'exprime en fonction d'organismes (musées ou compagnies de danse) ou de particuliers (artistes, danseurs de pow-wow, chercheurs, conservateurs, historiens ou conteurs), la culture est un élément fondamental de la société, aussi vital que les réseaux de communications, l'éducation, la santé ou l'appareil législatif. En fait, elle s'infiltre partout. La culture en général et les musées en particulier sont des services essentiels. (Je ne suis pas la première à le dire!)

Patricia Holdsworth

Vue d'une installation de Patrick Traer intitulée *falling from afar*, 1976

View of an installation by Patrick Traer entitled *falling from afar*, 1976.

Comment définir le service essentiel assuré par les musées? En termes simples, disons que les musées délimitent les espaces sociaux du dialogue critique et culturel, et créent un éventuel point d'accès à des informations, à des idées et à des opinions qui favorisent à leur tour l'éducation ou l'acquisition d'un savoir, voire la compréhension. Les musées font partie intégrante de ce que l'on pourrait appeler « l'infrastructure du savoir », soit le cœur culturel ou intellectuel d'une collectivité, d'une municipalité, d'une région ou, pour ceux qui y croient encore, d'un statut national[1].

Une fois cette notion de service essentiel acceptée, il va de soi que celle-ci doit inspirer le bien-fondé des musées ainsi que les façons dont ces derniers définissent l'excellence et expriment leur mandat et leur identité.

À supposer même qu'il soit visible, le service essentiel, ou central, assuré par le musée est discret et bien enraciné. En dépit des poèmes en prose sur les thèmes de la vision, de la mission, des buts, des objectifs ou des plans stratégiques, le problème de l'identité des musées gît quelque part en eaux troubles, entre nos énoncés de mission et nos véritables activités. Ces eaux troubles s'apparentent plutôt à une sorte de matière socio-politico-économique gluante, qui freine toutes nos interventions. Le mécanisme qui règle nos méthodes visant à définir, mettre en œuvre, fournir, évaluer et mesurer l'essentiel est bloqué par deux tendances reliées : nous adoptons des structures d'entreprises et adhérons à des partenariats sans le moindre esprit critique, et nous croyons naïvement qu'en choisissant des indices d'efficacité provenant de l'extérieur de nos murs nous justifions forcément notre existence.

Les musées ont toujours tenté de se travestir en entreprises privées, mais cela n'est plus un secret. Nous sommes devenus obsédés par la création d'établissements, au détriment de la prestation de programmes culturels. Des preuves à l'appui de cette scandaleuse affirmation? Les musées revêtent des costumes multiples (et changeants) : ce sont des destinations touristiques, des systèmes de livraison de produits de divertissement ou encore une source de main-d'œuvre extrêmement efficace, économique et financée à même les deniers publics, qui réalise les projets publicitaires de sociétés transnationales. Par ailleurs, les travailleurs de la culture au cœur de la muséologie — conservateurs, éducateurs, assistants de recherche et bibliothécaires — ont fait les frais de la « rationalisation » des effectifs dans les musées. Les responsables des collectes de fonds occupent les bureaux, s'approprient les salaires et monopolisent la voix des musées en imposant leur direction à la programmation des musées. Les postes du personnel affecté à la programmation sont souvent éliminés sous prétexte de rationalisation, ce qui est curieux à une époque où l'on ne cesse de vanter les « travailleurs du savoir ».

À mon avis, on accueillera ce « modèle d'efficacité » de la même façon qu'on a accueilli les conclusions impressionnantes du milieu des musées concernant l'impact économique de la culture, c'est-à-dire en faisant la sourde

oreille. Les indices de rendement établis dans le jargon de détracteurs qui ne se sont jamais véritablement intéressés à la culture représentent pour moi une idée particulièrement viciée. Aucun graphique, rapport anecdotique ou calcul de fréquentation ne pourra convaincre un bureaucrate borné, persuadé que la culture est accessoire.

L'autre aspect de ce dérapage est la fusion entre les visiteurs (que j'aime qualifier de « participants ») et les consommateurs, élision malheureuse qui a, du moins en partie, provoqué une angoisse paralysante à l'endroit de tout contenu controversable. Le fait d'équilibrer nos objectifs de programmation de façon à rassurer le plus grand nombre de consommateurs possible limite dangereusement l'éventail des idées susceptibles d'être approfondies dans un dialogue communautaire. (Mieux vaut penser « dialogue communautaire » que « normes communautaires ».) Les musées n'ont pas à jouer la carte du confort. Ils sont, au contraire, un forum public, où les questions ayant un impact sur leurs publics peuvent être résolues. On peut, à bon escient, les voir comme des agents de changement[2], c'est-à-dire comme des endroits où toute question culturelle brûlante — guerre des sexes, revendications gay et lesbiennes, races, critique de l'écriture de l'histoire, statut national — peut être définie, discutée, remise en question et rendue accessible. Quand les musées se dérobent, quand ils refusent de fournir leur service essentiel, ils abdiquent leur identité et leur utilité.

Les musées financés par les fonds publics sont essentiels à un avenir où l'information et l'accès à celle-ci constitueront à la fois la matière première et le service. Ils mettent l'information et les données en mouvement : ils créent des réservoirs de connaissance. Les musées sont les gardiens et les lieux de diffusion des ressources du savoir, mais le rôle le plus important et le plus exigeant qu'ils doivent jouer a trait à la formation critique. Les musées sont lus, et ils sont lus de façon critique. En ce domaine, la tâche la plus ardue est de reconnaître qu'ils occupent une place centrale, car ce sont des lieux de combat, de remise en question, de dialogue et de synthèse. À une époque où la principale compétence permettant de négocier les données informatisées qui sont sauvegardées et transmises est la capacité de faire une distinction entre, d'une part, des données précises, bien documentées et qui font autorité et, d'autre part, des données spécieuses, inexactes et de l'ordre du spéculatif — je ne pense pas exagérer à propos de l'avenir crucial et passionnant des musées. Notre tâche est de former un lecteur, un observateur, un participant autonome dans les domaines changeants de l'information, de la pensée et du signifiant. ■

Helen Marzolf est directrice et conservatrice de la Dunlop Art Gallery, Regina.

RENVOIS

1. Pour moi, le terme « statut national » évoque la contestation qu'appelle ce mot dans un présent pluraliste : définitions géographiques, historiques, sexuelles, raciales, linguistiques et autres, qui le sous-tendent avec enthousiasme.
2. Cette notion d'« agent du changement » est adaptée d'un discours de Frank Prodo, de Wascana Energy, dans le contexte d'une conférence intitulée *Why Business Should Support the Arts*, mai 1996, Saskatchewan Arts Congress, Saskatoon, Saskatchewan.

CONTINUED FROM PAGE 65

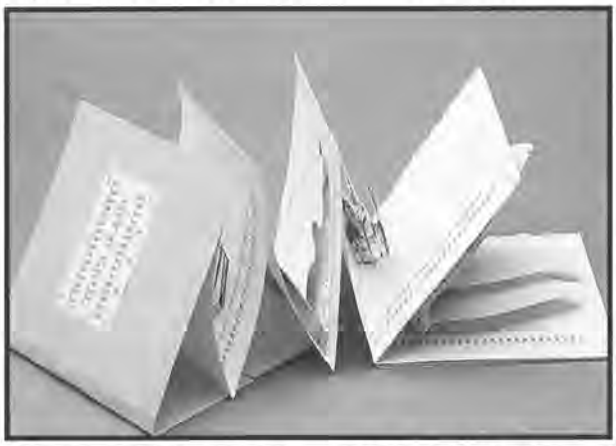
to what will comfort the greatest number of consumers dangerously constrains the latitude of ideas that can be explored in a community dialogue. (Think community dialogue rather than community standards.) Museums are not in the business of comfort. They are, instead, a public forum for figuring out the issues affecting constituencies. Museums can usefully be seen as change agents.[2] That is, places where burning cultural issues—gender wars, queerness, race, critique of the writing of history, nationhood—are defined, debated, questioned, accessed. When museums shrink away from doing their job, from providing their essential service, they abdicate identity and purpose.

Publicly funded museums are critical to a future when information, and its access, are both the main commodity and service. Museums set information and data in motion: they create a potential for knowledge. Besides being a repository and dissemination point for knowledge resources, the most compelling and significant role to be played by museums will be in the area of critical literacy. Museums are read, and they are read critically. The literacy challenge for museums is to recognize their pivotal role as a site for engagement, questioning, dialogue, synthesis. At a time when the most serious qualifying skill for negotiating electronically stored and transmitted data will be the skill to differentiate that which is authoritative, accurate and well-researched, from that which is speculative, inaccurate, or specious—I don't think I overstate the critical and exciting future of museums. Our challenge is the building of an autonomous reader, viewer, participant in the changing realm of information, thought and meaning. ■

Helen Marzolf is the Director/Curator of the Dunlop Art Gallery, Regina.

ENDNOTES

1. By the term "nationhood" I mean to invoke the contestation surrounding its meaning in a pluralistic present: geographic, historical, gendered, racial, linguistic, and the dozens of other group definitions that enthusiastically engage the term.
2. This "change agent" notion is adapted from a talk by Frank Prodo of Wascana Energy, in a lecture entitled *Why Business Should Support the Arts*, May 1996, Saskatchewan Arts Congress, Saskatoon, Saskatchewan.



Tom's Diary, Tom Graff, constructed bookworks from the exhibition *reReading*, Dunlop Art Gallery.

Tom's Diary, Tom Graff, construction de livres tirée de l'exposition *reReading*, Dunlop Art Gallery.

The Museum: A Public Arena

BY MARY SPARLING

IF ONE OF OUR GOALS is to bring new ideas and people into institutional program planning, then I don't know a better way of doing so than to work with volunteers. And the easiest way I ever found for tapping that expertise was through the medium of the exhibition and its associated programming.

Several years after being hired by the Nova Scotia Museum, I suddenly heard myself say to a questioner: "After I'd organized the native tribes of Canada, I brought civilization to Halifax." Not a bad record for an assistant curator of education, not bad for someone who had no professional museum certification before 1982. What I really meant was that I had been an organizer for the Nova Scotia Museum of the nationally travelling exhibition *The Native Tribes of Canada,* and that later we had snagged the hot British film series *Civilization,* featuring the renowned British art historian Sir Kenneth Clarke, for its second showing in Canada.

Dr. Ruth Johnson, *Church Scene, Africville,* 1949, linoleum block print.

Ruth Johnson, *Church Scene, Africville,* 1949, gravure sur linoléum.

Some background is in order here. I joined the Education Section of the Nova Scotia Museum (NSM) as curatorial assistant in 1968. Lynton Martin was its director, Bernie Hart, its curator of education. It was one year after Expo '67 in Montreal. The NSM was a year away from moving into a grand new building, just one of the hundreds of museums across the country that had expanded its vision of itself during the run-up to Canada's centennial year. But, unusual for that time, the NSM had a curator of education who was accorded the same status as a curator of a collection. It also had a longstanding reputation for working province-wide with people outside its museum walls. Given the NSM's lively sense of its public and its service to that public, I felt I had walked into the heart of the province. The 5 years I had the privilege of working at the museum laid the foundation for my following 21 years at Mount Saint Vincent University Art Gallery.

The exhibition mounted by the NSM in 1972, *The Native Tribes of Canada,* was developed with volunteers from various Mi'Kmaq communities in Nova Scotia. While most museums used volunteers in ongoing curatorial work, the NSM's Education Section was establishing a different relationship. It was exploring the notion that the force of the museum in contemporary society lay in establishing itself as a testing place for new ideas and as a civic forum. Fortunately, there seemed to be a never-ending supply of people eager to work in that sort of creative spirit.

These volunteers recognized that they weren't being brought in to do prescribed tasks, but to be part of a development that would bring new information and ideas into the public arena. Once taken into the process, they began to see themselves as part of a professional team, just as happened during the planning of *Africville—A spirit that lives on,* organized by the Mount Saint Vincent University Art Gallery in partnership with the Africville Genealogy Society, the Black Cultural Centre and the National Film Board in 1989. We were seen by the assessors for the Museums Assistance Program thusly: "The principals appear to be part of a loosely structured but vital community group involved in a process of historical and cultural self-definition."

As director of the Mount Gallery from 1973 to 1994, I worked with a diversity of community groups or collectives in—to repeat that useful phrase—a process of historical and cultural self-definition. The exhibitions included *Some Nova Scotia Women Artists, Survival Atlantic Style, Nova Scotia Designer Crafts, The Jewish Experience in the Art of the 20th Century, Contemporary Nova Scotia Hooked Rugs,* and *In Transit—Pier 21, Halifax, NS.* And, of course, *Africville,* of which one bewildered reviewer wrote: "I don't know what it's doing in an art gallery." Yet when it rolled across the country from Harbourfront, to the Canadian Museum of Civilization, to the Vancouver Museum and places in between, it drew thousands who understood why. Michele Landsberg wrote: "Cookie-cutter Canada—the Canada where there was just one acceptable mold, one viewpoint, one culture that mattered—is over."[1]

Although some on that list of exhibitions may not seem groundbreaking by current standards, at the time, they brought significant issues to the fore: the status of the

CONTINUED ON PAGE 70

Le musée : Un forum public

PAR MARY SPARLING

« *SI L'UN DE NOS BUTS est d'intégrer à la planification de nos programmes institutionnels de nouvelles idées et de nouvelles personnes, je ne vois pas de meilleure façon que de travailler avec des bénévoles. Et le moyen le plus simple d'aller chercher ces compétences, ce sont les expositions et les programmes qui y sont reliés.* »

Plusieurs années après avoir été engagée par le Musée de la Nouvelle-Écosse, je me suis soudain entendue répondre à un interlocuteur : « J'ai commencé par organiser les tribus autochtones du Canada, ensuite j'ai apporté la civilisation à Halifax ». Pas mal pour une conservatrice adjointe en éducation, pas mal pour quelqu'un qui travaillait sans diplôme en muséologie avant 1982. En fait, j'avais voulu dire que j'avais contribué au montage par le Musée de la Nouvelle-Écosse de l'exposition *The Native Tribes of Canada* qui allait faire le tour du Canada, et que, par la suite, nous avions réussi d'un coup à obtenir, pour sa deuxième projection au Canada, le sensationnel feuilleton anglais *Civilization* mettant en vedette le célèbre historien d'art anglais, sir Kenneth Clarke.

Mount Saint Vincent University

Mary Sparling, assise à côté de Ruth Johnson, aînée de la communauté d'Africville et récipiendaire d'un doctorat honoraire que lui a remis en 1991 l'Université Mount Saint Vincent pour souligner son immense contribution à l'exposition *Africville*.

Mary Sparling, seated with Dr. Ruth Johnson, elder of the Africville community, who received an honorary doctorate from Mount Saint Vincent University in 1991 for her innumerable contributions to the *Africville* exhibition.

Remettons les choses en perspective. J'avais été nommée conservatrice adjointe aux services éducatifs du Musée de la Nouvelle-Écosse (MNÉ), dont le directeur était, en 1968, Lynton Martin. Le conservateur en éducation se nommait Bernie Hart. C'était un an après l'Expo 67 de Montréal. L'année suivante, le MNÉ allait déménager dans un immense nouveau bâtiment, comme les centaines d'autres musées canadiens ayant élargi leur horizon pendant la période précédant l'année du centenaire du Canada. Cependant, chose rare à cette époque, le conservateur en éducation du MNÉ était traité sur le même pied qu'un conservateur de collections. Par ailleurs, le musée était réputé depuis longtemps pour travailler avec des personnes de l'extérieur à l'échelle de la province. Devant l'empressement évident du MNÉ à respecter son public et à se mettre à son service, j'ai eu la sensation de pénétrer au cœur même de la Nouvelle-Écosse. J'ai eu le privilège de travailler cinq ans pour ce musée, et ces cinq années ont été le ciment des 21 autres que j'allais ensuite consacrer au musée d'art de l'Université Mount Saint Vincent.

En 1972, l'exposition du MNÉ, *The Native Tribes of Canada*, avait été montée avec le concours de bénévoles appartenant à diverses communautés mi'kmaqs de la Nouvelle-Écosse. À la différence de la plupart des musées, qui employaient les bénévoles au travail de conservation en cours, les services d'éducation du MNÉ cherchaient à nouer avec ceux-ci une relation différente, creusant l'idée que la force d'un musée dans la société contemporaine résidait dans sa capacité à s'imposer comme un terrain d'expérimentation de nouvelles idées et comme un forum public. Fort heureusement, le bassin de gens souhaitant ardemment travailler dans cet esprit créateur semblait inépuisable.

Les bénévoles se rendaient compte qu'ils n'étaient pas venus pour effectuer des tâches précises, mais plutôt pour participer à un processus destiné à apporter au public de nouvelles idées et informations. Une fois intégrés, ils commençaient à se voir comme des membres d'une équipe professionnelle. Cette transformation s'est également produite lors de la planification de *Africville — A spirit that lives on*, exposition montée en 1989 par le musée d'art de l'Université Mount Saint Vincent, en partenariat avec l'Africville Genealogy Society, le Black Cultural Centre et l'Office national du film. Voici la description que firent alors de nous les experts du Programme d'aide aux musées : « il semble que les responsables appartiennent à un groupe communautaire peu structuré, mais indispensable, qui participe à un processus de définition de soi historique et culturelle ».

J'ai dirigé la Mount Gallery de 1973 à 1994 et j'ai travaillé avec toutes sortes de groupes ou de collectifs communautaires à — pour reprendre cette expression utile — l'élaboration d'un processus de définition de soi

historique et culturelle. Nous avons monté plusieurs expositions, dont *Some Nova Scotia Women Artists, Survival Atlantic Style, Nova Scotia Designer Crafts, The Jewish Experience in the Art of the 20th Century, Contemporary Nova Scotia Hooked Rugs* et *In Transit—Pier 21, Halifax, NS*. Sans oublier, bien sûr, *Africville*, au sujet de laquelle un critique perplexe a écrit « Je ne sais pas ce qu'elle fait dans un musée d'art ». Pourtant, lorsque cette exposition a fait le tour du Canada, allant d'Harbourfront au Vancouver Museum, passant par le Musée canadien des civilisations et par plusieurs autres lieux, elle a attiré des milliers de gens qui, eux, ont compris pourquoi. Michele Landsberg écrivit : « Le règne du Canada débiteur de maximes, où seul un moule, un point de vue ou une culture a de l'importance, s'achève »[1].

Les bénévoles se rendaient compte qu'ils n'étaient pas venus pour effectuer des tâches précises, mais plutôt pour participer à un processus destiné à apporter au public de nouvelles idées et informations.

Aujourd'hui, certaines des expositions citées plus haut ne nous paraissent peut-être pas des pionnières dans leur domaine, mais à l'époque où elles furent créées, elles mettaient en évidence des questions importantes, dont le statut de la femme artiste, l'ethnicité de l'artiste, la place de l'artisanat dans un musée d'art, la mise en contexte de l'art grâce au contenu ou encore la contribution des immigrants à l'évolution du Canada. Ces expositions, et surtout leur programmation, ont toutes été orientées en fonction du travail et des idées de l'équipe de bénévoles constituée spécialement pour chacune d'entre elles. Les dernières expositions sur lesquelles j'ai travaillé avant de prendre ma retraite, en 1994, ont été *In Transit—Pier 21, Halifax, NS* et son pendant, *Trust Between Strangers*, de Vera Frenkel. Ensemble, ces deux expositions sont venues rappeler à point nommé combien nous pouvons être changés par « l'étranger sur notre seuil », celui qui prépare avec nous ces expositions.

Notre profession doit relever de nombreux défis, dont le plus grand est, selon moi, de trouver des méthodes de travail avec des bénévoles lorsque nous montons des expositions et des programmes qui s'avèrent être une réflexion vitale sur les mutations de notre société. Et ici, avant que le lecteur frustré ne suffoque d'indignation, je reconnais très volontiers qu'il y a eu, dans les musées canadiens, un bouillonnement de ce type d'activités au cours de la dernière décennie. ■

Mary Sparling, FAMC, est coordonnatrice pour la région atlantique du volet culturel de l'Année Asie-Pacifique du Canada.

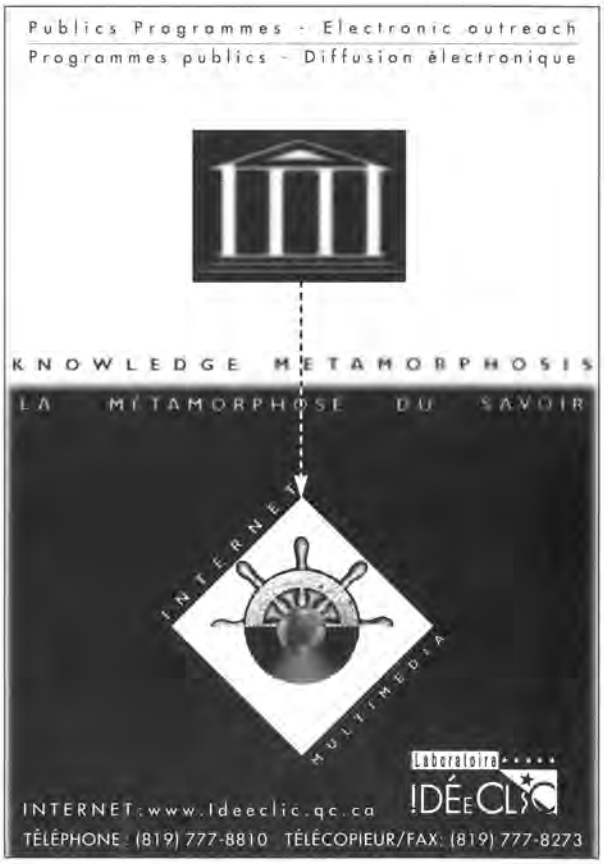
RENVOI
1. *Toronto Star*, 31 juillet 1991. [Trad.]

CONTINUED FROM PAGE 68
woman artist; the ethnicity of the artist; the place of craft in an art gallery; the contextualization of art by subject-matter; the contributions of immigrants to the changing face of Canada. All of them took their direction—and most significantly their programming—from the work and ideas of the particular team of volunteers that came together for the development of its own exhibition. The last exhibitions I worked on before retiring in 1994, *In Transit—Pier 21, Halifax, NS*, and its companion exhibition *Trust Between Strangers* by Vera Frenkel, taken together were timely reminders of how much we can be changed by "the stranger within our gates," working with us on the exhibition.

Our profession faces many challenges. But I believe the greatest one of all is how to construct strategies for working with volunteers in the development of exhibitions and programming which are vital reflections of our changing society. And just before the frustrated reader explodes in indignation, I heartily acknowledge that the last decade has seen a spate of such activity in museums and galleries across the country. ■

Mary Sparling, FCMA, is currently the Atlantic Regional Coordinator for the Cultural Component of Canada's Year of Asia-Pacific.

ENDNOTE
1. *Toronto Star*, July 31, 1991.



Will Museums Have an Interest in Young People?

BY KIRSTEN EVENDEN

RECENTLY I WAS ASKED, as a young professional in the museum field, to write about how I see the museum profession developing in the future. Change has become the norm, and not the exception, so what can we project for the future? With government funding on the decline, and corporate funding far from filling that gap, it is difficult to envision who will be supporting our museums in the future. Conversely, it is hard to imagine who our museums will serve. Are we aware of who we serve now; of who we have served in the past? All of these questions have an impact on what lies in store for the museum profession.

I struggled with what I could contribute as a "young person." At 30, I am not young in comparison with the teenagers I worked with on the Youth Curator Project.[1] As a young person trying to enter the museum field, I felt real alienation. The museum profession does little to encourage the professional development of young people. Unless one is in a museum program with an internship option, it is difficult to obtain the necessary experience to pursue a career in this field. When I finished school, Glenbow was one of the few museums willing to develop an independent internship. This was a very crucial opportunity.

Young people know that jobs no longer exist in the marketplace; jobs don't exist, but work exists, through contracting, for example. Young people generally assume that they will probably have 5 or 6 totally unrelated, and probably project-oriented, jobs throughout their working lives. At 30, I have worked in two different professions already. My training is issues-driven, not objects-driven. I may not have the same allegiance to the museum profession as someone older than I. I cannot, as I am unable to rely on the profession as a stable entity. I am, however, able to build a career on a variety of skills that tap into my training in critical thinking, and use my knowledge of cultural issues.

I believe that the future of our museums may lie in making them an important part of the lives of young people.[2] Suzanne Leblanc, Director of the Lied Discovery Children's Museum in Las Vegas, Nevada, says: "Teenagers have not been a large, or even identified audience for many museums. The reasons may include insufficient understanding of adolescent development in planning exhibit programs, [or] impatience in museums with typical but annoying adolescent behaviour, mirroring society's general unwillingness to accept adolescents." We need to acknowledge generally just how little museums impact on the lives of young people before we can begin to re-build our institutions to accommodate this marginalized community.

We need to acknowledge generally just how little museums impact on the lives of young people before we can begin to re-build our institutions to accommodate this marginalized community.

Why interest ourselves in this small population? After all, adolescents aged 13 to 17 make up only about 10% of the population. Museums have paid little attention to the age-old argument that "young people are our future." We forget, or are unaware, that young people are often at the forefront when it comes to breaking new ground in experimental types of culture. The punk ethic, and hiphop culture, for example, before they became large commercial enterprises, were created by young people sincerely interested in real social change. According to James E. Côté and Anton L. Allahar, the "coming of age" process of adolescence is shifting: "Contrary to the widely held belief that youth is the best time of one's life, young people now constitute one of the most disadvantaged and vulnerable groups of the entire population."[3] Furthermore, the cultural diversity of our population has rapidly changed. Calgary, for example, has the largest number of immigrants under 15 of any Canadian city. Should we not be looking to them to gauge how to address this diversity in the future?

We know that our cultural institutions have done little in the past to include programming for young people. This

CONTINUED ON PAGE 73

Les musées s'intéresseront-ils aux jeunes?

PAR KIRSTEN EVENDEN

ON M'A RÉCEMMENT DEMANDÉ mon opinion sur l'avenir de la profession muséale. Pour moi, jeune spécialiste dans ce domaine, je constate que le changement est devenu la norme et non l'exception. Dans cette situation, que prévoir pour l'avenir? Les fonds publics se faisant de plus en plus rares et les fonds privés étant loin de combler ce manque à gagner, il est difficile de savoir qui pourrait venir en aide à nos musées. À l'inverse, il est tout aussi difficile de deviner quelle clientèle nos musées vont servir. Qui nous servons aujourd'hui? Qui nous avons servi autrefois? Toutes ces questions ne sont pas sans influencer le sort de la profession muséale.

Dans l'ensemble, nous devons reconnaître avant même de pouvoir penser à reconstruire nos musées que ceux-ci ont un impact très faible sur la vie des jeunes.

J'ai eu beaucoup de mal à comprendre quelle pourrait être ma contribution, en tant que « jeune ». À 30 ans, je ne suis pas jeune si je pense aux adolescents avec qui j'ai travaillé au projet Conservation Jeunesse[1]. Lorsque j'ai cherché, plus jeune, à pénétrer le milieu des musées, j'ai eu l'impression d'être tenue à l'écart. La profession muséale ne favorise guère la formation professionnelle des jeunes. À moins de participer à un programme avec possibilité de stage, il est difficile d'acquérir suffisamment d'expérience pour poursuivre une carrière en ce domaine. Quand j'ai terminé mes études, le musée Glenbow était l'un des rares à bien vouloir envisager de mettre sur pied un stage indépendant. Cette proposition a été vitale pour moi.

Les jeunes savent qu'il n'y a plus d'emplois permanents. Les emplois n'existent plus, mais il y a du travail, par exemple à contrat. Les jeunes pensent généralement qu'ils auront 5 ou 6 emplois sans aucun lien entre eux, et probablement axés sur des projets précis dans leur vie professionnelle. À 30 ans, j'ai déjà exercé deux professions différentes. Ma formation est fonction d'enjeux, et non d'objets. Je ne partage pas la foi des personnes plus âgées vis-à-vis de la profession. C'est impossible, car je ne peux pas considérer cette profession comme une entité stable. Toutefois, je peux bâtir ma carrière en utilisant des habiletés qui font appel à ma formation en matière de pensée critique et tirer parti de ma connaissance des questions culturelles.

L'avenir de nos musées serait peut-être assuré si ceux-ci devenaient une partie importante de la vie des jeunes[2]. Suzanne Leblanc, directrice du Lied Discovery Children's Museum de Las Vegas, dans le Nevada, affirme que ceux-ci n'ont jamais représenté une vaste clientèle pour les musées, et qu'ils n'ont même jamais été identifiés ainsi. Elle explique cette réalité de différentes façons, par exemple par une mauvaise compréhension de leur développement lors de la planification de la programmation des expositions, ou par un sentiment d'impatience dû à leur comportement typique mais agaçant, qui reflète le refus général de la société d'accepter ses adolescents. Dans l'ensemble, nous devons reconnaître avant même de pouvoir penser à reconstruire nos musées et à y intégrer ce groupe marginalisé que ceux-ci ont un impact très faible sur la vie des jeunes.

Pourquoi nous intéresser à ce petit groupe? Après tout, les adolescents de 13 à 17 ans ne composent que 10 % de la population. Les musées ont négligé ce vieil adage selon lequel « les jeunes sont notre avenir ». Nous oublions ou nous ignorons que ceux-ci sont souvent les premiers à expérimenter de nouvelles cultures. Ainsi, avant de devenir d'énormes entreprises commerciales, les mouvements punk ou *hiphop* ont été créés par des jeunes qui voulaient vraiment faire bouger la société. Selon James E. Côté et Anton L. Allahar, le processus de « passage à l'âge adulte » se déplace. « Contrairement à ce que l'on croit généralement, c'est-à-dire que la jeunesse est la plus belle période de la vie, les jeunes constituent maintenant l'un des groupes de la population les plus vulnérables et les plus défavorisés[3]. » En outre, la diversité culturelle de nos populations a rapidement évolué. C'est à Calgary, par exemple, que les immigrants de moins de 15 ans sont les plus nombreux au Canada. Ne devrions-nous pas nous en occuper pour tenter de répondre à cette diversité?

Nous savons que nos établissements culturels n'ont jamais vraiment tenté d'intégrer les jeunes à leur programmation. Peut-être est-ce dû à la structure des écoles canadiennes. Des professeurs de secondaire m'ont expliqué qu'il était difficile d'organiser des excursions parce que les élèves avaient tous des horaires différents. Les chercheurs en muséologie n'ont guère contribué à étudier les adolescents et leur relation avec les musées. De 1975 à 1995, seulement 60 articles ont été consacrés aux musées et aux adolescents[4]. Les statistiques ne tiennent même pas compte des jeunes. Pour Statistique Canada,

le groupe le moins âgé est celui des « 15-24 ans ». Les « 12-14 ans » brillent par leur absence.

Cependant, cette absence des jeunes est aussi reliée à notre perception de leur culture. En Amérique du Nord, celle-ci est souvent associée à divers phénomènes — *MTV*, musiciens de garage et graffitis. À moins de penser que ce type de culture est indissociable de la production culturelle que nos établissements abritent et dont ils font la promotion (histoire, beaux-arts, etc.), nous n'arriverons jamais à construire des musées qui englobent toutes les mouvances. Au cœur de ce dilemme figure la façon dont notre société conçoit le rôle de la culture. Nous travaillons dans des institutions, et les matières que nous apprenons étayent cette séparation entre les différents types de culture — autrement dit la division entre la culture élitiste et la culture de bas étage. Culture de masse, culture populaire, art et artisanat sont encore enseignés comme des matières distinctes, et peu de musées ont cherché à mettre sur pied des programmes et des collections ayant trait à la culture d'aujourd'hui. Nos musées ne disposent pas de l'expertise voulue pour abattre ces barrières. Nous devons raffiner notre perception de la culture, car celle-ci est un processus. Elle n'est pas statique.

Après avoir rédigé cet article, je suis allée avec des amis au *Cinescape*, nouveau centre de divertissement de Cinéplex Odéon. L'endroit est immense et bruyant, bien conçu et peint de couleurs vives. Il y a un café, un grand écran où sont présentés les sports de *TSN*, des tables de billards et des jeux vidéos. Beaucoup de clients sont des adolescents. Pour certains, ce genre d'endroit ne devrait pas retenir l'attention des musées soucieux de faire connaître leur contenu et leurs idées de programmation. Les mêmes ajouteraient que les musées sont uniques parce qu'ils offrent de vrais collections — des objets authentiques. Mais en quoi les expériences vécues par les jeunes qui s'amusent, soit entre eux soit avec des jeux, à Cinescape, sont-elles moins authentiques? En quittant les lieux, je me suis demandée si les musées pourraient jamais rivaliser de près ou de loin pour séduire les clients présents ce soir-là. ■

Conservatrice d'art au Glenbow, Kirsten Evenden a aussi coordonné le projet Conservation Jeunesse de 1994 à 1997.

RENVOIS

1. Le projet Conservation Jeunesse a été réalisé au Glenbow avec la participation de plusieurs musées du sud de l'Alberta. Il a réuni des adolescents afin de créer une exposition sur la culture d'aujourd'hui, le sujet étant laissé à leur discrétion. Le projet comprenait aussi la mise au point par les jeunes d'une page web, et un échange de stages avec des adolescents des musées du Québec.
2. Quand je parle des jeunes, j'entends les personnes âgées de 13 à 25 ans, groupe qui a de plus en plus été écarté de la vie institutionnelle en Occident au XX^{e} siècle.
3. Côté, James E. et Anton Allahar, *Generation on Hold: Coming of Age in the Late Twentieth Century*, Toronto, Stoddart, 1994, 3. [Trad.]
4. Lemerise, Tamara et Brenda Soucy, *Projet d'enquête sur la relation Musée-Adolescents*, Montréal, UQAM et ministère de la Culture et des Communications, Gouvernement du Québec, 1966, 4.

CONTINUED FROM PAGE 71

is perhaps related to the structure of Canadian schools. I have been told by high school teachers that it is difficult to arrange trips because of students' different schedules. The field of museology has contributed little to the study of adolescents and their relationships to museums. Between 1975 and 1995, only 60 articles were written on museums and adolescents.[4] Young people are even left out of the statistics. The youngest audience listed by Statistics Canada is 15-24 year olds; 12-14 year olds are totally absent.

But the absence of young people from the equation is also about how we view the culture of young people. Generally in North America, youth culture is associated with such phenomena as MTV, garage bands, and graffitti. Until we see such youth culture as a holistic part of the cultural production that we promote and house in our institutions (history and fine art, for example), we will be unable to build museums that are inclusive. At the centre of the dilemma is how our society views the role of culture within it. We work in institutions, and have been trained in disciplines that support the division of different kinds of culture: otherwise known as the high-low divide. Mass culture, popular culture, fine art and crafts are still treated as separate disciplines, and few institutions have been willing to develop programs and collections that deal with contemporary culture. We have a lack of expertise in our institutions to break down these barriers. We must become more sophisticated in how we view culture: it is a process, not something that is static.

After writing this article, I went with friends to explore the "Cinescape"—a new entertainment centre attached to the Cineplex Odeon. It is a big noisy place, well-designed in bright colours. It includes a café, a large screen where you can view TSN sports, pool tables, and video games. A large number of the customers were adolescents. Some might say that museums should not look to such places for content and programming ideas, that we are unique in that we offer real collections—the authentic object. But what makes the experiences those people had at Cinescape, with the games and with each other, less authentic? As I left, I wondered how the museum could ever come close to competing for the attention of the customers who were there that night. ■

Kirstin Evenden is an art curator at the Glenbow. She was the Project Coordinator for the Youth Curator Project, 1994-1997.

ENDNOTES

1. The Youth Curator Project, based at Glenbow, involved museums from around southern Alberta. Teenagers participated in the development and creation of an exhibit on contemporary culture on a topic they chose themselves, the development of a web page, and an internship exchange with adolescents in Quebec museums.
2. When I say young people, I am referring to those between the ages of 13 and 25, who increasingly during the 20th century have been marginalized from institutional life in western society.
3. Côté, James E. and Anton Allahar, *Generation on Hold: Coming of Age in the Late Twentieth Century*, Toronto: Stoddart, 1994, 3.
4. Lemerise, Tamara, and Brenda Soucy, *Projet d'enquête sur la relation Musée-Adolescents*, Montreal: UQAM and ministère de la Culture et des Communications, Gouvernement du Québec, 1996, 4.

Future for First Nations Advocacy in Canadian Museums

BY JOHN C. MOSES

As the Canadian Museums Association celebrates its fiftieth anniversary, current economic realities are impacting the funding and implementation of public cultural policy in Canada. Obviously, there are major implications here for Canada's arts and heritage institutions. Given the nature of the past relationship between Canadian museums and the First Nations, the potential role of First Nations advocacy issues within the context of contemporary museums today in responding to these new realities merits attention.

Public collections of First Nations material culture historically represent one of the foundations of the museum movement in Canada. It remains a sad fact of this history however, that, inasmuch as they often served as the repositories for items seized by government and church officials acting under the authority of the *Indian Act*, Canadian museums collectively must take their place alongside other authoritarian agencies in this country that at one time played a role in distancing the First Nations from their own patrimony, and in isolating them and scrutinizing them as objects of scientific curiosity. This remains an unfortunate aspect of the institutional inheritance of many Canadian museums today.

More recently, First Nations-instigated discussion and debate, and sometimes controversy and confrontation, regarding the role of museums, and involving issues of access, voice, inclusion, and cross-cultural representation, have been instrumental in contributing to the advancement of Canadian museology, and broadening the scope and definition of Canada's public collections. This advocacy of First Nations issues is to the betterment of Canadian museums, and ultimately to the benefit of all Canadians. Hopefully, it marks the demise of the unequal exchange that formerly defined the relationship between Canada's museums and the First Nations.

In view of current national debates, it might well be argued that any contemplation of what it presently means to be a First Nations person in Canada is to contemplate what it means to be a Canadian, period. Whereas in times past, aspects of First Nations iconography and language were appropriated to provide the genesis of a home-grown national persona, a thoughtful re-examination of First Nations identity within the context of Canadian museums today might legitimately serve as a means by which we more precisely articulate a Canadian national identity.

If the CMA is to remain relevant to its small but growing First Nations constituency, and if it is to remain committed to the continuing evolution of the museum movement in this country for the benefit of all Canadians, then, under the guidance of the appropriate First Nations leadership, it must devote a significant portion of its energies to advocating First Nations issues. Given its own earlier work in conjunction with the Assembly of First Nations, in co-sponsoring the 1988 "Preserving Our Heritage" conference, and in preparing the subsequent joint CMA/AFN Task Force Report on Museums and First Peoples, *Turning the Page: Forging New Partnerships Between Museums and First Peoples*, released in 1991, the CMA obviously has considerable experience germane to these issues.

Canadian Museum of Civilization/Musée canadien des civilisations

Release of the *Report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples*, November 21, 1996 in the Grand Hall at the Canadian Museum of Civilization, Hull.

Membres de la Commission royale d'enquête lors de la publication du rapport sur les peuples autochtones, le 21 novembre 1996, dans le Grand Hall au Musée canadien des civilisations à Hull.

Since the release of this report, there have been major developments in the evolution of First Nations policy in Canada. These include progress in certain land claims processes (notably the Nisga'a Agreement-in-Principle, with its provisions for the repatriation of portions of collections from two major museums), and the recent release of the *Report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples*. Chapter 6, volume 3 of the report deals with arts and heritage issues, and bold statements are made regarding repatriation, the return and reburial of First Nations dead, the protection of sacred sites, and the safeguard of First Nations intellectual property rights.

CONTINUED ON PAGE 76

L'avenir de la cause des premières nations dans les musées canadiens

PAR JOHN C. MOSES

L'ASSOCIATION DES MUSÉES CANADIENS fête son cinquantième anniversaire alors que la conjoncture économique pèse lourdement sur le financement et sur la mise en oeuvre de la politique culturelle canadienne. Cette situation aura évidemment de lourdes conséquences pour les établissements canadiens voués aux arts et au patrimoine. Étant donné la nature des relations qui prévalaient entre les musées canadiens et les premières nations, il convient de s'intéresser au rôle potentiel des interventions des autochtones reliées aux musées contemporains dans le contexte de ces nouvelles réalités.

M. Toole, Musée canadien des civilisations

Photo de l'auteur fabriquant une ceinture perlée.

Photo of the author treating a wampum belt.

Les collections publiques des premières nations constituent historiquement l'une des assises du mouvement muséal au Canada. Malheureusement, il est aussi vrai que, dans la mesure où ils ont souvent servi de dépôts pour des articles saisis par les autorités gouvernementales et religieuses en vertu de la *Loi sur les Indiens*, les musées canadiens doivent collectivement prendre place aux côtés des instances décisionnaires de ce pays qui ont, à une certaine époque, joué un rôle en éloignant les premières nations de leur propre patrimoine, en les isolant et en les examinant comme des objets présentant un intérêt scientifique. Cela demeure un aspect déplorable de l'héritage institutionnel de bon nombre des musées canadiens d'aujourd'hui.

Plus récemment, les débats et discussions, et parfois les controverses et les confrontations, provoqués par les premières nations, sur le rôle des musées et relatifs à des questions d'accessibilité, de prise de parole, d'inclusion et de représentation interculturelle, ont beaucoup contribué à l'avancement de la muséologie canadienne et élargi la portée et la définition des collections publiques. Cette défense des dossiers autochtones ne peut que s'avérer bénéfique pour nos musées et, au bout du compte, pour tous les Canadiens. Espérons qu'elle mettra un point final à l'échange inéquitable qui caractérisait autrefois les relations entre les musées canadiens et les premières nations.

Les débats nationaux de l'heure laissent à penser que toute réflexion sur ce que représente actuellement le fait d'être membre des premières nations au Canada équivaut à s'interroger sur ce que signifie le fait d'être Canadien. Un point, c'est tout. Si, autrefois, certains aspects de l'iconographie et du langage des premières nations permettaient d'établir la genèse d'un personnage natif d'ici, un réexamen attentif de l'identité autochtone dans les musées contemporains pourrait légitimement permettre de définir plus précisément une identité nationale canadienne.

Si l'AMC compte rester sur la même longueur d'ondes que les premières nations, partenaires petits mais en plein essor, et si, pour le bénéfice de tous les Canadiens, elle veut continuer à participer à l'évolution constante du mouvement muséal dans ce pays, elle devra consacrer une grande part de ses énergies à défendre les dossiers des premières nations sous la direction avisée de celles-ci. Au vu de ce que l'AMC a déjà réalisé conjointement avec l'Assemblée des premières nations, soit la conférence « Préservons notre patrimoine » de 1988 et le rapport du Groupe de travail sur les musées et les premières nations, publié en 1991 sous le titre *Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les premières nations*, il ne fait aucun doute qu'elle possède une expérience considérable dans ces dossiers.

Depuis la parution de ce rapport, d'importants développements ont marqué l'évolution des politiques canadiennes relatives aux premières nations. Cela inclut les progrès accomplis dans le cas de certaines revendications territoriales (notamment l'Accord de principe de Nisga'a et ses dispositions sur le rapatriement d'éléments de collections détenues par deux grands musées) et la récente publication du *Rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones*. Le chapitre 6 du tome 3 de ce rapport traite des arts et du patrimoine et comporte des déclarations énergiques sur le rapatriement, la restitution et une nouvelle inhumation des morts des premières nations, sur la protection des sites sacrés et sur la sauvegarde des droits de propriété intellectuelle autochtones.

Les recommandations de ce rapport sont importantes car elles représentent le fondement philosophique susceptible d'inspirer l'élaboration des programmes des organismes politiques et culturels des premières nations pendant encore quelque temps. Les conséquences pour les musées canadiens sont claires. Quant à l'AMC, elle devrait jouer un rôle actif en sensibilisant davantage le milieu muséal aux dossiers des premières nations. La façon dont elle tiendra compte de ces faits nouveaux sera déterminante pour sa pertinence au cours des prochaines décennies; et c'est dans ce contexte que le milieu muséal canadien devra désormais accepter de traiter avec les premières nations.

Malgré la réduction des dépenses gouvernementales, l'impact de la rationalisation sur les collections publiques et la tendance marquée à la sous-traitance et à la privatisation des postes et des services institutionnels, l'AMC doit continuer à défendre les dossiers des premières nations et à faire campagne en leur faveur. Le leadership propre au mouvement muséal national doit refléter la volonté des musées canadiens de promouvoir les idéaux de la diversité et de l'inclusion culturelles, qui constituent les fondements mêmes de l'identité de cette nation. ■

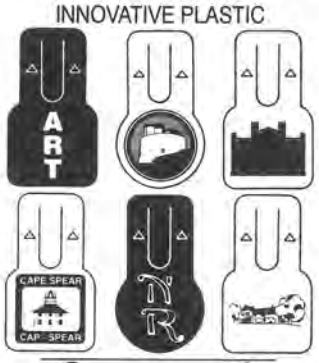
John C. Moses (Lenape/Mohawk, Six Nations du territoire de la Grande Rivière) travaille actuellement comme recherchiste en histoire autochtone pour le service canadien d'ethnologie du Musée canadien des civilisations.

CONTINUED FROM PAGE 74

The recommendations contained within the report are significant in that they represent the philosophical foundation upon which First Nations political and cultural organizations are likely to continue basing their policy development for some time to come. The implications for Canadian museums are clear. As for the CMA, it should play an active role in promoting a greater awareness of these First Nations issues throughout the mainstream museum community. The manner in which the association responds to these developments will be key in determining its relevancy in the coming decades. It is within this framework that the Canadian museum community must be willing to deal with the First Nations in the future.

Despite current cutbacks in government spending, the realities of downsizing affecting public collections across the country, and trends toward the contracting out and the privatization of institutional services and functions, the CMA must continue to advocate and agitate on behalf of First Nations issues. The leadership within the national museum movement must demonstrate the commitment of Canadian museums to promoting those ideals of cultural diversity and inclusion upon which the identity of this nation is based. ■

John C. Moses (Lenape/Mohawk, Six Nations of the Grand River Territory), is currently employed as a native history researcher with the Canadian Ethnology Service of the Canadian Museum of Civilization.

Ketchum
SINCE 1913
VISITOR ADMISSION TAGS
INNOVATIVE PLASTIC


TRADITIONAL METAL

SAMPLES AND PRICES UPON REQUEST
KETCHUM MANUFACTURING INC
396 Berkley Ave.,Ottawa,Ontario, Canada K2A 2G6
Phone: (613) 722-3451 Fax: (613) 722-5612

N. L. HUSHION AND ASSOCIATES
CONSULTANTS IN CULTURAL PLANNING AND DEVELOPMENT
Working in partnership with museums, public art galleries and the cultural community.
Some of our many services include:
STRATEGIC PLANNING
ORGANIZATIONAL DEVELOPMENT AND REVIEW
FEASIBILITY STUDIES
PROGRAM REVIEW AND EVALUATION
PROJECT MANAGEMENT
We bring together a team of specialists, with the expertise your project requires, to complement our comprehensive knowledge of arts and heritage communities.
▼
489 King Street West, Suite 303, Toronto, Ontario M5V 1L3
TELEPHONE 416 351 0216 FAX 416 351 0217

The Canadian Centre for Architecture

A Personal and Institutional Vision

BY PHYLLIS LAMBERT

MY INTEREST IN COLLECTING has always been to create a resource for study, for research. I began to collect in 1954 with the design of the Seagram building (for which I was director of planning), and with courses I had been taking in architectural history with Richard Krautheimer and Karl Lehmann at the Institute of Fine Arts, New York University. The death of Fatio, a Swiss collector, had suddenly released many design drawings, mostly for theatre decor or caprici for parts of cities. My first acquisition was a drawing originally in the Fatio sale of the Cortile of the Belvedere then attributed to Peruzzi (we now know that it was by an unknown hand in the middle of the sixteenth century). I knew the image, or a related image, from Richard Krautheimer's course on Rome, and I was very excited.

From the beginning I was not satisfied by individual drawings, much as I loved them. I was anxious to find bodies of drawings that gave insight into how buildings are designed and the work done transmitted. This implies not one design sketch, or an isolated rendering, but a series of drawings that show the design process.

These concerns became embodied in the Canadian Centre for Architecture (CCA). Above all, we are concerned with issues in architecture, and in choosing the work of contemporary architects, we are interested in those practitioners who advance the field, those whose practice is based on theoretical positions at the cutting edge of art, philosophy, science and technology. We choose certain attitudes, not others. Works are always of aesthetic interest and of high quality. My interest in all collections—books, prints and drawings, photographs and architectural archives, even architectural toys—is to form bodies of works of art and documents for study.

First we must find the work wonderful, then we ask is it worthy of graduate papers? a doctoral dissertation? Does an individual drawing or photograph augment and explicate works already in the collection?

Like the prints and drawings collection, the library collects internationally from the Renaissance to the present. For a centre devoted to advanced research, the library must not only support the other collections, but also cover the vast literature on the history, theory and practice of architecture, of landscape and city design, and of engineering. The library includes special collections to allow particular areas of research to be explored in depth.

The photographs collection began with a visit to a rare book dealer in New York in 1974. Photography was for me, as an architect, an important way of making notes and studying landscape and cities. My first photographic mission was from 1970-1974, photographing with Richard Pare the grey-stone buildings of Montreal. In 1974, I began with Richard the Court House commission

Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal

Alexander Henderson, *St. Paul Street, in flood after great storms of 1869, Montréal*, April 1869. Albumen silver print from a wet-collodion negative 11.3 x 8.9 cm (arched top).

Alexander Henderson, *Vue de la rue Saint-Paul lors de l'inondation de 1869, Montréal*, avril 1869. Épreuve argentique à l'albumine tirée d'un négatif sur verre au collodion humide 11,3 x 8,9 cm. (sujet, ceintré dans la partie supérieure).

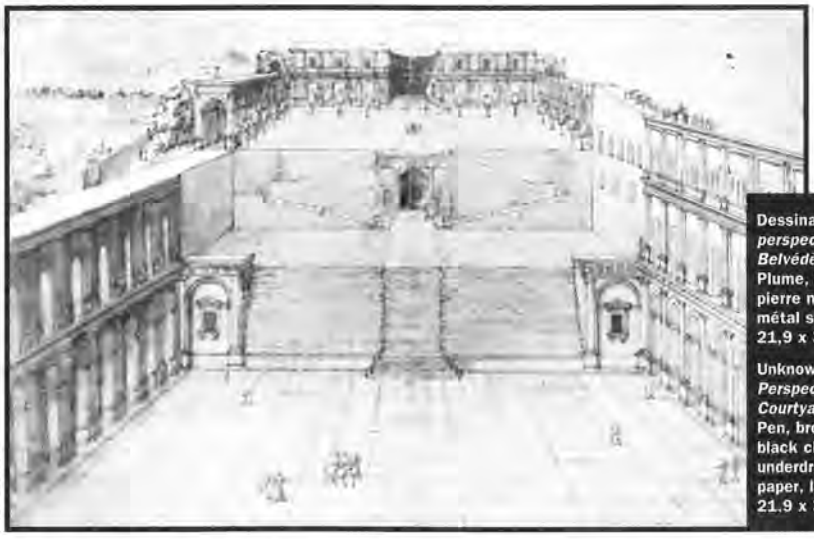
CONTINUED ON PAGE 79

Le Centre Canadien d'Architecture

Une vision personnelle et institutionnelle

PAR PHYLLIS LAMBERT

POUR MOI, L'INTÉRÊT DES COLLECTIONS tient à la possibilité de créer ainsi une ressource d'étude, de recherche. J'ai commencé à collectionner en 1954, date à laquelle fut conçu le bâtiment Seagram (j'étais directrice de la planification). Je suivais les cours d'histoire de l'architecture de Richard Krautheimer et de Karl Lehmann à l'Institute of Fine Arts, à l'Université de New York.



Dessinateur inconnu, *Vue en perspective de la cour du Belvédère, Rome*, c. 1590. Plume, encre brune et lavis, pierre noire, sur pointe de métal sur papier vergé, 21,9 x 34,1 cm.

Unknown draughtsman, *Perspective of the Belvedere Courtyard, Rome*, c1590. Pen, brown ink and wash, black chalk, with stylus underdrawing on buff laid paper, laid into laid paper, 21.9 x 34.1 cm.

Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal

À la suite du décès du collectionneur suisse, Fatio, un grand nombre de dessins de conception, surtout associés au décor théâtral ou aux *caprici* pour des quartiers urbains, firent leur apparition sur le marché. Ma première acquisition fut un dessin de la collection Fatio alors attribué à Peruzzi (nous savons maintenant qu'il s'agit d'un artiste inconnu du milieu du XVI[e] siècle), qui représentait la cour du Belvédère. Je connaissais cette image, ou une image apparentée, grâce au cours de Richard Krautheimer sur Rome, et j'étais très excitée.

Dès le départ et malgré tout mon amour pour eux, ces dessins isolés ne me satisfaisaient pas. Je souhaitais ardemment mettre la main sur des groupes de dessins permettant de retracer la genèse de la conception des bâtiments ainsi que les étapes d'exécution de ces projets. Ce désir écartait l'idée de posséder une ébauche unique ou un rendu isolé, mais signifiait plutôt l'envie d'un groupe de dessins représentant le processus de conception.

Ce souci est maintenant enraciné dans l'esprit du Centre Canadien d'Architecture (CCA). Nous nous intéressons par dessus tout aux questions architecturales et, lorsque nous choisissons des architectes contemporains, nous préférons ceux qui font avancer leur discipline, ceux dont la pratique se fonde sur des positions théoriques à la fine point de l'art, de la philosophie, de la science et de la technologie. Nous choisissons une attitude. Toujours de grande qualité, les œuvres ont aussi un intérêt esthétique certain. Ce qui m'intéresse dans toutes les collections — qu'il s'agisse de livres, de dessins et d'estampes, de photographies et d'archives architecturales, ou même de jouets architecturaux —, c'est de créer des séries d'œuvres d'art et de documents d'étude. Nous devons d'abord adorer l'œuvre avant de nous demander si celle-ci justifie des travaux de recherche, une thèse de doctorat, etc.

Telle œuvre unique — ce dessin, cette photo? — viendra-t-elle compléter et expliquer les œuvres faisant déjà partie de la collection?

À l'instar de la collection de dessins et d'estampes, la bibliothèque comprend des œuvres datant de la Renaissance à nos jours qui ont été recueillies dans le monde entier. En effet, la bibliothèque d'un centre consacré à la recherche de pointe doit non seulement étayer les autres collections, mais aussi offrir un vaste choix d'ouvrages traitant d'histoire, de théorie et de pratique architecturales, d'urbanisme, d'aménagement du paysage et de génie. On y trouve des collections spéciales destinées à permettre des recherches approfondies dans certains domaines choisis.

La collection de photos a vu le jour en 1974, lors d'une visite chez un marchand de livres rares, à New York. Pour l'architecte que je suis, la photo représentait un moyen non négligeable de prendre des notes et d'étudier villes et paysages. Ma première mission photographique remonte à 1970-74, lorsque je photographiai avec Richard Pare les bâtiments en pierre grise de Montréal. En 1974, Richard et moi commencions, sur demande du Palais de justice, une recherche pour le bicentenaire des États-Unis sur l'architecture de ces bâtiments qui résumaient l'essentiel de l'architecture américaine, sur leur place dans la ville et

sur ce qu'ils révélaient des valeurs et des ambitions des différentes régions de ce pays à différentes périodes de l'histoire. C'est à ce moment-là que le noyau de notre collection fut constitué, car nous voulions apprendre l'histoire de cette forme d'art en relation avec le monde bâti. Ce sujet était alors peu exploré. L'art de la photographie, l'intentionnalité, le désir artistique, voilà ce qui nous intéressait — et non pas le côté « documentation » proprement dit.

Notre but au CCA, à la fois un musée et un centre d'étude, est que les collections favorisent la compréhension d'idées architecturales grâce à des travaux de recherche avancés, à des expositions publiques, à des publications spécialisées, à des colloques et à un programme de chercheurs invités. Notre hypothèse de départ est la suivante : les chercheurs, les savants et les conservateurs doivent assumer un rôle de leader dans le contexte culturel qui nous entoure et faire de l'architecture, sous toutes ses formes, un sujet d'intérêt public. Pour moi, cet engagement et la poursuite passionnée de cet engagement sont essentiels si nous voulons faire des musées des lieux de recherche spirituelle et de compréhension sociale. ■

Architecte de renommée internationale, Phyllis Lambert est célèbre pour sa contribution à l'architecture moderne et pour son sens de la conservation urbaine. Elle est le directeur fondateur du Centre Canadien d'Architecture de Montréal, musée et centre d'étude de premier plan consacré à l'architecture et à l'histoire de cet art.

CONTINUED FROM PAGE 77

to investigate for the American bicentennial the architecture of these quintessentially American buildings, their place in cities and what they tell about the values and ambitions of different parts of the country at different periods in its history. This is when Richard and I set out to collect in order to learn the history of this art form as it related to the built world. Relatively little was known then. We were interested in the art of photography, in intentionality, in the artistic will, not documentation as such.

Thus at the CCA, both a museum and a study centre, we intend for our collections to foster the understanding of architectural ideas through advanced research, public exhibitions, scholarly publications, conferences and a visiting scholars program. We act on the premise that scholars, researchers and curators have the obligation to provide leadership within the context of the current cultural situation, and to make architecture, in all its manifestations, a public concern. I believe such commitment and its passionate pursuit to be essential in making a museum a place of spiritual inquiry and social understanding. ■

Phyllis Lambert, architect, is recognized internationally for her contribution to contemporary architecture and her concern for urban conservation. She is Director and Founder of the Canadian Centre for Architecture in Montreal, a leading museum and study centre devoted to architecture and its history.

Heritage Interpretation & Attraction Management

In the business of tourism, time-tested programs offer the best proof for successful implementation.

Old Fort William is one of the world's largest period reconstructions with an extensive menu of living history, education and special event programs. It is an active 'laboratory' for the trial innovations in historical interpretation methods.

From the centre of North America, our team of specialists provide evaluations, research, planning and technical expertise to museums and attractions. We would be pleased to work with you.

Contact: Manager ~ Corporate Development
tel. 807-473-2323
fax 807-473-2327

Old Fort William

Vickers Heights Post Office
Thunder Bay, Ontario, Canada P0T 2Z0

Museum - Archival Conservation Materials and Supplies

"Where Quality Counts"

CARR McLEAN

461 Horner Avenue, Toronto, Ontario M8W 4X2

Telephone:
800-268-2123
416-252-3371

Fax:
800-871-2397
416-252-9203

E-Mail: cmclean@carrmclean.ca

Call for Catalogue

Des collections

PAR LAURIER LACROIX

LES CHIFFRES SONT EFFARANTS, cauchemardesques. Personne ne les connaît précisément, et cette ignorance ajoute à l'angoisse. Les musées canadiens emmagasinent plusieurs millions d'artefacts et des dizaines de millions de spécimens. Et je ne parle pas, bien sûr, des kilomètres de fonds d'archives et de documents visuels patrimoniaux dont les musées ne sont pas les seuls à être responsables. Évidemment, la situation est banale, comparer à celle d'autres pays, mais les musées assument là une obligation importante. D'autant que ces ensembles doivent être diffusés et interprétés, fonctions qui sont les raisons d'être des collections.

Cette quantité impressionnante d'objets n'est pourtant pas un frein à la croissance, et tous les musées continuent à collectionner dans les limites, souvent très vastes, de leur mandat. On ignore combien d'objets tombent chaque année dans le domaine patrimonial. Malgré tout, hormis les musées provinciaux et nationaux et quelques musées privés, peu de musées bénéficient d'un budget d'acquisition. Les chiffres de Statistique Canada (6 427 000 $), qui remontent à 1993-1994, paraissent en ce domaine forts incomplets.

Saviez-vous que, en 1995-1996, la Commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels a reconnu que la valeur associée aux objets passés dans les collections du pays équivalait à près de 100 millions de dollars? Elle a également accordé des subventions totalisant 700 000 $ pour permettre le rapatriement ou empêcher la sortie de biens patrimoniaux. Ces chiffres ne tiennent pas compte de toutes les œuvres offertes gracieusement aux musées, ou en échange de reçus de bienfaisance.

Bref, le gouvernement canadien a accordé, l'an dernier, une aide directe de 50 millions pour l'accroissement des collections. Imaginons que ce montant soit recueilli des contribuables, puis distribué aux musées selon leurs besoins et leurs capacités. Si vous aviez pu disposer des 100 000 $ ou des 2 millions dont vous avez indirectement été les transitaires l'an dernier, auriez-vous choisi d'acquérir les mêmes objets? Votre collection se serait-elle enrichie différemment? Votre musée a-t-il acquis les pièces qu'il désirait, ou souhaitait obtenir, afin de remplir *en priorité* son mandat?

Qui décide ce qui est essentiel et significatif de collectionner et de conserver? De toute évidence, le propriétaire de l'œuvre ou du spécimen. Quel est alors le rôle du musée? Administrer ou décider? Comment choisir parmi la foule d'objets témoignant des civilisations passées et présentes? La collection permet-elle au musée d'être un agent culturel dynamique et actuel?

Roulette, Sylvain Cousineau, 1976, assemblage d'objets trouvés et peints, 184 x 83,7 cm. Fait partie de l'importante collection de plus de 300 pièces d'art contemporain cédées au Musée d'art de Joliette par l'avocat montréalais Me Maurice Forget.

Roulette, Sylvain Cousineau, 1976, assembly of found and painted objects, 184 x 83.7 cm. Part of a major collection of more than 300 works of contemporary art given to the Musée d'art de Joliette by Montreal lawyer Maurice Forget.

Qui dit collection, dit identité de l'établissement, rayonnement à long terme, recherche, rapport entre le mandat et la collectivité avec laquelle le musée veut établir des rapports privilégiés. Les axes de collectionnement et les orientations évoluent. Les conseils d'administration et la direction doivent être guidés quant aux orientations à adopter et à la signification des objets collectionnés. Cependant, la redéfinition des tâches dans les musées, ainsi que le départ et le recyclage des conservateurs, suggèrent que les collections ne sont plus, dans les faits, une priorité pour les musées, même si celles-ci augmentent sans cesse. Si la recherche en vue d'expositions peut être confiée à des ressources externes, la croissance d'une collection ne peut reposer sur cette pratique. Des chercheurs contractuels peuvent retracer l'histoire de certaines pièces et en proposer une interprétation, mais la responsabilité et la vision nécessaires à l'essor d'une collection exigent une réflexion dans le temps qui ne peut se construire au cas par cas.

Cette réflexion sur les artefacts que l'on veut recueillir, réunir et collectionner ne peut avoir lieu qu'au musée. En outre, elle exige un dialogue avec les membres de la collectivité au courant de la culture sur les plans historique et idéologique, qui interprètent la société contemporaine. Elle nécessite également des discussions entre les établissements, en vue de mieux définir les complémentarités des mandats et le partage des ressources humaines et physiques. Peu de signes indiquent que les musées canadiens évoluent en ce sens. Les musées se voient comme des rivaux, plutôt que comme des alliés. Chaque musée se définit indi-

SUITE EN PAGE 82

Collections

BY LAURIER LACROIX

THE FIGURES ARE ALARMING, even nightmarish. Nobody knows the exact total, and this ignorance adds to the anxiety. Canadian museums store millions of artifacts and tens of millions of specimens. And that is not including the kilometres of archives and visual heritage documents for which responsibility is shared with other institutions. The situation is not all that unusual when we look at other countries, but it does mean that our museums have an important obligation. Collections must be interpreted and displayed, or what is the point of their existence?

The staggering size of these collections has, however, been no impediment to growth. Each museum continues to collect within the limits of its mandate, and these limits are often very broad. It is not known how many items pass into the heritage domain each year. After all, not many museums other than the provincial and national institutions and a few private ones, have acquisition budgets. Statistics Canada estimates for 1993-94 ($6,427,000) must be low.

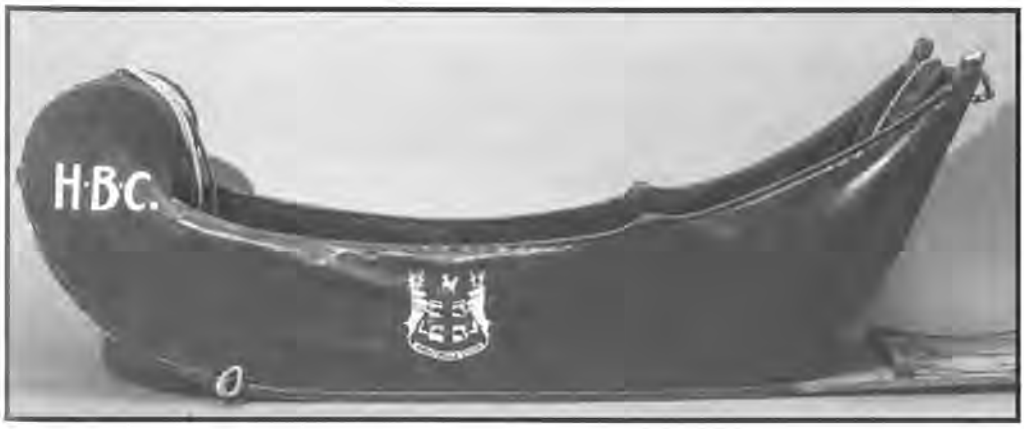
Did you know that, in 1995-96, the Canadian Cultural Property Export Review Board estimated that the value of the property acquired by Canada's museums was nearly $100 million? The Board also awarded grants totalling $700,000 to allow the repatriation of artifacts or to prevent them from leaving the country. These figures do not include the many items given to museums for free or as charitable donations.

In short, the Canadian government provided $50 million in direct assistance for expansion of collections last year. Imagine that this amount was collected from the taxpayers and then distributed to the museums according to their needs and capacities. If you could have spent the $100,000 or $2 million transferred on your behalf last year, would you have purchased the same artifacts? Would you have added different items to your collection? Did your museum acquire the artifacts it wanted to obtain first and foremost so as to fulfil its mandate?

Who decides what is significant or essential to collect and to conserve? Apparently, the owner of the artwork or specimen. What then is the role of the museum? To decide or simply to administer? How can we choose among the myriad items attesting to past and present civilizations? Are museums collecting in a way that enables them to be vital and relevant cultural agents?

When we talk about a collection, we are talking about the identity of an institution, the long-term development, research, and the relationship between the museum's mandate and its target community. Collection guidelines and policies evolve. Museum boards and managers need guidance on what policies to adopt and the significance of the objects collected. However, as museum functions are redefined and as curators come and go, it appears that collections are no longer a priority, even though they continue to grow unchecked. While external resources can be used to carry out research for exhibitions, the expansion of a collection cannot be handled the same way. Outside contractors can trace the history of a specific group of artifacts and suggest an interpretation, but the vision and sense of responsibility needed to build a collection takes a long-range perspective that cannot be developed piecemeal.

This curatorial perspective of the artifacts that an institution should assemble and collect can only be developed within the museum. It should also be based on dialogue with those members of the community who are familiar with the historical and ideological foundations of our culture, the interpreters of contemporary society. It also requires discussions among institutions with a view to



Carriole, 1908, Collection de la Compagnie de la Baie d'Hudson (CBH). La CBH a signé une entente exemplaire avec le Musée de l'homme et de la nature du Manitoba afin de conserver, de documenter et de mettre en valeur sa collection.

Carriole, 1908. Hudson's Bay Company (HBC) Collection. The HBC signed an exemplary agreement with the Manitoba Museum of Man and Nature to ensure the conservation, documentation and display of its collection.

coordinating mandates and sharing human and physical resources. There are few indications that Canadian museums are heading in this direction. Our museums see each other as rivals rather than allies. Each museum defines itself in isolation, without always assessing its relative place and role in the intellectual and social spheres or in the area of heritage, and always in relation to its partners.

In the 19th century, museums collected extensively, but they exhibited just as extensively. A very small portion of their collections was kept in storage. Although this is no longer the case, the principles governing the development of a collection have not been called into question. Would a stricter interpretation of "collecting" result in a more selective acquisition of artifacts?

Perhaps our museums could change from passive collectors (choosing among those items offered as donations) to active, "collective" collectors, operating with their own budgets but in cooperation with their partners, and selecting items identified through research. Perhaps then they would have to acquire those items that enable them to carry out their programs, in keeping with their resources and mandates. Perhaps the nightmare could be transformed into a vision shared by all. ■

Laurier Lacroix is a professor of art history and museology at the Université du Québec à Montréal.

SUITE DE LA PAGE 80
viduellement sans toujours évaluer sa place et son rôle sur les plans patrimonial, intellectuel et social, et toujours en relation avec ses partenaires.

Au XIX[e] siècle, les musées collectionnaient généreusement, mais exposaient avec la même abondance. Une partie infime des collections était confinée aux réserves. Cette attitude n'a plus cours, mais les principes qui gouvernent le mouvement de constitution des collections n'ont pas été remis en question. Une interprétation plus rigoureuse n'entraînerait-elle pas des modes d'accumulation plus sélectifs?

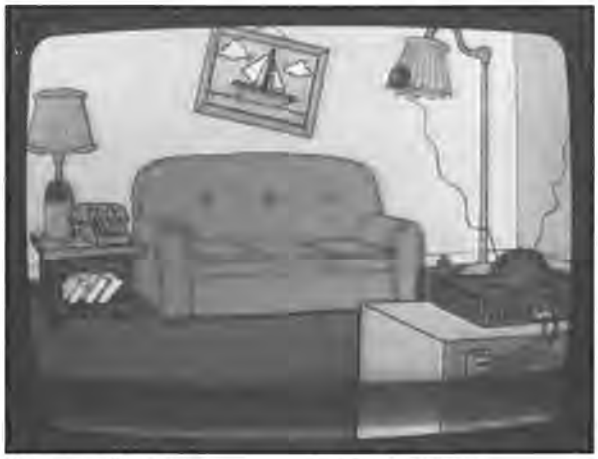
Peut-on imaginer une solution où le musée passerait d'une situation de collectionneur passif (il choisit parmi ce qui lui est offert en don), à celle d'un collectionneur actif et collectif, fonctionnant avec ses propres budgets, en concertation avec les établissements partenaires, et sélectionnant des objets identifiés par des recherches? Il lui faudrait alors acquérir les objets lui permettant de remplir son programme, établi au moyen d'une équation entre les ressources et le mandat. Le cauchemar pourrait-il se transformer en une vision assumée par tous? ■

Laurier Lacroix est professeur d'histoire de l'art et de muséologie à l'Université du Québec à Montréal.

A Safe Place to Get Lost or the Grip of Gramma's Hand

BY ANDREW HUNTER AND KITTY SCOTT

ONCE UPON A TIME, I read the visitor survey of one of the greatest art museums in the world. One of the questions asked was "Why did you visit the museum today?" The majority of respondents replied, "It is a safe place to get lost." Despite all the problems with surveys, these words shifted my preconceptions about adult museum goers. I always thought they went to look at others of their kind and possibly pick them up, never mind the art. In my thinking the museum has always occupied a mythic place and is invested with competing desires.



The Simpsons' livingroom.

Le salon des Simpson.

My first memory of a museum is a visit with my grandmother to the local art gallery. Gramma and I in our Sunday best, she in a wool suit and hat, hard leather shoes; me in my pressed shorts, white shirt, brown jacket. She held my hand firmly as we moved slowly around the space from object to object. Her grip was dry, smooth as paper. The air around her pungent with the smell of lavender, she read the labels aloud in her thick Glasgow brogue. Standing before the dark form of a lion and stag in mortal combat, I press against her as she bends low, whispering in my ear, pointing out the details—the lion's claws embedded in the stag's flanks, the taut muscles of the lion's back, the shape of the victim's mouth, its lips open, tongue curving forward, frozen in an anxious, nasal bellow. Still glancing back at this harsh scene, we pace slowly across the hardwood floor to the next item only to hurry past the monumental scene of three nude girls frolicking in warm surf. Gramma steers me away across the room, her arm now around my back, her hand cupped over my shoulder. We stand before a scene of horror and I am frightened. The sitter, clothed in a sharp red-striped housecoat, pulls back from the viewer, fingers splayed, eyes wide in terror. Gramma "hmphs" in disapproval and I begin to cry. Her hand clasping mine again, I trail behind her bawling as we head quickly for the exit. Back outside in the warm sun we sit silent on the steps and gaze at the pink and red petunias in the garden. The tears subsiding, Gramma pats my leg, and I begin to describe to her what we have seen. I ask her pointedly about the three nude girls. She says they are just bathers, then gathers up her purse and we head for the bus stop. I struggle to return to this mysterious place.

I have special privileges and can enter the museum anytime I like. I prefer 3:00 a.m. The cleaning staff have finished and the silent rooms are completely emptied of people. The museum appears to be mine. After a long walk through the halls and galleries, I choose one work, and stay with it for several hours. You may describe my recent stops as catholic: I am spending time with the old paintings. It never used to be this way. As my visit winds down I usually play one last game. I move the art work around the museum. I imagine it brushing up against its older and younger companions, getting close to objects it has never seen before. Sometimes I bring it into the gift shop, through the lobby, out the door, onto the front steps, to the corner store, take it into a car, then a bus, a taxi and a public toilet. I see it in the lobby of a rep house; near a cashier working in a parking garage; in a Wal-Mart; on Wall Street; at centre ice Maple Leaf Gardens; inside a mobile home; in the Simpsons' livingroom...

I have sat in numerous bold coloured galleries, touched the screens in bright high-tech environments, read endless descriptive labels, handled too much interpretive material, and with each object, text and space, I feel the press of Gramma's hand fade. Once, I walked among massive glass and oak cases left empty (the early mammal skeletons gone) and felt a faint caress. Moving in darkness through corridors lined with closed period rooms and straining to see the paintings and furniture through the shadows and across the deep space roped off by thick velvet cord, my hand again grew warm. Recently, caught within a transplanted temple whose sealed and controlled environment became filled with the music of a passing marching band leading a parade, the grip was firm. And now, sitting in the centre of a white gallery filled with dark, visceral images of horror and angst, I watch a young couple groping each other on the black leather couch, the grip hurts. ■

Andrew Hunter is the Curator of the Kamloops Art Gallery; he has held curatorial positions at the Vancouver Art Gallery and the Art Gallery of Hamilton. Kitty Scott is a freelance curator based in Vancouver.

Un endroit sûr où rêvasser, ou la main ferme de ma grand-mère

PAR ANDREW HUNTER ET KITTY SCOTT

Il était une fois, un questionnaire destiné aux visiteurs de l'un des plus grands musées d'art du monde. À la question : « Pourquoi avez-vous visité le musée aujourd'hui? », la majorité avait répondu : « Parce que c'est un endroit sûr où rêvasser. » En dépit de tous les problèmes inhérents aux enquêtes, ces mots ont bouleversé mes idées préconçues sur les visiteurs adultes. J'avais toujours pensé que ceux-ci fréquentaient les musées pour y observer leurs semblables et pour draguer, faisant fi de la dimension artistique. Pour moi, le musée a toujours occupé une place mythique, et il est investi de désirs contradictoires.

Art Gallery of Hamilton

Antoine-Louis Barye, *La panthère et le cerf*, circa 1830, don anonyme, 1961.

Antoine-Louis Barye, *Panther and Stag*, 1830s, anonymous gift, 1961.

Mon premier souvenir d'un musée remonte à la visite, faite avec ma grand-mère, du musée d'art local. Grand-mère et moi avons revêtu nos habits du dimanche, elle, un tailleur de laine, un chapeau et de robustes souliers en cuir; moi, une culotte bien repassée, une chemise blanche et un veston brun. Elle tient fermement ma main pendant que nous passons lentement d'une œuvre à l'autre. Sa main est sèche, lisse comme du papier. Le parfum puissant de la lavande flotte autour d'elle qui, avec son accent lourd de Glasgow, lit les étiquettes à voix haute. Immobile devant les sombres silhouettes d'un lion et d'un cerf engagés dans un combat mortel, je me presse contre elle, tandis qu'elle se penche pour chuchoter à mon oreille en me montrant les détails du doigt — les griffes du lion enfoncées dans les flancs du cerf, les muscles tendus de son dos, la forme du mufle de sa proie, sa bouche ouverte, sa langue incurvée vers l'avant, l'animal figé dans un brame nasal, angoissé. Tout en retournant la tête vers cette scène cruelle, nous continuons tranquillement sur le plancher en bois dur jusqu'à l'œuvre suivante que nous dépassons précipitamment : il s'agit de la représentation monumentale de trois baigneuses nues qui batifolent dans les vagues. Grand-mère m'entraîne à l'autre bout de la salle, son bras passé dans mon dos, sa main refermée sur mon épaule. Nous nous arrêtons devant une scène d'horreur, qui me terrifie. Drapé dans une robe de chambre aux rayures d'un rouge violent, le modèle se rejette en arrière, loin du spectateur, les doigts écartés, les yeux agrandis par la terreur. Grand-mère laisse échapper un « humhum » de désapprobation et je me mets à pleurer. Ma main de nouveau enserrée dans la sienne, je la suis en hurlant tandis que nous filons vers la sortie. Dehors, nous nous asseyons en silence sur les marches, à la chaleur du soleil, et regardons les parterres de pétunias rouges et roses. Comme mes larmes se tarissent, grand-mère me tapote le genou et je commence à lui décrire ce que nous avons vu avant de l'interroger directement sur les trois femmes nues. Elle me répond que ce sont simplement des baigneuses, ramasse son sac à main, et nous nous dirigeons vers l'arrêt d'autobus. Je m'efforce par tous les moyens de retourner vers cet endroit mystérieux.

Je jouis de privilèges particuliers et je peux entrer dans le musée n'importe quand. Le moment que je préfère, c'est vers 3 heures du matin. Le personnel d'entretien a fini son travail et les salles silencieuses sont complètement désertes. J'ai l'impression que le musée est tout à moi. Après avoir longuement déambulé dans les salles et les galeries, je choisis une œuvre et je reste plusieurs heures avec elle. On pourrait voir quelque chose d'universel dans mes récentes haltes : je passe de longs moments devant des toiles anciennes. Ce n'était jamais comme cela, avant. Au moment où ma visite s'achève, je me livre généralement à un dernier jeu. Je promène l'œuvre un peu partout dans le musée. Je l'imagine passant devant ses compagnons, les

plus âgés comme les plus jeunes, s'approchant d'objets qu'elle n'a encore jamais vus. Parfois, je l'entraîne dans la boutique du musée, dans le hall, à l'extérieur, sur les marches du perron, au magasin du coin. Je l'emmène en voiture, en autobus, en taxi et dans des toilettes publiques. Je me la représente dans le foyer d'un théâtre, à côté du préposé d'un parc de stationnement intérieur, dans un Wal-Mart, sur Wall Street, sur la patinoire des Maple Leaf Gardens, dans une caravane, dans le salon des Simpson...

Je me suis assis dans d'innombrables salles aux couleurs audacieuses, j'ai touché des écrans dans d'ingénieuses installations high-tech, lu un nombre incalculable d'étiquettes descriptives, manipulé beaucoup trop de matériel didactique, et devant chaque objet, chaque texte, dans chaque espace, j'ai senti s'estomper la pression de la main de grand-mère. Un jour où je passais devant d'immenses vitrines de verre et de chêne vidées de leur contenu (les squelettes des premiers mammifères), j'ai senti une légère caresse. Une autre fois, quand je me suis enfoncé dans l'obscurité des couloirs longeant des salles d'époque fermées, m'efforçant de discerner les peintures et les meubles au milieu des ombres et au fond des salles à l'accès interdit par un épais cordon de velours, la chaleur a de nouveau gagné ma main. Il y a quelque temps, je me trouvais dans un temple reconstitué quand la musique d'une fanfare marchant en tête d'une parade s'est infiltrée dans cet espace régularisé et hermétiquement clos, et la pression s'est raffermie. Et maintenant, assis au centre d'une salle toute blanche, remplie d'images d'horreur et d'angoisse sinistres et viscérales, j'observe un jeune couple qui s'étreint sur le canapé de cuir noir, et la pression devient douloureuse. ■

Andrew Hunter est conservateur de la Kamloops Art Gallery. Il a auparavant occupé le même poste à la Vancouver Art Gallery et à L'Art Gallery of Hamilton. Kitty Scott est conservatrice indépendante à Vancouver.

COMPASS

INFORMATION TECHNOLOGY

VERTICAL INTEGRATION

SOLUTIONS are not a problem

SASHA KORPER
TEL: (416)516-3663
FAX: (416)538-8772

FRANKLIN SILVERSTONE
TEL: (514)878-5247
FAX: (514)878-5294

15-25 MORROW AVENUE • TORONTO • CANADA • M6R 2H9

Partnerships and Public Involvement

Why "Who's in Charge Here?" Can Be the Absolutely Wrong Question to Ask

BY DEBRA BURLESON

THE 1996 CMA AWARD FOR PRESENTATION went to a natural science project in which 12,000 Nova Scotians listened for the mating call of a grape-sized frog. Frog sex is fascinating enough, but one of the other reasons for the *Frogwatch* project was to find something "museumy" that scientists, curators, NGOs, media types, businesses, kids, families, seniors, and just folks could all do together to raise awareness of declining amphibian populations and of the Nova Scotia Museum of Natural History (NSMNH). It had to be easy and fun, relevant and credible, cheap and manageable, and create widespread direct personal involvement with real live nature.

The success of *Frogwatch* has uplifted our ambitions of gathering public support for altering land practices. It showed immediate results.

Frogwatch worked. At its simplest, frogwatchers listened for the first peep and chorus of the Northern Spring Peeper, and reported to the museum or to a partner group near them. Many registrants used a workbook of background information, data sheets and learning suggestions. Some made detailed physical and biological observations of froglands near them. In the name of *Frogwatch*, people restored habitats, spoke to students and community groups, put frog call news in TV weather reports and even compared opposing politicians to frogs that overslept. Said Stan Orchard of the Working Group on Declining Amphibian Populations in Canada, "The success of *Frogwatch* has uplifted our ambitions of gathering public support for altering land practices. It shows immediate results. Families, teachers, students and community groups you worked with are taking stewardship of their frog lands."

When I became director of the museum in late 1994, *Frogwatch* had been piloted in Halifax County and the province-wide version was gleaming ahead. Said I, "Who's in charge of this?". No answer. The museum was indeed Frog Central. We had a contract employee for a while (paid through a partner agency), the address, the phone line (a "toad-free line" for reporting observations), the background research, the handouts, the database. Some partners revolved around us as predictably as planets, but others appeared with the flare of comets, and a few with the impact of meteorites. But there was, truly, no one person in charge and absolutely, absolutely no committee. *Frogwatch* took on a life of its own. I believe it was this true dispersal of ownership coupled with its slightly silly simplicity that allowed the project to explode to reach so many people and truly raise awareness about wetland life. It is sobering to think that I could have come along, full of good intentions, and project-managed *Frogwatch* to death.

Eighteen official entities became involved (the ones we know about)—government, NGO, private sector. With so many partners, communication can be a nightmare. *Frogwatch* succeeded in this by adopting a flexible, do-whatever-works style in which staff and volunteers from all the agencies came to respect and trust each other's contribution. That meant we could not be alarmed to read in the paper that *Frogwatch* was now pulling derelict cars out of ponds. Various people wrote articles, corresponded with scientific

CONTINUED ON PAGE 88

Le partenariat et la participation du public

« Qui est le responsable, ici? » est parfois la pire question à poser. Pourquoi?

PAR DEBRA BURLESON

LE PRIX D'EXCELLENCE DE L'AMC, catégorie « présentation », a couronné un projet de sciences naturelles où 12 000 Néo-Écossais avaient été invités à écouter le chant nuptial d'une grenouille de la taille d'un raisin. La sexualité des grenouilles est bien sûr un sujet fascinant, mais l'une des raisons du projet *Guet aux grenouilles* (*Frogwatch*) était de trouver une activité, vaguement reliée aux musées, à laquelle tout le monde — des scientifiques aux enfants en passant par des conservateurs, organismes non gouvernementaux, médias, entreprises, familles et aînés — pourrait aider à sensibiliser le public à la disparition des amphibiens et à la présence du Musée d'histoire naturelle de la Nouvelle-Écosse (MHNNÉ). Le projet devait être simple, amusant, pertinent, crédible, économique et facile à administrer, et devait favoriser le plus possible la participation directe de chacun avec le monde vivant.

Une énorme rainette montée sur la façade du bâtiment a aidé à identifier le musée comme lieu d'accueil.

Le projet s'est avéré un succès. Sa composante la plus simple consistait à écouter les premiers coassements de la rainette crucifère du nord et à avertir le musée ou le groupe de partenaires le plus proche. Beaucoup de participants disposaient d'un manuel de référence, de feuilles de données et de suggestions d'apprentissage, et plusieurs ont présenté des comptes rendus physiques et biologiques détaillés sur les milieux de vie des grenouilles. Pendant toute la durée du projet, des personnes ont restauré des habitats, discuté avec des étudiants et des groupes communautaires, ajouté des capsules sur le coassement des rainettes aux bulletins météorologiques télévisés et même comparé des adversaires politiques à des grenouilles qui auraient dormi trop longtemps. Stan Orchard, membre du groupe de travail sur la disparition des amphibiens au Canada, affirme même que le succès de *Guet aux grenouilles* a augmenté l'espoir d'obtenir l'aide du public pour mettre fin aux pratiques provoquant la dégradation des sols. Pour lui, les résultats ont été immédiats, car les familles, professeurs, étudiants et groupes communautaires participants ont à nouveau pris soin des milieux de vie des grenouilles.

Quand j'ai été nommée directrice du musée, fin 1994, le projet-pilote *Guet aux grenouilles* était déjà en cours dans le comté de Halifax, et son application à l'échelle de la province pointait à l'horizon. « Qui est responsable de ce projet? » demandai-je. Pas de réponse. Seul le musée pouvait coordonner ce projet. À l'époque, nous bénéficiions provisoirement des services d'un contractuel (payé par un organisme partenaire), nous avions une adresse, une ligne téléphonique (« 1-800-crapaud ») pour les comptes rendus d'observations, de la documentation, des dépliants et une base de données. Quelques partenaires tournaient autour de nous aussi sûrement que des planètes, mais d'autres apparaissaient avec l'éclat d'une comète. Enfin, certains eurent l'impact d'une météorite. Mais il n'y avait vraiment aucun responsable. Et aucun, absolument aucun comité. *Guet aux grenouilles* évolua donc de son propre chef. Je pense que c'est cet éclatement du sentiment de propriété, allié à la simplicité un peu naïve du projet, qui a permis à celui-ci d'exploser, de rejoindre tant de monde et de sensibiliser les gens à la vie dans les terres humides. Quand je pense que j'aurais pu arriver, animée des meilleures intentions, et envoyer ce projet directement au fond de l'eau...

À notre connaissance, 18 organismes officiels — gouvernementaux, non gouvernementaux et privés — ont contribué au projet. La multiplicité des partenaires aurait facilement pu transformer les communications en cauchemar. Ce risque a été évité, car nous avons adopté un style flexible, où seuls les résultats comptaient et où tous les employés et bénévoles se respectaient et se faisaient confiance. En conséquence, nous n'avions pas peur de lire dans les journaux que l'on retirait maintenant de vieilles voitures des étangs à cause de *Guet aux grenouilles*. Plusieurs personnes ont rédigé des articles, correspondu avec des organismes scientifiques et participé à des colloques et rencontres. Personne ne s'inquiétait trop d'obtenir des autorisations préalables. Il y avait bien sûr une

certaine coordination, mais très informelle. Les gens se téléphonaient, se rencontraient chez les uns ou les autres. On me mettait au courant dans les couloirs et les cafétérias. Quand il était possible d'exercer un minimum de contrôle, j'insistais pour que les promesses faites au nom du musée soient très modestes. Selon moi, cette absence de difficultés s'explique par l'extrême simplicité de l'idée de départ. Il était facile de communiquer sans ambiguïté, et la première réponse était toujours un sourire.

Le milieu scientifique comporte des champs d'expertise qui sont souvent des chasses jalousement gardées. Ce projet simple, facile à gérer, ouvrait la porte à une collaboration entre des organismes et des particuliers qui, jusque-là, se voyaient comme des rivaux. Cette nouvelle coopération continue à faciliter le travail d'interprétation et de conservation du musée et celui de nos partenaires.

On dit parfois que le service public se résume à deux choses : l'argent et le mérite. Dans un projet regroupant plusieurs partenaires, c'est une affaire délicate que d'accepter un honneur ou de le laisser à d'autres. L'identité d'un partenaire peut facilement se perdre dans un océan de symboles pour toutes sortes de raisons — concurrence, omission ou simplement manque d'espace. Nous ne devons pas oublier que notre premier objectif est d'assurer un service public et qu'un peu d'altruisme n'a jamais nui. Mais, de façon moins altruiste, un musée a tout à gagner en se positionnant comme un lieu d'accueil, dépositaire et site de présentation, avec une adresse postale — toutes fonctions concrètes et utiles grâce auxquelles telle ou telle activité lui sera systématiquement associée. Dans le cas de ce projet, l'adresse postale était celle du MHNNÉ. Une énorme rainette en fibre de verre, montée sur la façade du bâtiment, a figuré sur de nombreuses photos publicitaires. Les résultats ont été exposés au musée.

En quoi se distingue la participation d'un musée à un projet collectif? Les dossiers des musées sont bien tenus et permanents. Le premier projet d'observation des grenouilles en Nouvelle-Écosse date d'il y a une centaine d'années. À l'époque, le directeur de l'éducation avait demandé aux enseignants de la province de noter les phénomènes naturels se produisant pendant l'année, et l'un de ceux-ci était le coassement des grenouilles. Ces registres scolaires sont conservés au musée. Les musées savent aussi quels objets ou spécimens doivent être sauvegardés, et comment. Nous avons la réputation d'être des sources autorisées, ce qui fonde notre crédibilité. Nos experts et nos chercheurs s'assurent de la fiabilité des assises de nos programmes. Nous réussissons à communiquer avec des publics précis. Et, surtout, nous sommes parfaitement placés pour coordonner des partenaires et des publics passionnants quand nos conservateurs et interprètes travaillent harmonieusement ensemble, en toute confiance, en ayant ainsi des idées géniales, et que nos responsables, évitant de s'ingérer, réfléchissent avant de diriger. ■

Directrice du Musée d'histoire naturelle de la Nouvelle-Écosse, Debra Burleson enseigne la gestion des ressources humaines à l'Université Dalhousie. Elle construit et pilote de petits avions et élève ses trois jeunes fils.

CONTINUED FROM PAGE 86
organizations, attended meetings and conferences. No one worried, much, about prior permission or approval. Of course there was coordination, but of the most informal kind. People phoned around, dropped in on each other. I got my updates in the corridors and coffee rooms. When there was a window for exercising some control, I emphasized restraint in promising what the museum would do. I believe we avoided trouble because the basic idea was so simple. It was easy to communicate accurately, and the first response was always a smile.

In the scientific community, areas of expertise and turf are often jealously guarded. This simple idea, simply managed, opened the door to cooperation among agencies and individuals who had seen themselves as competitors. The good feelings from this continue to help museum curatorial and interpretive work, and the work of our partners, too.

It is sometimes said that in public service there are two bottom lines: dollars and credit. Giving and receiving credit in a large partnership can be tricky. Through competitiveness, forgetfulness or just lack of space, a partner's identity can easily be omitted or lost in a sea of symbols. We must remember that the first objective is public service, and that a little altruism looks good on anyone. Less altruistically, it works to position your institution as the host, repository, mailing address, display site—some concrete, useful function that will cause people to repeatedly associate the activity with the institution. The NSMNH was the *Frogwatch* mailing address, a giant fibreglass frog mounted on the building exterior figured in many publicity photos, and results were exhibited in the galleries.

What do museums especially bring to partnerships? We keep good records—forever. The first Nova Scotia frogwatch happened nearly 100 years ago when a superintendent of education instructed the province's teachers to record natural phenomena in their school ledgers throughout the year. One of these was "the piping of frogs." These ledgers are in the museum collection. Museums also know what objects or specimens should be saved and how to do that. Our reputation as authoritative sources gives credibility. Our research and knowledge people ensure that our programs set off from a secure base. We are successful at communicating with specific audiences. Best of all, with the electric ideas possible when curators and interpreters themselves work in full and trusting partnership, and light-touch managers who think before they control, museums are ideally positioned to be at the centre of exciting and diverse partners and publics. ■

Debra Burleson is Director of the Nova Scotia Museum of Natural History, a part of the Nova Scotia Museum. She teaches human resource management at Dalhousie University, builds and flies small planes, and mothers three young boys.

Canada's International Presence: A Shifting Reality

BY NANCY HUSHION

WE RARELY HEAR PRAISE within Canada for the innovations and museological standards our institutions have built up. However, internationally, Canadian museums are respected and cited as models. Over the years, Canadian museologists and institutions have worked in the international sphere, not because they were seeking higher profile, but because there has always been a commitment to the exchange of ideas and expertise, which are so central to museum practice. Our way of working internationally has always been based on an approach in which collaboration and cooperation are key, resulting in many long-lasting relationships.

In the 1970s, Canada's international presence expanded due to the initiatives and programs of the National Museums Policy and the National Museums Corporation. The Canadian Heritage Information Network (CHIN) and the Canadian Conservation Institute (CCI) became used as models in many countries; the willingness of these agencies to share their expertise was highly respected and appreciated. Various bilateral agreements, usually in the form of cultural accords, such as the Canada-France Agreement and the recent agreement with Mexico, have also played an important role in developing and maintaining a Canadian museum presence abroad.

Canada has hosted a number of international committee meetings, culminating in its selection as the host country for the 1992 ICOM General Conference in Quebec City.

However, perhaps the most visible, ongoing presence for Canada and its museums has come through the International Council of Museums (ICOM). Canadians have been involved in ICOM in numbers that are considerably greater than the actual membership. Canadians have been very active in the formal structures of ICOM. Canada has also hosted a number of international committee meetings, culminating in its selection as the host country for the 1992 ICOM General Conference in Quebec City.

Rapid changes in technology and funding cuts have combined to end cash-transfer and missionary-style aid to developing countries, changing the way international work is being conducted. Whereas a few years ago museums in developing countries might have turned to Canada to help them gain specific skills, expertise is now being developed within each region. For example, in 1991, 90 participants from over 40 countries attended a series of workshops that helped develop a vision related to challenges in Africa. The AFRICOM initiative grew and is now being managed and developed by the various African participants themselves.

Regional organizations such as ICOM Maghreb, ASPAC (Asia and Pacific) and CIAO (West Africa), to cite but a few, have grown up over the past few years, the result of seminars for regional museum professionals, with leaders invited by ICOM to establish specific needs and set a program of work. Publications are also a central tool in the sharing of information that is developed at the regional level; recent examples include *What Museums for Africa: Heritage for the Future* (1991); *Illicit Traffic of Cultural Property in Africa* (1995); *Illicit Traffic of Cultural Property in Latin America* (1996); and the *Handbook of Standards: Documenting African Collections* (1996).

Of increasing importance is the growing recognition that in a number of countries, museums as institutions are not part of the cultural tradition particular to that country, but rather an inheritance from a "colonial" past. Developing an understanding within their publics of the role and responsibilities of a museum in preserving their traditions and heritage can be a major challenge when, to state the issue somewhat simplistically, in a number of countries cultural traditions are oral, rather than object-based.

On a separate front, the repatriation of stolen or looted objects continues to be a difficult and volatile priority. Because of its relevance to many member countries, ICOM has taken a leadership role in this area through the publication of *One Hundred Missing Objects: Looting in Angkor* (1993) and *One Hundred Missing Objects: Looting in Africa* (1994) and vigilant scanning of auction catalogues. Several major works have been identified and repatriated to their home country in part through the efforts of ICOM. However, the fact that even 25 years

CONTINUED ON PAGE 91

Le Canada sur la scène internationale — Un rôle changeant

PAR NANCY HUSHION

LES INNOVATIONS ET LES NORMES muséologiques établies par nos établissements sont rarement louées au Canada. Toutefois, les musées canadiens sont respectés et cités en exemple à l'étranger. Au fil des ans, les muséologues et les établissements canadiens ont travaillé dans le domaine international non pas pour s'y distinguer, mais bien parce qu'ils se sont toujours voués au partage d'idées et d'expertise, deux éléments absolument essentiels à leur pratique. Sur le plan international, notre méthode de travail s'est toujours fondée sur une approche mariant collaboration et coopération, combinaison essentielle à la formation et à la permanence de multiples relations.

Le Canada a accueilli plusieurs réunions de comités internationaux et a même eu l'immense privilège d'accueillir en 1992 le congrès général de l'ICOM, à Québec.

Dans les années 70, les initiatives et les programmes liés à la politique nationale des musées et à la Corporation des musées nationaux ont accru le poids du Canada à l'étranger. Le Réseau canadien d'information sur le patrimoine (RCIP) et l'Institut canadien de conservation (ICC) ont servi de modèles dans de nombreux pays; quant à ces deux organismes, leur volonté de partager leur expertise a été extrêmement appréciée et respectée. Diverses ententes bilatérales, prenant le plus souvent la forme d'accords culturels, tel l'Accord Canada-France ou celui, plus récent, passé avec le Mexique, ont aussi joué un rôle vital dans la création et le maintien d'une présence canadienne à l'étranger.

Toutefois, c'est peut-être grâce au Conseil international des musées (ICOM) que le Canada et les musées canadiens se sont affirmés de la façon la plus visible et la plus durable sur la scène internationale. Les Canadiens ont été beaucoup plus nombreux à participer à l'ICOM que ne laisse croire le nombre actuel d'adhérents, et ils ont collaboré très activement à l'élaboration de ses structures formelles. De plus, le Canada a accueilli plusieurs réunions de comités internationaux et a même eu l'immense privilège d'accueillir en 1992 le congrès général de l'ICOM, à Québec.

À la rapidité des perfectionnements technologiques et à la baisse des subventions se sont conjugués l'arrêt des transferts de fonds aux pays en voie de développement et la fin d'une aide de type missionnaire afin de modifier les méthodes de travail. Ainsi, s'il est exact que les musées des pays en voie de développement demandaient au Canada, il y a quelques années, de les aider à acquérir certaines compétences précises, pareille expertise est maintenant en voie d'élaboration dans chaque région. Ainsi, 90 participants provenant d'un bonne quarantaine de pays ont participé en 1991 à une série d'ateliers destinés à définir un tableau des défis devant être relevés par l'Afrique. Cette initiative, AFRICOM, a pris de l'ampleur. Elle est actuellement gérée et raffinée par les divers intervenants africains eux-mêmes.

Des organismes régionaux, dont ICOM Maghreb, ASPAC (Asie et Pacifique) et CIAO (Afrique occidentale), prennent depuis quelques années de plus en plus d'importance, résultat de colloques organisés à l'intention des spécialistes des musées régionaux où les chefs de file étaient invités par l'ICOM à dresser la liste de leurs besoins précis et à établir un plan de travail. Les publications sont aussi au cœur des activités de partage d'informations à l'échelon régional. Parmi les parutions récentes, citons *Quels musées pour l'Afrique : Patrimoine en devenir* (1991), *Le trafic illicite des biens culturels en Afrique* (1995), *Le trafic illicite des biens culturels en Amérique latine* (1996), ou encore *Manuel de normes : Documentation des collections africaines* (1996).

Il est de plus en plus admis dans plusieurs pays, et cela est de plus en plus important, que les établissements que sont les musées ne font pas partie de la tradition culturelle propre au pays, mais sont plutôt un vestige du passé « colonial ». La tâche des musées, qui doivent réussir à faire comprendre à leurs publics leurs rôle et responsabilités en matière de préservation des traditions et du patrimoine, peut s'avérer immense quand les traditions culturelles sont — pour simplifier exagérément — orales, plutôt que fondées sur des objets.

D'un autre côté, le rapatriement des objets volés ou pillés continue à faire partie des priorités culturelles explosives et compliquées. Cette question intéressant particulièrement beaucoup de pays membres, l'ICOM a choisi de jouer un rôle de premier plan dans ce dossier. Il a ainsi publié deux documents, *Cent objets disparus : Pillage à Angkor* (1993), et *Cent objets disparus : Pillage en Afrique* (1994) et passé à la loupe les catalogues des

ventes aux enchères. Plusieurs œuvres de très grande valeur ont ainsi été identifiées et restituées aux pays demandeurs en partie grâce à ses efforts. Toutefois, le refus du Canada de ratifier la Convention de l'Unesco sur les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriétés illicites des biens culturels (Unesco 1970), 25 ans après son introduction, augure mal de nos intentions ou de notre engagement en matière d'éthique muséale. L'exemple d'ICOM France, le premier à avoir fait ratifier cette convention par son gouvernement, lors de l'inauguration de l'exposition *Trésors d'Angkor*, à Paris, au début de l'année, pourrait nous inspirer.

Aucun organisme n'a accepté la responsabilité d'amorcer et de maintenir la présence du Canada à l'étranger. Ce rôle revient-il à l'AMC?

Les priorités internationales du Canada évoluent de toute évidence. L'une des premières choses à admettre est sans doute l'absence de toute initiative convergente susceptible d'assurer à notre pays un rayonnement international. La présence du ministère du Patrimoine canadien, de ses organismes et des musées nationaux se fait de plus en plus discrète. Récemment, le Ministère a invité une vaste brochette de professionnels des musées des secteurs public et privé afin de discuter pendant deux jours, à Ottawa, des réalités associées à la commercialisation des « produits » du patrimoine canadien à l'étranger. Beaucoup de musées vont continuer à intensifier leur réseau de contacts et à réaliser de plus en plus de projets en collaboration — le travail du Musée de la civilisation de Québec étant peut-être celui dont la portée et l'originalité sont les plus remarquables. Quant aux Canadiens, ils vont continuer à participer à tous les aspects d'ICOM. Cependant, aucun organisme n'a accepté la responsabilité d'amorcer et de maintenir cette présence. Ce rôle revient-il à l'AMC, qui s'impose de plus en plus dans les domaines des communications et des échanges d'informations? Peu de renseignements filtrent sur les activités internationales de chaque musée. Reste le bouche-à-oreille. Aux récentes réunions de l'Office de coopération et d'information muséographique (OCIM), à Dijon, en France, la seule chose que tout le monde voulait avoir, et que personne n'a réussi à obtenir, était un portrait précis des musées canadiens, de leurs collections et de leur expertise.

Notre plus grand problème est peut-être l'absence d'une stratégie se fondant sur l'analyse des possibilités des musées canadiens à l'étranger, sur les désirs de ces derniers et sur les ressources dont ils disposent pour mettre leurs intentions en pratique. Toutefois, toute stratégie doit partir du principe que ce type d'initiative doit directement profiter aux musées canadiens et à leurs publics, puis, par ricochet, à nos partenaires étrangers. ■

Nancy Hushion, FAMC, est présidente de N. L. Hushion and Associates, société de conseil spécialisée dans la planification et le rayonnement culturels. Ancienne présidente de l'AMC, elle est actuellement membre du comité de direction d'ICOM.

CONTINUED FROM PAGE 89

after its introduction Canada has yet to ratify the *Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property* (UNESCO 1970) does not speak well of our intentions nor our commitment to museum ethics. Perhaps the example of ICOM France spearheading the ratification of the convention by the French government, at the time of the opening of the *Treasures of Angkor* exhibition in Paris earlier this year, can serve as a model.

Clearly Canada's international priorities are shifting. Perhaps one of the first things to recognize is that there is no one single focused initiative to ensure that we have an international presence. The Department of Canadian Heritage, its agencies and the national museums have reduced their involvement. The Department recently convened a two-day discussion session in Ottawa for a broad range of museum professionals in both public and private sectors to talk about the realities of marketing Canadian heritage "products" abroad. Many museums will continue and intensify their contacts and collaborative projects; perhaps the most imaginative and far-reaching of these has been the work of the Musée de la civilisation in Quebec. And Canadians will continue to be involved in all aspects of ICOM. But no one organization has accepted the responsibility for initiating and maintaining such a presence. Is this a role for the CMA, with its expanding involvement in communications and information-sharing? There is little information, except word-of-mouth, about what specific museums are doing internationally. At the recent Office de coopération et d'information muséographiques (OCIM) meetings in Dijon, France, the one piece of information that everyone was searching for, and which we were unable to provide, was a concise overview of Canadian museums, their collections and their expertise.

No one organization has accepted the responsibility for initiating and maintaining Canada's international presence. Is this a role for the CMA?

Perhaps what is most lacking is a strategy, one that uses as its point of departure an analysis of what is possible for Canadian museums internationally, what they wish to do, and to what degree they have the resources to put their intentions into practice. At the base of any strategy, however, must be the premise that such initiatives will be of direct benefit to museums in Canada and to their publics, and then, by extension, to our international partners. ■

Nancy Hushion, FCMA, is President of N.L. Hushion and Associates, a consulting firm specializing in cultural development and planning. She is a former CMA President and is currently a member of the Executive Council of ICOM.

Global Perspective of an Ethical Dilemma

BY MARTIN SEGGER

THERE IS A STRANGE MYOPIA to this country's centrist views of itself, both outward and inward—as if one could somehow short-circuit a *camera obscura*. Witness the fact that our major international cultural incident of the year revolves around a senior government minister telling Canadian cultural industries to steel themselves against the global marketplace. Cultural sector spokespersons, apoplectic with righteous rage, go ballistic in chorus with a fulminating national print and electronic media. The triggering event? A sports magazine is told by a dispute adjudication panel of the World Trade Organization that Canada cannot discriminate against editorial copy duplicated from its American-owned home edition. An epic Batoche for Canadian culture? Will Disney Corp. invade our museums, as they have already bought the Mounties? Many would find it easier to understand a recent decision by the French government to recognize cuisine as an art form and set up a grants council to assist promising young chefs.

Symposium participants at/participants au symposium : *Curatorship: Indigenous Perspectives in Post-Colonial Societies*, Victoria, 1994. L. to R./de g. à d. : Victor Totu, Gerald McMaster, Emmanuel Arinze, Alissandra Cummins, Clarence Marae.

Canada's museological view of itself from the outside is laced with the same mix of paranoia and smugness that is woven into those ongoing national spectacles such as the Somalia Inquiry, or our refugee immigration policies. On the one hand, we are the benign friend of the downtrodden and dispossessed, supplying an endless stream of "neutral" and "friendly" consultants to the various commissions and causes sponsored by UNESCO, ICOM, ICOMOS. On the other hand, we harbour a prescient guilt, ironically enough often blamed on the multiculturalism of our neocolonial past. Canada enthusiastically brokered the 1954 Hague Convention for the protection of cultural property during armed conflict, then disgraced itself as to this day Parliament has declined to ratify the convention. Should it come as a shock that an international conference of aboriginal curators meeting in Victoria in 1994 passed a series of resolutions, deeply critical of Canada's colonial museological history and current cultural practices, then went on to question the whole basis of western museology to which we are a subscriber. As an Australian delegate pointed out: "the essential core of aboriginal culture is spirituality ... aboriginal culture is built around spiritual beliefs about land, ancestral country, community, and personal custodial responsibilities, kinship systems and ecology preservation."[1] The artefactualization of tribal life despiritualizes traditional values to the point of cultural genocide.

Oddly enough, Canadian museology competes well internationally. Companies as diverse as J.J.Andre in Victoria, Lord Cultural Resources in Toronto, and Aldrich/Pears in Vancouver, have successfully garnered museum design and development work throughout the Americas, the Far East, Africa and Europe. This no doubt builds on Canada's history of experience with international cultural tourism combined with a long tradition of museological regionalism. Yet Canadian museology also has had profound international impact in the field of natural history. From the foundation of our national parks as bio-regional reserves (Banff, 1886) to the ecological exhibitry of the Royal British Columbia Museum (RBCM), the Manitoba Museum, or more recently, the Montreal Biodome, Canada shares with New Zealand pioneer status in the ethics of sustainability. The parks system of Costa Rica and wildlife reserves of east Africa have benefited from Canadian models. The RBCM was as much a part of West Coast environmentalism as was Greenpeace and the Rainbow Warrior. And herein lies, in part, the opportunity and the challenge for the Canadian museum profession as we enter the 21st century and another 50 years of museological debate.

We face the information age of instant international communication, an age in which we are told museums can play a major role in providing "image-based" content for the

CONTINUED ON PAGE 94

Perspective mondiale d'un dilemme éthique

PAR MARTIN SEGGER

L'IMAGE CENTRISTE QUE NOTRE PAYS a de lui-même, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, témoigne d'une étrange myopie — comme si quelqu'un pouvait en quelque sorte réussir à court-circuiter une *camera obscura*. À preuve le fait que le principal incident culturel international de l'année soit centré sur la déclaration d'un ministre de premier plan qui avait conseillé aux industries culturelles canadiennes de se blinder contre le marché mondial. Rendus à juste titre fous de rage, les porte-paroles du secteur culturel ont fulminé en chœur avec les médias électroniques et avec la presse nationale. L'événement qui a mis le feu aux poudres : une revue sportive s'est fait dire par un comité d'arbitrage de l'Organisation mondiale du commerce que le Canada ne peut faire de discrimination contre la version canadienne d'une revue américaine publiée aux État-Unis. Un Baroche épique pour la culture canadienne? La société Disney, qui a déjà acheté la Gendarmerie royale, envahira-t-elle nos musées? Pour beaucoup, la récente décision du gouvernement français de reconnaître la cuisine comme une forme d'art et de créer un comité de subventions pour soutenir les jeunes chefs prometteurs serait plus facile à digérer.

Les musées canadiens, de concert peut-être avec *Muse* ou avec sa (sûrement) très prochaine version électronique virtuelle, devraient être parmi les premiers à lancer un débat international sur la création d'un cadre éthique structurant notre profession.

S'ajoute à la façon dont les musées canadiens se voient de l'extérieur la même dose de paranoïa et de suffisance qui imprègne certains spectacles nationaux en cours, dont l'enquête sur la Somalie ou les politiques d'immigration à l'endroit des réfugiés. D'un côté, nous sommes les amis rassurants de ceux qui ont été opprimés et expropriés, et nous déversons un flot constant de consultants « neutres » et « amicaux » dans les diverses commissions et causes parrainées par l'UNESCO, l'ICOM ou l'ICOMOS. De l'autre, nous cultivons un sentiment de culpabilité prémonitoire que nous attribuons souvent, et c'est assez amusant, au multiculturalisme de notre passé néo-colonialiste. Le Canada a participé avec enthousiasme à la rédaction de la convention de La Haye de 1954 sur la protection des biens culturels en cas de conflit armé. Il s'est ensuite discrédité, le Parlement refusant toujours de ratifier ce document. Il n'est donc pas étonnant qu'à Victoria, en 1994, un congrès international de conservateurs autochtones ait voté une série de résolutions extrêmement critiques à l'endroit des actuelles pratiques culturelles et de l'histoire muséologique coloniale du Canada, puis ait remis en question les fondements mêmes de la muséologie occidentale à laquelle nous adhérons. Comme l'a souligné un congressiste australien, « l'essence de la culture aborigène est la spiritualité... la culture aborigène est axée sur les croyances spirituelles concernant la terre, le territoire ancestral, la communauté, les responsabilités personnelles de surveillance, le système des frères de race et la préservation de l'environnement[1] ». L'« artefactisation » de la vie tribale ôte toute spiritualité aux valeurs traditionnelles au point de frôler le génocide culturel.

Il est surprenant de constater que la muséologie canadienne fait bonne figure sur la scène internationale. Des sociétés aussi différentes que J. J. Andre (Victoria), Lord Cultural Resources (Toronto), ou Aldrich/Pears (Vancouver), ont réalisé des projets de conception graphique et de développement muséal sur le continent américain, en Extrême-Orient, en Afrique et en Europe. Ce succès est, de toute évidence, dû à l'expérience du Canada en matière de tourisme international culturel et à sa longue tradition de régionalisme muséologique. Cependant, la muséologie canadienne a aussi profondément influencé l'histoire naturelle à l'échelle internationale. Qu'il s'agisse de l'accession de parcs nationaux au rang de réserves biorégionales (Banff, 1886), des expositions écologiques du Royal British Columbia Museum (RBCM), du Musée du Manitoba ou, plus récemment, du Biodôme de Montréal, le Canada partage avec la Nouvelle-Zélande un statut de pionnier en matière d'éthique de la durabilité. Le réseau des parcs du Costa Rica et les réserves fauniques d'Afrique orientale sont inspirés de modèles canadiens. Le RBCM a fait partie du mouvement environnementaliste de la côte Ouest, au même titre que Greenpeace ou le *Rainbow Warrior*. À l'aube du XXI[e] siècle et de 50 autres années de débat muséologique, les possibilités qui s'ouvrent aux musées et le défi qu'ils doivent relever trouvent en partie leur origine dans ces traditions.

Nous vivons à l'ère de l'information, où les communications sont internationales et instantanées, où l'on dit aux musées qu'ils peuvent jouer un rôle essentiel en élaborant un contenu visuel pour l'autoroute électronique déjà congestionnée. Les musées canadiens, de concert peut-être avec *Muse* ou avec sa (sûrement) très prochaine version électronique virtuelle, devraient être parmi les premiers à lancer un débat international sur la création d'un cadre éthique structurant notre profession. Deux sphères ont désespérément besoin de ce genre de débat. Vous ne serez pas surpris si je les nomme *Paix* et *Environnement*.

Deux événements décisifs peuvent établir le profil de ce projet sur le plan international. Premièrement, le Canada a décidé de ratifier enfin la convention de La Haye et de créer simultanément un centre de l'holocauste au Musée national de la guerre, ce qui permettra de franchir une nouvelle étape vers une muséologie de la réconciliation. En second lieu, deux paliers importants de gouvernement, s'associant à des groupes communautaires, vont annoncer bientôt que l'Unesco a accordé la désignation de réserve de la biosphère au bassin Clayoquot, dans l'île de Vancouver, haut lieu réel et symbolique des luttes du mouvement environnementaliste contemporain. Ces décisions devraient permettre de réinterpréter la notion de lieu muséal.

Ces deux projets doivent devenir les symboles de *la* cause du millénaire, au moment où l'humanité approche de cette année magique qu'est l'an 2000. Tous deux sont d'envergure mondiale, et notre profession occupe dans tous les pays une position idéale pour assumer un rôle important dans l'un et l'autre cas. Voilà pourquoi les musées doivent amplifier et assimiler un cadre éthique encore très jeune, conçu autour d'une série d'impératifs mondiaux. Le milieu canadien des musées pourrait contribuer de façon cruciale à ce débat muséologique si nécessaire. Comment les musées d'art et d'histoire pourront-ils se distancier après avoir été pendant plus de 50 ans sous la dépendance du paternalisme et parfois de la xénophobie de la nation-État? Comment les lieux historiques, centres générateurs de l'industrie lucrative du tourisme culturel, pourront-ils revoir le statut mythique de leurs héros coloniaux, exploiteurs et parfois brutaux? Comment les centres des sciences, populaires lieux de pèlerinage de la technoculture la plus récente, présenteront-ils les conséquences morales (souvent désastreuses, bien sûr) des découvertes et des inventions? Les planétariums oseront-ils aborder la dimension spirituelle de la création du monde? Même le plus moderne des parcs zoologiques, avec ses présentations dans des habitats conviviaux, pourra-t-il efficacement continuer à nous inspirer des attitudes durables envers les espèces avec lesquelles nous cohabitons? Pareille démarche forcera peut-être les musées canadiens à redéfinir eux-mêmes la vérité historique, scientifique et esthétique. Le processus aboutira certainement à une remise en contexte totalement nouvelle des collections, parfois courageuse et en même temps expérimentale. Il est surprenant de penser que la restructuration actuelle des orientations en matière de direction, de finances et de compétences dans les musées canadiens pourraient bien jeter les assises de ce projet. Et que les résultats pourraient constituer une vision du monde, avec la parallaxe optique d'un horizon véritablement planétaire. ■

Actuellement président d'ICOM/ICTOP, Martin Segger est directeur de musée et conseiller universitaire pour le programme de gestion des ressources culturelles de l'Université de Victoria.

RENVOI

1. Le document *Curatorship: Indigenous Perspectives in Post -Colonial Societies*, qui comprend les actes du colloque de 1994 du même nom, a été publié par le Musée canadien des civilisations, à Hull, où l'on peut se le procurer.

CONTINUED FROM PAGE 92

congested on-ramp of the *infobahn*. The Canadian museum profession, perhaps in concert with *Muse* or its (no-doubt) soon-to-be-born electronic virtual companion edition, should pioneer an international debate toward a new ethical framework for our craft. There are two positions that desperately need such a development. I call them, predictably enough, *Peace* and the *Environment*. The beginning of this project can be internationally profiled by two watershed events. First, in conjunction with the creation of a holocaust centre at the National War Museum, Canada will finally announce its ratification of the Hague Convention. This will provide a breakthrough for a new museology of reconciliation. Second, two senior levels of government, in concert with local groups, will announce the UNESCO Biosphere Reserve designation of Vancouver Island's Clayoquot Sound, the real and symbolic battlefield of post-modern environmentalism. This could reinterpret the notion of musealizing place.

These two projects must become symbols of *the* millennial cause as humanity approaches that magic computation construct, the year 2000. The two causes are global in scope and the international museum profession is uniquely poised to play a significant role in both. To do so museums will have to develop and internalize a still nascent ethical structure built around a set of global imperatives. Canada's museum community could make crucial contributions to this much-needed museological debate. How will art galleries and historical museums distance themselves from two generations of dependency on the paternalism and sometime xenophobia of the nation-state? How will historic sites, foci and generators of the lucrative cultural tourism industry, re-evaluate the mythic status of their exploitative and sometimes brutal colonial heroes? How will science centres, the popular pilgrimage shrines of our latter-day techno-culture, introduce the moral (indeed often disastrous) implications of discovery and invention? Dare planetaria address the spiritual dimensions of cosmogenesis? Can even the most modern zoo, with its creature-friendly habitat exhibits, effectively continue to role-model as a set of sustainable human attitudes *vis-à-vis* our cohabitant species? In the process the Canadian museum might find itself required to redefine aesthetic, scientific and historical truth. This will certainly imply a totally new, and at times both experimental and brave, recontextualization of its collections. Oddly enough the current restructuring of governance, finance and skills development in Canada's museums could lay the foundations for such a project. And the results may well constitute a world view with the optical parallax of a truly global horizon. ■

Martin Segger, currently chair of ICOM/ICTOP, is a museum director and academic advisor to the Cultural Resource Management Program, University of Victoria.

ENDNOTE

1. *Curatorship: Indigenous Perspectives in Post-Colonial Societies*, the proceedings of the 1994 symposium by the same name, has been published and is available through the Canadian Museum of Civilization, Hull.

La muséologie canadienne à l'heure de la mondialisation

PAR JOHANNE LANDRY

POUR CONNAÎTRE LA PLACE de la muséologie canadienne sur la scène internationale, il faudrait — ce qui serait difficile — recenser tous les produits des musées (expositions, publications, produits audiovisuels, colloques, etc.) et les services d'ingénierie culturelle (consultation muséologique) offerts à l'étranger.

Le **ministère du Patrimoine canadien** nous renseigne en partie, mais il faudrait reprendre toutes les demandes individuelles faites auprès du Programme d'aide aux musées et ne pas oublier que certains projets internationaux sont réalisés sans cette aide. Le **ministère des Affaires étrangères et du Commerce extérieur** aide aussi les musées (dans le domaine des arts visuels uniquement) et certains artistes à rayonner à l'étranger mais, tous ne choisissant pas ce créneau, il faudrait traiter aussi les demandes adressées au **Conseil des Arts du Canada** et aux conseils provinciaux. Il est également difficile de dresser une liste à jour des services de consultation offerts à l'étranger par les musées, les organismes gouvernementaux ou les sociétés privées. Donc, premier constat, il est impossible d'avoir un portrait exact de la présence de la muséologie canadienne à l'étranger.

Julie D'Amour-Léger, Biodôme de Montréal

Plusieurs musées ont appris à exporter des expositions, mais peu savent rentabiliser les circuits. Y a-t-il place pour une alliance avec le privé?

Une distinction à faire

Parlant de mondialisation, il convient de faire une distinction entre aide internationale et échanges commerciaux, la muséologie canadienne devant se positionner sur les deux plans. **L'aide internationale** (exemple : le programme de coopération internationale d'ICOM-Canada) doit être réciproque. À l'heure de la planète sans frontières et du désir d'harmonisation des ressources, il est urgent d'expérimenter la formule du partenariat, où échanges et apprentissages se font dans les deux sens.

Les échanges commerciaux

Les budgets de fonctionnement des établissements muséaux diminuant, l'exportation des produits des musées et des services d'ingénierie culturelle peut s'avérer un outil d'autofinancement précieux. Cependant, les musées doivent acquérir un esprit d'entreprise, où leurs qualités de rigueur, de créativité et de professionnalisme deviendront des instruments de succès. Mais quels sont les produits exportables?

Des produits multiples

Nous exportons en premier lieu **des expositions**. Que ce soit pour la recherche, pour le prestige ou pour le profit commercial, toute collaboration doit être fondée sur une crédibilité et une complicité avec les partenaires. Plusieurs musées (d'art, des sciences, d'histoire, de société, etc.) ont appris à exporter des expositions, mais peu savent rentabiliser les circuits. Y a-t-il place pour une alliance avec le privé?

Les produits dérivés (édition, produits audiovisuels, CD-ROM, etc.) peuvent constituer une source de revenus, mais leur diffusion internationale, restreinte, pose une question : faut-il diffuser notre vision ou adapter le message à tous les publics internationaux? Les industries canadiennes, surtout dans le domaine du cinéma, de la télévision, de l'édition et de l'enregistrement, doivent de plus en plus adapter leur produit à une clientèle internationale. En revanche, les répliques d'exhibits interactifs, conçues par des muséologues canadiens et vendues clé en main, semblent devenir une source de financement pour certains musées des sciences et de la technologie. Peut-on penser à la création d'entreprises privées spécialisées dans ce type de produits?

Des services de qualité

Les musées canadiens sont de plus en plus consultés par d'autres pays. Certaines sociétés privées peuvent voir là une compétition déloyale de la part des entreprises publiques, mais le succès de l'exportation de l'expertise canadienne doit se fonder sur une alliance entre le privé et le public, et non pas sur une rivalité. En effet, les musées peuvent ouvrir des marchés aux sociétés canadiennes.

Certaines **conditions** doivent être réunies pour **réussir** à l'étranger : avoir des compétences précises, créer un climat de confiance entre les partenaires canadiens, établir des structures contractuelles viables et des relais permettant d'approcher les décideurs étrangers, maintenir les contacts, ne pas s'éparpiller géographiquement et former un personnel spécialisé dans la négociation internationale. Forte et novatrice, la

SUITE EN PAGE 97

Canadian Museology in a Global Age

BY JOHANNE LANDRY

TO DETERMINE THE SIGNIFICANCE of Canadian museology on the international scene, we would have to list all museum products (exhibitions, publications, audiovisual products, colloquiums, and so forth) and cultural engineering services (museological consulting) offered abroad. This would be a difficult task.

The **Department of Canadian Heritage** gives us some information, but we would have to include each individual request submitted to the Museums Assistance Program, and not forget that some international projects are carried out without this assistance. The **Department of Foreign Affairs and International Trade** also helps museums (but only visual arts museums) and some artists to exhibit abroad. Not everyone takes this route, however, so we must also consider requests for funding submitted to the Canada Council and to the provincial arts councils. It is also difficult to compile an up-to-date list of consulting services offered abroad by museums, government agencies and private companies. We begin, therefore, with the observation that it is impossible to draw an exact portrait of Canada's museological presence abroad.

Julie D'Amour-Léger, Biodôme de Montréal

A Mexican delegation at the Montreal Biodome. Museums may actually open up markets for Canadian businesses.

Une délégation mexicaine au Biodôme de Montréal. Les musées peuvent ouvrir des marchés aux sociétés canadiennes.

An important distinction

When speaking of globalization, it is important to distinguish between foreign aid and trade. Canadian museology must participate in both areas. **Foreign aid** (such as the ICOM-Canada international cooperation program) must be reciprocal. In a world without borders and in an age that seeks to harmonize resources, it is imperative to follow a partnership model in which exchanges go both ways and partners learn from each other.

Trade

As museum operating budgets shrink, the export of museum products and cultural engineering services may become an invaluable tool for self-financing. However, museums must adopt an entrepreneurial stance and make their hard work, creativity and professionalism the keys to success. But which products are exportable?

A range of products

Our primary export is **exhibitions**. Whether the goal is research, prestige or commercial profit, any collaborative effort must be based on credibility and understanding among the partners. Many museums (including art, science, history, and community museums) have learned to export exhibitions, but few know how to make tours profitable. Is there potential here for an alliance with the private sector?

By-products (publishing, audiovisual products, CD-ROMs and so on) may be a source of revenue, but the limited international market for these products raises a question: should we try to convey our perspective or adapt the message to the international audience? On the one hand, Canadian industry, particularly in the areas of film, television, publishing and recording, is increasingly required to adapt its products to an international market. On the other hand, replicas of interactive exhibits, designed by Canadian museologists and sold as "turnkey" products, appear to be a new source of funding for some science and technology museums. Could private companies specializing in this type of product be set up?

High-quality services

More and more, Canadian museums are being consulted by other countries. Some businesses may consider this unfair competition from the public sector, but successful exporting of Canadian expertise must be based on an alliance between the private and public sectors, not on rivalry. Museums may actually open up markets for Canadian businesses.

Certain **conditions** must be met to **succeed** abroad: specific skills, a climate of trust among Canadian partners, viable contractual structures and connections with foreign decision-makers, ongoing contacts, geographic concentration and staff trained in international negotiation. Canadian museology is a strong and innovative sector with all the qualities needed for international success. It must simply use the tools at its disposal.

The place of Canada's museums in our foreign cultural policy

An OECD study (1990) shows what percentage of spending by various countries was dedicated to international exchanges in the scientific, cultural and educational fields. France was first (0.23%), followed by England (0.21%), Japan (0.18%) and the Federal Republic of Germany (0.16%). Canada was far behind (0.03%).

Canada's *International Business Strategy: 1996-97*, released by the government last year, gives an overview of Canada's priorities for the expansion of international trade as well as a series of sector strategies. One of these strategies pertains to arts and cultural industries. A closer look at this document reveals that one of the main challenges in the visual arts sector relates to museums, but only art museums. This challenge involves "increasing international exposure of Canadian exhibitions organized by Canadian public galleries and museums." What about our history and community, science and technology, natural science museums, and the rest? According to the report of the Special Joint Parliamentary Committee Reviewing Canadian Foreign Policy, released in November 1994, culture was to become the third pillar of Canada's foreign policy in 1995.

Many museums have learned to export exhibitions, but few know how to make tours profitable.

Regrettably, the cultural policy of the federal Department of Foreign Affairs published on February 7 runs counter to the recommendations of the 1996 *New Conversations* forum, whose participants demonstrated the economic importance of culture and the need to enhance its international profile and establish it as one of the department's priorities, **without neglecting standards of excellence**. In my opinion, this new policy cannot be applied in accordance with the new criteria for promoting Canadian sovereignty because the issue does not really interest foreign audiences and promoters.

A conspicuous absence

Canadian museums do not have much of a presence on the Canadian cultural scene and are not very active in exporting. The lack of an official channel for museums means a lack of aid for the export of products and services.

The **Canadian International Development Agency** (CIDA) has not yet grasped the importance of cultural projects. The Department of Canadian Heritage, meanwhile, recently consulted the museum sector; while it is important to develop a global strategy, it is futile to try to impose partnership. Those cultural organizations that have had international success have not waited to be led by the hand—think of Cirque du Soleil! ■

Johanne Landry is a museological adviser with the Scientific Equipment Fund, Department of Parks, Gardens and Green Spaces, City of Montreal.

SUITE DE LA PAGE 95

muséologie canadienne possède tous les atouts pour percer à l'étranger. À elle de prendre les moyens.

La place des musées dans le volet culturel de la politique extérieure canadienne

On trouve, dans une étude de l'OCDE (1990), les pourcentages des dépenses de plusieurs pays consacrées aux échanges internationaux dans les domaines scientifique, culturel et éducatif. Au premier rang vient la France (0,23 %). Elle est suivie de l'Angleterre (0,21 %), du Japon (0,18 %) et de la République fédérale allemande (0,16 %). Le Canada vient loin derrière (0,03 %).

Dans *La Stratégie canadienne pour le commerce international : 1996-1997* publiée l'année dernière par le gouvernement, on peut lire un aperçu des priorités du Canada en matière d'expansion du commerce international ainsi qu'une série de stratégies sectorielles. L'une de celles-ci concerne les arts et les industries culturelles. En analysant le document, on découvre que l'un des enjeux du secteur des arts visuels touche le domaine muséal, mais uniquement les musées d'art, puisqu'il faut « accroître la visibilité internationale des expositions canadiennes organisées par les galeries et les musées publics canadiens ». Qu'advient-il des musées d'histoire et de société, des sciences et de la technologie, d'histoire naturelle, etc.? Or, la culture devenait, en 1995, le **troisième pilier de la politique étrangère** du Canada, à la suite de la parution du rapport de novembre 1994, du *Comité parlementaire conjoint révisant la politique étrangère canadienne.*

La politique culturelle du ministère des Affaires étrangères du Canada, rendue publique le 7 février dernier, va malheureusement à l'encontre des recommandations du forum *New Conversations* de 1996, où les divers intervenants ont démontré l'importance économique de la culture, la nécessité d'augmenter sa visibilité internationale et de réclamer une place dans les priorités du ministère, **mais toujours à partir de l'excellence des projets.** D'après moi, cette nouvelle politique ne pourra être appliquée en fonction des nouveaux critères de « promotion de la souveraineté canadienne », car le débat n'intéresse pas vraiment les publics ni les promoteurs étrangers.

Une absence remarquable

Les musées canadiens sont peu présents sur la scène culturelle canadienne, et ils sont peu actifs dans le domaine de l'exportation. L'absence de créneau officiel pour les musées signifie une absence d'aide à l'exportation des produits et services.

L'**Agence canadienne de développement international** *(ACDI)* n'a pas encore saisi l'importance des projets culturels. Quant au ministère du Patrimoine canadien, il a récemment consulté le milieu des musées; s'il est important d'élaborer une stratégie globale, il est également illusoire de vouloir imposer un partenariat... Les entreprises culturelles qui connaissent un succès international n'ont pas attendu qu'on les prenne par la main... voir le Cirque du Soleil! ■

Johanne Landry est conseillère en muséologie, Fonds des Équipements scientifiques, Service des Parcs, Jardins et Espaces verts, Ville de Montréal

Volunteer Commitment to Museums

BY MARGARET ANDREKSON

AS THE CANADIAN MUSEUMS ASSOCIATION celebrates its 50th anniversary, volunteers associated with museums applaud the many accomplishments of these institutions during the last 50 years. They also recognize their own participation in the ongoing development of museums during that time. Voluntary interest in the work of museums continues to grow, perhaps a reflection of an increasing curiosity about our heritage and a greater public awareness of science and culture. Today's museum volunteers believe in the historic worth of museums as repositories of works of art, science, natural history and antiquities, and are keenly interested in ensuring that museums preserve and interpret the past. They view museums as housing significant historical material where preservation and conservation are of primary importance. Many volunteers think of museums, their trustees and employees as keepers of a public trust. Traditionally, museums have had as their major mandate the preservation, conservation, research and exhibition of objects, a mandate most volunteers would endorse today.

Margaret Andrekson, Founding President of the Friends of the University of Alberta Museums, celebrates the organization's 10th anniversary in 1994 with her colleague Dr. E. Reinhold

Margaret Andrekson, présidente fondatrice des Amis des musées de l'Université de l'Alberta, en compagnie de M.E. Reinhold lors du 10e anniversaire de l'organisme en 1994.

Why do volunteers support museums? What attracts them to give of their precious leisure time? Varied as the answers to these questions may be, there seems to be a core belief on the part of volunteers that caring for our heritage, passing on the best of the past to the future, is vital to society's understanding of itself. How can we know where we are going if we don't know where we have been?

As well, volunteers give generously of their time, talents, enthusiasm, and often money, for a variety of other reasons. Some are interested in docenting, explaining and exploring collections with tours for all ages from preschoolers to senior citizens. Others are dedicated to the art of preservation and conservation, giving countless hours to assisting the professional staff. Some are delighted to use their creativity and imagination in developing special public relations and fundraising events, working together with staff to maximize resources.

Volunteers recognize the need to work in collaboration with staff, knowing full well that only when staff and volunteers are pulling together in the same direction, at the same time, will museum goals be achieved. Together they can accomplish what neither group can accomplish alone. Partnerships between volunteers and paid museum staff are becoming increasingly important as government grants in support of cultural organizations decrease. Volunteers see themselves as complementing the work of museum staff rather than being managed by that staff.

There is always a need to train volunteers, and for some it is the quality of the training program that will keep them committed to the work of the museum. Trained volunteers serve on museum acquisition committees, manage gift shops, initiate and operate art rental services, as well as education programs and speakers' series.

In all these activities they bring a lay perspective, a sense of what is, or is not, important from a public point of view. They want some stake in the decision making of the museum, knowing that they reflect an informed public perception. They are increasingly interested in participating in the decision-making process, particularly in areas where their own voluntary work is occurring. Without that, they will transfer their loyalty and resources to an institution where their input is encouraged.

Volunteers also want to have the satisfaction of knowing that their voluntary contribution to the important work of the museum is making a positive difference. Consciously or unconsciously, they desire to be appreciated and to have their work recognized as being of value to the museum. Such recognition need not be elaborate or expensive. Often a note of appreciation, a telephone call, or a verbal thank you is suitable follow-up.

The work and responsibility volunteers are prepared to undertake has changed dramatically. No longer interested in mundane tasks, they now want to be challenged by contemporary museum concerns including community mandate, financial resources, educational and cultural policies.

Contrary to the current view of society where self-fulfilment is considered of primary importance, museum volunteers see the work they do as bridging the gap between the past and the future. They are dedicated advocates for the importance of continuity, of preserving the very best of their society. ■

Margaret Andrekson, CM, was the founding president of the Friends of the University of Alberta Museums and is a member of the Board of the Community Foundations of Canada.

L'engagement des bénévoles à l'endroit des musées

PAR MARGARET ANDREKSON

ALORS QUE L'ASSOCIATION des musées canadiens célèbre son cinquantième anniversaire, les bénévoles des musées applaudissent aux nombreux accomplissements qui ont jalonné ces 50 dernières années, reconnaissant ainsi leur propre participation à l'essor constant des musées.

L'intérêt du secteur bénévole pour le travail des musées ne cesse d'augmenter, témoignant peut-être d'une curiosité grandissante pour notre patrimoine et d'une sensibilisation accrue du public aux sciences et à la culture. Les bénévoles des musées contemporains croient en la valeur historique de ceux-ci en tant que lieux de conservation d'œuvres d'art, d'objets scientifiques, de spécimens d'histoire naturelle et d'antiquités, et ils veulent vraiment que les musées préservent et interprètent le passé. Pour eux, ces endroits abritent un matériel historique chargé de signification, dont la préservation et la conservation revêtent une importance primordiale. Beaucoup estiment que les musées, leurs administrateurs et leur personnel sont les dépositaires du bien public. Le principal mandat des musées porte traditionnellement sur la préservation, la conservation, la recherche et l'exposition d'objets — mandat auquel la plupart des bénévoles souscriraient encore aujourd'hui.

Pourquoi les bénévoles appuient-ils les musées? Pourquoi leur consacrent-ils leurs précieux moments de liberté? Malgré la diversité des réponses à ces questions, il semble bien que les bénévoles partagent la conviction que le fait de prendre soin de notre patrimoine, de transposer dans le futur ce que le passé possède de meilleur, est vital pour la compréhension de la société elle-même. Comment savoir où nous allons si nous ignorons d'où nous venons?

Les bénévoles se montrent également généreux de leur temps, de leurs talents, de leur enthousiasme et, bien souvent, de leur argent pour une multitude d'autres raisons. Certains, attirés par l'aspect éducatif, expliquent et explorent les collections à travers des visites guidées destinées à tous les âges, depuis les tout-petits jusqu'aux personnes âgées. D'autres, qui s'intéressent aux techniques de préservation et de conservation, consacrent des heures innombrables à aider le personnel spécialisé. D'autres encore sont ravis de mettre à profit leur créativité et leur imagination pour concevoir des événements spéciaux, axés sur les relations publiques et les levées de fonds, et travaillent de concert avec les employés pour maximiser les ressources.

Les bénévoles reconnaissent la nécessité de collaborer avec le personnel, parce qu'ils savent pertinemment que c'est lorsque les uns et les autres progressent simultanément dans la même direction que les musées peuvent atteindre leurs objectifs. Ensemble, ils peuvent accomplir des choses qu'aucun des deux groupes ne pourrait faire tout seul. Ces partenariats deviennent d'autant plus importants que les subventions gouvernementales accordées aux organismes culturels déclinent. Les bénévoles considèrent que, loin d'être dirigés par le personnel, ils en sont le complément.

La nécessité de former les bénévoles est constante et, pour certains, c'est justement la qualité du programme de formation qui les fortifiera dans leur engagement. Les personnes ainsi formées participent au comité des acquisitions, s'occupent de la boutique de cadeaux, organisent et dirigent un service de location d'œuvres d'art ou encore préparent des programmes d'éducation ou des séries de conférences.

Ils apportent à toutes ces activités la perspective du profane, le sens de ce qui est — ou n'est pas — important pour le public. C'est pourquoi ils veulent avoir leur mot à dire dans le processus décisionnel du musée, notamment quand il s'agit de domaines concernant leur travail comme bénévoles. Si l'on n'en tient pas compte, ils apporteront leur loyauté et leurs compétences à d'autres établissements, qui sauront encourager leur contribution.

Les bénévoles veulent également éprouver la satisfaction de savoir que leur collaboration a un effet positif. Consciemment ou non, ils souhaitent qu'on les apprécie, que l'on reconnaisse la valeur de leur travail pour le musée. Il n'est pas nécessaire d'exprimer cette reconnaissance de façon élaborée. Bien souvent, il suffira d'une petite note, d'un coup de fil ou d'un merci sincère.

Le travail et les responsabilités que les bénévoles sont prêts à entreprendre ont radicalement changé. Adieu les tâches monotones et répétitives, bonjour les préoccupations des musées d'aujourd'hui, y compris le mandat à l'endroit de la collectivité, les ressources financières ou les politiques éducatives et culturelles.

Contrairement au courant dominant voulant que l'accomplissement de soi prime, les bénévoles des musées considèrent que leur travail comble le fossé entre le passé et le futur. Ils sont des défenseurs scrupuleux de l'importance de la continuité et de la préservation de ce que leur société a de meilleur. ■

Margaret Andrekson, CM, est la présidente fondatrice des Amis des musées de l'Université de l'Alberta et membre du conseil d'administration de l'organisme Fondations communautaires du Canada.

Cherishing a Gift

BY JUDY BUDOVITCH

THE BEAVERBROOK ART GALLERY began as a gift, continued for some years as a private institution, and then in the 1980s and 90s went through a metamorphosis. In 1984, it was designated as the Provincial Art Gallery with a mandate and vision encompassing all of New Brunswick, but with no annual government funding. It is my belief that our private sector roots might be our salvation in the twenty-first century—a century beginning on a note of austerity and minimal government financial support. While our benefactors are still essential to our existence, they cannot be taken for granted in our future. The spirit of generosity they have exhibited has fostered an institutional culture steeped in self-reliance and set a community precedent for charitable giving.

Mary Pratt discussing her work with a student (*The Art of Mary Pratt: The Substance of Light*, Beaverbrook Art Gallery).

Mary Pratt discute de son œuvre avec une étudiante (*The Art of Mary Pratt: The Substance of Light*, Galerie d'art Beaverbrook).

My personal focus has been community relevance. I think it is a given that any institution that does not sustain the enthusiasm and support of its local citizenry will face serious survival problems, and perhaps it should. Benefactors, governments and community volunteers are never more pleased than when large numbers of the public are drawn to an institution they support. The challenge of bringing the public to the institution is one we all face and it has been a principal focus of our volunteers and board members since the early 1980s.

In 1983, a major expansion project became a springboard for us to rekindle the relationship between the gallery and the community, enlarging our membership and creating a new base for public involvement. As a member of the opening celebration committee, I had the opportunity of experiencing the manner in which this new cultural asset captured the imaginations of community members and brought a new group of volunteers to the gallery. The friends the gallery made during this renaissance in its history would prove to be the key to our success today. Many of these original enthusiasts pursued the development of children's programs, annual family events with sell-out crowds, a docent or volunteer guide program that accommodates hundreds of tours each year, a special events committee of the board that hosts multiple opening receptions catering to as many as a thousand people, and individual volunteer initiatives that have addressed our gift shop, our computerized future and our upcoming retrofit.

When we launched our first ever public fundraising campaign in 1988, it was because we accepted the challenge of our benefactors who wanted to see the institution more secure and ultimately more independent. We entitled the campaign "Cherish the Gift" because of what we were asking of our donors. After almost thirty years of enjoyment without responsibility it seemed fair to pay for our pleasure. Our message was timely and appropriate, and I think we were surprised with the relative ease of raising $7 million. These proceeds went to our endowment, which now generates well over half of our operating budget, and represents the community's acceptance of its responsibility for the gallery's future.

I cannot imagine a cultural institution surviving in the 21st century without a community that is committed to its healthy existence. For the Beaverbrook Art Gallery this realization has meant our acceptance of the responsibility to motivate, educate and inspire our members and visitors, and to constantly strive to expand our base of supporters. It is an unending struggle, but the rewards are many.

For the gallery or museum that is able to retain its public, there is the satisfaction of having contributed to the education and enrichment of its community. For the volunteer, the rewards are similar and directly related to the degree of involvement. In my experience, the greater the involvement, the deeper the satisfaction and the more likely the volunteer will appreciate the potential of the institution and be able to play an integral role in the realization of that potential. It is also true that the opportunities for personal growth available to a volunteer are many, whether in educational enhancement through participation in a guide program, or business skill developments through involvement in strategic planning projects or marketing initiatives.

I timidly entered the volunteer world of the Beaverbrook Art Gallery because I was seeking an art program for my three-year-old son. That was 17 years ago. Neither of us has ever lost interest in the Beaverbrook nor have we ever failed to appreciate the education, exposure and challenges it has provided our family and our community. ■

Judy Budovitch is Chairperson of the Board of the Beaverbrook Art Gallery and is on the Board of Governors of the University of New Brunswick.

Un cadeau que nous chérissons

PAR JUDY BUDOVITCH

APRÈS AVOIR DÉBUTÉ COMME UN DON, la Galerie d'art Beaverbrook a conservé pendant quelques années le statut d'établissement privé, puis a subi, tout au long des années 80 et 90, une profonde métamorphose. Quand elle a été désignée Musée d'art provincial en 1984, son mandat et sa mission englobaient toute la province du Nouveau-Brunswick, mais elle n'a pourtant reçu aucune subvention gouvernementale annuelle. Je suis convaincue que le secteur privé pourrait fort bien devenir notre planche de salut au XXI[e] siècle — siècle qui naîtra sous le signe de l'austérité et d'une aide gouvernementale minimale. Mais si nos bienfaiteurs sont encore essentiels à notre existence, on ne peut toutefois être sûr qu'il en sera toujours ainsi à l'avenir. L'esprit de générosité dont ils ont fait preuve a favorisé l'émergence d'une culture institutionnelle imprégnée d'autonomie et créé, au sein de la collectivité, un précédent en matière de dons de charité.

Je me suis surtout intéressée à l'adéquation des musées avec la collectivité. Il va sans dire qu'un établissement qui n'entretient pas l'enthousiasme et l'appui de ses concitoyens finira par connaître de graves problèmes de survie, et peut-être est-ce normal. Les bienfaiteurs, les gouvernements et les bénévoles ne sont jamais aussi contents que lorsque l'établissement qu'ils soutiennent attire des visiteurs en nombre. Nous savons tous combien il est difficile d'attirer le public, et cette question est au cœur des préoccupations de nos bénévoles et de nos administrateurs depuis le début des années 80.

En 1983, l'amorce d'un important programme d'expansion du musée d'art nous a poussés à raviver nos relations avec la collectivité, ce qui s'est traduit par une hausse des adhésions et par de nouvelles bases pour la participation du public. Le fait d'être membre du comité des fêtes d'inauguration m'a permis de voir comment ce nouvel atout culturel captivait l'imagination de la collectivité tout en attirant dans nos murs un nouveau groupe de bénévoles. Les amis que le musée s'est fait pendant cette période sont à l'origine de notre succès d'aujourd'hui. Bon nombre de ces enthousiastes de la première heure ont mis sur pied des programmes pour enfants, des événements familiaux annuels qui faisaient salle comble, un programme à l'intention des guides-interprètes et des bénévoles qui animent chaque année des centaines de visites guidées, un comité du conseil d'administration pour les événements spéciaux, chargé d'organiser de multiples réceptions inaugurales pouvant rassembler un millier de personnes, ainsi que de multiples initiatives proposées par les bénévoles et concernant notre boutique de cadeaux, notre avenir informatisé et notre prochaine mise à jour.

L'objectif de notre toute première campagne de souscription, en 1988, était de répondre au souhait de nos bienfaiteurs, désireux d'assurer une plus grande stabilité financière au musée et, au bout du compte, une plus grande indépendance. Le slogan de cette campagne était « Un cadeau que nous chérissons », à cause de ce que nous demandions à nos donateurs. Après presque 30 années à jouir de plaisirs sans assumer de responsabilités, il nous semblait juste de payer pour notre satisfaction. Notre message était à la fois opportun et adéquat, et je pense que nous avons été surpris de la facilité relative avec laquelle nous avons amassé sept millions de dollars. Reflet de l'acceptation par la collectivité de ses responsabilités, cette somme a été remise à notre fondation qui assure maintenant bien plus de la moitié de notre budget d'exploitation.

Je ne peux imaginer un établissement culturel qui réussirait à survivre au XXI[e] siècle sans que la collectivité prenne une part active à sa prospérité. Dans le cas de la Galerie d'art Beaverbrook, cet accomplissement signifiait la reconnaissance de nos responsabilités qui consistent à motiver, éduquer et inspirer nos membres et nos visiteurs, ainsi qu'à mettre tout en œuvre pour élargir la base de nos sympathisants. C'est une lutte incessante, mais les gratifications sont nombreuses.

Le musée qui réussit à fidéliser son public a la satisfaction d'avoir contribué à l'éducation et à l'enrichissement de sa collectivité. Pour les bénévoles, les gratifications sont du même ordre et sont directement liées à l'importance de leur engagement. Plus l'engagement est profond, plus la satisfaction est grande et plus les bénévoles sont à même d'apprécier le potentiel du musée et de participer intégralement à sa réalisation. Il est également vrai que, pour un bénévole, les occasions de croissance personnelle sont innombrables, qu'il s'agisse de l'éducation par la participation à un programme pour les guides ou de l'enrichissement de ses compétences sur le plan des affaires dû à une participation aux projets de planification stratégique ou de marketing.

J'ai fait une entrée timide dans le monde des bénévoles de la Galerie d'art Beaverbrook à l'époque où je cherchais un programme en arts pour mon fils de trois ans. Il y a 17 ans de cela. Depuis, ni l'un ni l'autre n'avons cessé de nous intéresser au musée, pas plus que nous n'avons cessé d'apprécier l'éducation, la visibilité et les défis qu'il a offerts à notre famille et à notre collectivité. ■

Judy Budovitch est présidente du conseil d'administration de la Galerie d'art Beaverbrook et membre du conseil d'administration de l'Université du Nouveau-Brunswick.

Neuville Bazin, Archives Nationales du Québec

View of the exhibition entitled *Les arts du Canada français, 1613-1870*, organized by the Detroit Institute of Arts and presented at the Musée de la Province de Québec from May 8 to June 1, 1947.

Une section de l'exposition *Les arts du Canada français, 1613-1870*, organisée par le Detroit Institute of Arts et présentée au Musée de la Province de Québec du 8 mai au 1er juin 1947.

The Way We Were

BY DONALD K. CROWDIS

On May 15, 1947, I received a telegram from H.O. McCurry, director of the National Gallery of Canada, inviting me, as director of the Nova Scotia Museum, to participate in the organizational meeting of the Canadian Museums Association to be held May 29, 8:30 p.m., at the Musée de la Province de Québec during a meeting of the American Association of Museums (AAM). That the CMA was founded at a meeting of the AAM was a reflection of the times.

As one of the founders of the CMA, I have been asked to write a personal essay about how museums in Canada were in 1947. Things were different then. Museums and those who worked in them alike were not well off with very few exceptions. We travelled by train. Geography still determined how far afield we were able to go. Long distance phone was expensive; letters were written back home on Sunday afternoon. Some business letters were still handwritten. Governments were not rich. My own salary went up $150 per year, which was not that bad. All of us had grown up in the Depression years of the Thirties, or earlier.

This is personal and anecdotal in an effort to make understandable those different days. Experience matters and newcomers may imagine things that never were. Not to be flippant, remember that chap who was told that his eyes were bloodshot, and replied, "you should see them from this side." By 1947, my view of the world of museums was still one of sheer discovery. At the age of 26, to my surprise, I had been appointed head of a provincial museum, nobody thinking to ask if I was interested in leaving school teaching and losing my long summer vacations. Being recently married, I was influenced by the 50% increase in pay, to $1,800 a year. This was 24% of the total budget of $7,700 and there were three other people to be paid. That budget is now $8,000,000 and there are 25 branches in the system, so things there have changed indeed.

My predecessor, Harry Piers, who I never got to know, had been there for 40 years. He was a superb curator,

much more than competent in mineralogy, orthoptera, ornithology, art history, military installations, local history, library cataloguing, and in keeping meticulous accession records. He was 'untrained,' but a daunting figure to succeed. There were no other museum people in Nova Scotia, but there was George MacIntosh, another good one, in Saint John, New Brunswick, and I went to him for advice. After a year of trial and error, a Carnegie Fellowship took me to the Buffalo Museum of Science for ten months, and I was trained. Best of all, I met people and attended the meetings of the AAM, which brings me to what I knew about museums in Canada by 1947.

We understood that the federal government needed organizations to speak for Canada. We obliged and the CMA was born.

Canada had been stitched together by railroads and we Maritimers were fairly well acquainted with Montreal where we changed trains for the rest of Canada. Beyond Montreal, we travelled to Ottawa and to the West where many Maritimers migrated. Traditionally, migration had been from the Maritimes to the United States by way of Boston and, for generations, the fare was $5 one-way by schooner. We looked south. So did the rest of Canada, at a dozen points. It was natural that my connections should be with the New England Conference of the American Association of Museums, and even more with the Northeastern Conference, as I had been in Buffalo. For help I turned to Buffalo, Rochester, Albany, Boston, Newark (where Alice Johannsen had trained), and, increasingly, to the American Museum of Natural History in New York City. Other friends and sources were scattered about the United States and overseas in the Museums Association of the United Kingdom. Before I held any office in the CMA, I had been on the Council of the AAM for six years and Chairman of the Science Section for two terms. My Canadian acquaintances were fewer.

In Canada, by 1947, I knew Snyder and Dymond at the Royal Ontario Museum, Paul Rainville in Quebec, Alice Johannsen at McGill, Fred Alcock and some zoologists at the National Museum, McCurry at the National Gallery, the Websters and others at the New Brunswick Museum, and those in Ontario I had met at AAM meetings, especially in the Northeastern Conference. I was not in on the discussions leading to the establishment of the CMA, which, it must be remembered, began as an association of museums and not of individuals. At the end of the War, the UN had been formed, and in 1946 had spawned UNESCO. By 1947, ICOM was a reality. Internationalism was in the post-war air. We understood that the federal government needed organizations to speak for Canada. During a meeting of the AAM in Quebec City, we obliged and the CMA was born, picking up on work done by H.O. McCurry and his friends as early as 1939.

In the keeping institutions and their associations, it is striking how poorly they catch and retain their own past. Four such organizations with which I have been intimately concerned, among which I list ourselves, have very sketchy memories. Perhaps we will amend our ways with this anniversary. I have difficulty myself remembering both events and the premises underlying what we did. I will risk a story. At the fiftieth anniversary of the establishment of Yosemite National Park, the old chap who had discovered the valley was asked, "What were your thoughts when this magnificent view first burst upon your gaze?" He shifted his tobacco to the other cheek and said, "If I'd knowed it was going to be so famous, I'd have took a good look." I wish I'd paid more attention in 1947. May we all do better in future years, which will come and go too fast.

It is tempting to go on to more recent Canadian years with personal views, as history from records lacks the flavour of memories, but this assignment is the view of one participant at a given time. To summarize, there were those in museums in the corridor from Quebec City to Toronto who had knowledge of and views about museums in *Canada*, but east and west of that, it was different. We were concerned more with friends and resources to the south where so many of our relatives had gone and so much of our history is. After two world wars, we were as Canadian as anyone, but, from necessity and convenience, we were border crossers and the border was very faint. Obviously, things have changed, but that is another story. ■

Donald Crowdis is a founding member of the CMA and Ontario Museum Association, Past President of the CMA and first Chairman of the Fellows Committee. He has contributed significantly to museums, libraries, adult education, educational television and heritage in Canada. He is especially identified with the Nova Scotia Museum where he served as Director for 25 years, the Ontario Science Centre, TV Ontario and Parks Canada.

Old postcard depicting a front view of the New Brunswick Museum in Saint John.

Une ancienne carte postale représentant la façade du Musée du Nouveau-Brunswick de Saint John.

Vue intérieure de la salle d'histoire marine, Musée du Nouveau-Brunswick

Interior view of the Marine History Gallery, New Brunswick Museum

Images d'une époque

PAR DONALD K. CROWDIS

Le 15 mai 1947, je recevais un télégramme de H.O. McCurry, directeur de la Galerie nationale du Canada, qui m'invitait, en ma qualité de directeur du Musée de la Nouvelle-Écosse, à participer à l'assemblée de fondation de l'Association des musées canadiens; celle-ci débuterait le 29 mai, à 20 h 30, au Musée de la Province du Québec, dans le cadre d'une réunion de l'American Association of Museums (AAM). Le fait que l'AMC ait vu le jour pendant une réunion de l'AAM est caractéristique de l'époque.

Comme j'ai été l'un des cofondateurs de l'AMC, on m'a demandé une réflexion personnelle sur les musées canadiens en 1947. Les choses étaient bien différentes, alors. À quelques exceptions près, les musées et ceux qui y travaillaient étaient loin d'être prospères. Nous voyagions en train et c'était la géographie qui décidait jusqu'où nous pouvions aller. L'interurbain coûtait cher; nous faisions notre correspondance à notre retour chez nous, le dimanche après-midi, et certaines lettres d'affaires étaient encore manuscrites. Les gouvernements ne roulaient pas sur l'or. Mon propre salaire avait augmenté de 150 $ par année, ce qui n'était pas si mal. Nous avions tous grandi pendant la dépression des années 30 ou avant.

Cette tentative de faire revivre une autre époque est à la fois personnelle et anecdotique. Il faut compter avec le poids de l'expérience, et les nouveaux venus peuvent s'imaginer des choses qui n'ont pas existé. Sans vouloir me montrer irrespectueux, je pense à ce type qui, se faisant dire que ses yeux étaient injectés de sang, avait répondu : « Vous devriez les voir de ce côté-ci. » En 1947, ma vision de l'univers muséal en était encore au simple stade de la découverte. J'avais 26 ans lorsque, à ma grande surprise, on m'avait nommé directeur d'un musée provincial; personne n'avait pensé à me demander si j'avais envie de quitter l'enseignement et de renoncer à mes longues vacances estivales. Marié depuis peu, j'avais été séduit par une augmentation de 50 %, qui fixait mon salaire à 1 800 $ par année. Cela correspondait à 24 % du budget total de 7 700 $ et il y avait trois autres employés à rémunérer. Ce budget s'élève maintenant à 8 000 000 $ et le

réseau comporte 25 musées, alors oui, les choses ont vraiment beaucoup changé.

Harry Piers, mon prédécesseur que je n'ai jamais eu l'occasion de rencontrer, avait occupé son poste pendant 40 ans. C'était un fantastique conservateur qui, en plus de tenir méticuleusement les registres des acquisitions, s'y connaissait comme personne en minéralogie, orthoptères, ornithologie, histoire de l'art, installations militaires, histoire locale et en catalogage pour la bibliothèque. Il n'avait pas reçu de « formation spécialisée », mais il avait une telle stature que j'étais intimidé à l'idée de lui succéder. Il n'existait aucun autre muséologue en Nouvelle-Écosse, mais il y en avait un — excellent — à Saint John, au Nouveau-Brunswick. C'était George MacIntosh et c'était à lui que je demandais conseil. Après un an de tâtonnements, une bourse de la fondation Carnegie me permit de passer dix mois au Buffalo Museum of Science pour y acquérir une formation professionnelle. Qui plus est, j'eus ainsi l'occasion de rencontrer des gens et d'assister aux réunions de l'AAM, ce qui me ramène aux musées canadiens, tels que je les ai connus en 1947.

Nous savions que le gouvernement fédéral avait besoin d'organismes pouvant parler au nom du Canada. Nous acquiesçâmes donc à ses vœux et c'est ainsi que l'AMC a vu le jour.

Le Canada a été créé grâce au chemin de fer et nous, les habitants des Maritimes, nous connaissions très bien Montréal où nous changions de train pour gagner le reste du pays. Après Montréal, c'était donc Ottawa, et puis l'Ouest où beaucoup de natifs des Maritimes ont émigré. Traditionnellement, l'émigration se faisait des Maritimes vers les États-Unis en passant par Boston et, pendant des générations, le prix d'un aller simple en schooner n'a pas dépassé 5 $. Nous avions le regard rivé vers le sud. Tout comme le reste du Canada, en une douzaine d'endroits. Il était donc tout naturel que je noue des liens avec la New England Conference de l'AAM et surtout avec la Northeastern Conference, puisque j'avais séjourné à Buffalo. Quand j'avais besoin d'aide, je me tournais vers Buffalo, Rochester, Albany, Boston, Newark (où Alice Johannsen avait étudié) et de plus en plus vers l'American Museum of Natural History de New York. J'avais des amis et des relations un peu partout aux États-Unis et même outre-mer, à la Museums Association of the United Kingdom. Avant même d'occuper un poste à l'AMC, j'avais siégé au conseil d'administration de l'AAM pendant six ans et présidé la section scientifique pendant deux mandats. Mes relations canadiennes étaient moins nombreuses.

En 1947, je connaissais, au Canada, Snyder et Dymond au Royal Ontario Museum, Paul Rainville à Québec, Alice Johannsen à McGill, Fred Alcock et certains zoologistes au Musée national, McCurry à la Galerie nationale, les Webster et quelques autres au Musée du Nouveau-Brunswick, et finalement tous les collègues ontariens que j'avais côtoyés aux réunions de l'AAM et en particulier à la Northeastern Conference. Je n'ai pas participé aux discussions qui ont mené à la création de l'AMC, laquelle, il importe de le rappeler, était à ses débuts une association de musées et non d'individus. Fondée au lendemain de la guerre, l'ONU avait engendré l'Unesco en 1946 et, dès 1947, l'ICOM était devenue une réalité. L'internationalisme flottait dans l'air de l'après-guerre. Nous savions que le gouvernement fédéral avait besoin d'organismes pouvant parler au nom du Canada. Nous acquiesçâmes donc à ses vœux et c'est au cours d'une réunion de l'AAM tenue à Québec que l'AMC a vu le jour, prenant la relève de H.O. McCurry et de ses amis qui avaient été à pied d'œuvre dès 1939.

Il est stupéfiant de voir à quel point les institutions qui ravivent le passé, de même que leurs associations, ont compris et retenu peu de choses de leur propre histoire. Quatre de ces organismes, avec lesquels j'ai entretenu des liens étroits et au nombre desquels je nous compte, ont des souvenirs très rudimentaires. Peut-être profiterons-nous de cet anniversaire pour changer d'attitude. J'ai moi-même du mal à me rappeler aussi bien les événements que les motifs qui sous-tendaient nos actions. Je vais ici me permettre une brève anecdote. Lors du cinquantième anniversaire de l'inauguration du parc national Yosemite, quelqu'un demanda au vieux bonhomme qui avait découvert la vallée : « À quoi avez-vous pensé quand ce paysage spectaculaire a surgi devant vos yeux? » Le vieux bonhomme fit passer sa chique dans l'autre joue et répondit : « Eh bien, si j'avais su qu'il deviendrait si célèbre, j'y aurais jeté un bon coup d'œil. » Je regrette de ne pas avoir été plus attentif en 1947. Et je souhaite que nous le soyons tous beaucoup plus au cours de ces années qui nous attendent et qui vont passer trop vite.

Il serait tentant d'enchaîner avec un passé plus récent en l'agrémentant d'opinions personnelles, puisque l'histoire conservée dans des dossiers n'a pas la saveur des souvenirs vivaces, mais on m'a demandé d'exprimer la vision d'un participant à une époque donnée. Je résumerai en disant qu'il y avait tous ces muséologues qui, le long de l'axe Québec-Toronto, avaient des connaissances et des vues sur les musées *du Canada*, mais à l'est et à l'ouest, c'était bien différent. Nous avions davantage de liens avec nos amis et les ressources du sud, là où tant de nos proches s'étaient établis et où se sont écrits de grands pans de notre histoire. Après les deux guerres mondiales, nous étions tout autant Canadiens que n'importe qui, mais nous étions aussi, par nécessité et par commodité, des frontaliers et la frontière était très floue. Évidemment, les choses ont changé depuis, mais ça, c'est une autre histoire. ■

Membre fondateur de l'AMC et de l'Association des musées de l'Ontario, Donald Crowdis a été président du conseil d'administration de l'AMC et premier président du Comité des fellows. *Il a contribué de façon marquante aux musées, aux bibliothèques, à l'éducation des adultes, à la télévision éducative et au patrimoine du Canada. M. Crowdis est surtout connu pour ses liens avec le Musée de la Nouvelle-Écosse, dont il a assumé la direction pendant 25 ans, ainsi qu'avec le Centre des sciences de l'Ontario, TV Ontario et Parcs Canada.*

Randall House Museum

BY HEATHER DAVIDSON

The Wolfville Historical Society decided to purchase the Randall House from then owner Graham Patriquin on July 18, 1947. His parents, Charles and Sarah Patriquin had purchased the house from the Randalls in a neglected state in 1927, and restored the house and garden. The Patriquins had told Graham that they would be delighted if the house could become a museum. In 1947, the provincial government was making money available for the development of museums to attract tourists, and contributed $10,000 to buy the house and make repairs. The society leased the property from the Crown for 20 years for $1 a year and used the Randall House to preserve and display its collection of local artifacts. Several items, including the bedroom suite in the parlour chamber, were donated by the family.

Members of the Wolfville Historical Society modelled costumes from the collection on the steps of the Randall House in the 1940s. Today, original costumes are no longer worn at Randall House.

Vêtus de costumes de la collection, les membres de la Wolfville Historical Society posent sur les marches de la maison Randall, dans les années 40. Aujourd'hui, on ne porte plus de costumes d'époque au Randall House Museum.

The Randall House is neo-classical in style, but its exact date of construction cannot be determined. Whether or not it is the house that stood on the lot in February 1786 is uncertain, but it was definitely there by 1809. The house is named for the three generations of Randalls, two farmers and a teacher, who lived in the house from 1812 to 1927.

The Society had originally been formed August 8, 1941 to preserve and maintain the Thomas Andrew Strange DeWolf House. Thomas, a local businessman, was a member of the huge family for whom the town name was changed in 1830 from Mud Creek to Wolfville. The 1817 neo-classical house was regarded as a landmark in the community. The Society was established specifically to preserve a unique wallpaper mural made up of 18" square blocks that fit together like a puzzle and depicted a pastoral scene with classical architecture and youthful romantic figures that wound around the walls of the parlour. The parlour was used to display local artifacts and to serve tea.

By the mid-1940s, the house was owned by the Wolfville Fruit Company, which had warehouses on the back of the lot. When the company expanded in 1946 and wanted to use the land for business purposes, it offered to allow the Society to move the house to another site. Although there was regret that the DeWolf House could not be saved, members of the Society realized that it was more practical to buy the Randall House, which needed limited repairs, than to move and restore this one. This occurred 15 or 20 years before Nova Scotians in general became interested in saving their own built heritage.

The Randall House Museum opened on May 17, 1949. For several years, the museum's collections were displayed in the dining room and two upstairs bedrooms, and the superintendent and his wife lived in the kitchen, back parlour, front parlour, and the other two upstairs bedrooms. Through the years, the collection has grown and now fills the house from the cellar to the attic. Artifacts range from a chair brought to the area in 1760 by one of the many Planter families who emigrated from New England to a 1960s pantsuit worn by a French professor at Acadia University. In the early years the museum, like most museums, gratefully accepted anything that was offered. Now it is being more selective. Recently, the Society decided to make a conscious effort to add to its collection of furniture made by local craftsmen.

Today the house is open from mid-June to mid-September. Visitors are encouraged to walk through each room in the house. Displays are changed several times during the summer, and special events are planned to attract the museum's primary market—local people.

A square of the DeWolf wallpaper is prominently and proudly displayed in the front hall. The first members of the society would be pleased with the results of their efforts. ■

Heather Davidson is the curator of the Randall House Museum and a freelance writer. Her book, Civvy Street, Civilian Lives During World War II, *included the stories of several members of the Society.*

Le Randall House Museum

PAR HEATHER DAVIDSON

Le 18 juillet 1947, la Wolfville Historical Society prit la décision de faire une offre d'achat pour la maison Randall au propriétaire de l'époque, Graham Patriquin. Les parents de celui-ci, Charles et Sarah Patriquin, avaient acquis la résidence fort délabrée de la famille Randall en 1927 et l'avaient remise en état ainsi que le jardin. Ils avaient confié plus d'une fois à Graham qu'ils seraient enchantés de la voir transformée en musée. En 1947, le gouvernement provincial avait affecté des fonds au développement des musées afin d'attirer les touristes, et il versa 10 000 $ pour l'achat de la résidence et les travaux de réparation. Moyennant un loyer de 1 $ par année, la Couronne loua pour une période de 20 ans la maison Randall à la Société qui décida d'y conserver et d'y exposer sa collection d'artefacts locaux. Plusieurs pièces, dont le mobilier de chambre à coucher rassemblé dans le petit salon, ont été donnés par la famille Patriquin.

On n'a pu déterminer la date exacte de la construction de la maison Randall, mais une chose est sûr, c'est qu'elle y était bel et bien en 1809.

Bien que la maison Randall soit de style néoclassique, on n'a pu déterminer la date exacte de sa construction. On ignore toujours si c'est bien la maison qui se dressait à cet endroit en février 1786, mais une chose est sûre, c'est qu'elle y était bel et bien en 1809. La résidence doit son nom aux trois générations de Randall, deux fermiers et un instituteur, qui y vécurent de 1812 à 1927.

Quand la Société avait été créée le 8 août 1941, c'était dans le but de préserver et d'entretenir la maison Thomas Andrew Strange DeWolf. Thomas, un homme d'affaires de l'endroit, appartenait à l'imposante famille en l'honneur de laquelle la ville, qui s'appelait jusque-là Mud Creek, avait changé son nom en 1830 à celui de Wolfville. La collectivité tenait la résidence néoclassique de 1817 pour une construction unique en son genre et la Société avait été fondée expressément pour préserver un papier peint d'une facture exceptionnelle; celui-ci se composait de carrés de 18 pouces, qui s'assemblaient comme les pièces d'un casse-tête pour former un tableau champêtre de style classique représentant des personnages jeunes et romantiques et couvrant les murs du petit salon. Celui-ci faisait office à la fois de salle d'exposition pour les artefacts locaux et de salon de thé.

Au milieu des années 40, la maison DeWolf appartenait à la Wolfville Fruit Company, dont les entrepôts se dressaient au fond du lot. Quand, en 1946, la compagnie, qui prenait de l'expansion, voulut utiliser le terrain à des fins commerciales, elle proposa à la Société de déménager la résidence. Les membres de la Société jugèrent toutefois plus pratique d'acquérir la maison Randall, qui nécessitait peu de réparations que de déménager et de restaurer la maison DeWolf, même s'ils étaient désolés de ne pouvoir la sauver. Cela se passait 15 ou 20 ans avant que la société néo-écossaise commence à se préoccuper de la sauvegarde de son patrimoine architectural.

Le Randall House Museum a été inauguré le 17 mai 1949. Pendant plusieurs années, ses collections ont été présentées dans la salle à manger et dans deux chambres à coucher situées à l'étage; le gardien et son épouse occupaient les deux petits salons en façade et à l'arrière de la maison, les deux autres chambres à coucher et la cuisine. Au fil des ans, la collection a pris de l'ampleur et elle remplit maintenant toute la résidence, de la cave au grenier. Les artefacts vont d'une chaise apportée dans la région en 1760 par l'une des nombreuses familles de colonisateurs venues de la Nouvelle-Angleterre, à un tailleur-pantalon datant de 1960 et ayant appartenu à une professeure de français, de l'Université de l'Acadie. Si, à ses débuts, le musée acceptait avec reconnaissance tout ce qu'on lui offrait, imitant en cela la plupart des autres établissements, il se montre maintenant plus sélectif. Récemment, la Société a décidé de faire des efforts consciencieux pour ajouter à ses collections des meubles fabriqués par des artisans locaux.

Aujourd'hui, le musée est ouvert de la mi-juin à la mi-septembre. Les visiteurs sont encouragés à parcourir toutes les pièces. Les installations sont renouvelées à plusieurs reprises pendant l'été, tandis que la planification d'événements particuliers vise à attirer la clientèle privilégiée du musée : les gens de la région.

Un morceau du papier peint de la maison DeWolf est fièrement accroché, bien en vue, dans le hall d'entrée. Les premiers membres de la Société seraient enchantés de constater les fruits de leurs efforts. ■

Heather Davidson est conservatrice du Randall House Museum et rédactrice indépendante. Son ouvrage, Civvy Street, Civilian Lives During World War II, *relate l'histoire de plusieurs membres de la Société.*

Woodstock Museum

BY SHEILA A. JOHNSON

"MUSEUMS PLAY A VITAL ROLE in the development of a community. Museums preserve and display instructively the records of the people who played a role in the development of our various districts. Each city in Ontario should provide these institutions. The opening of this museum is a step in the advancement of Oxford County."

So stated Wilfred Jury, museum specialist of the University of Western Ontario, at the opening of the new Oxford County Museum on January 18, 1948. He was in good company, for joining him on the stage on this occasion were the Provincial Treasurer, the Hon. Leslie M. Frost, Dr. G.E. Hall, President of the University of Western Ontario, and by Western Ontario historian, Fred Landon. Visitors to the museum were welcomed by Woodstock Mayor D.A. Thomson and Oxford County Warden T. Gordon Ross.

Oxford County Museum on the second floor of the Old Town Hall after the opening in 1948.

Le Oxford County Museum, au premier étage du Old Town Hall, après son inauguration en 1948.

The Oxford Historical Society began in 1898 to establish a museum for Oxford by approaching County Council for a grant of $75. The society had begun to collect records and relics in 1897, and in 1932 obtained a room to display this collection in the County Courthouse scheduled to open several afternoons a month. Louise Hill was appointed the first curator. The museum opened March 10, 1933, but it was already too crowded in 1937, when a larger room was acquired.

Despite this early work to establish a county museum, the Woodstock Museum, formerly known as the Oxford County Museum, was a separate initiative by a group of concerned citizens. Founding members of the Oxford Museum Society, formed in 1947, were Louise Hill, Effie Nesbitt, Ross Butler (also president of the Oxford Historical Society), Herbert Milnes, Mike and Bernadette Smith, and chairman Craig McKay. The original statement of purpose of this organization follows:

- To establish and maintain a permanent museum for the said County of Oxford to collect and display therein historical relics, articles, industrial, and agricultural products, and natural science collections.
- To compile and publish information with respect to the articles in the Museum.
- To hold exhibitions of art and other materials and to cooperate with educational institutions in the said County of Oxford in making available to school pupils and others the material, information, and fund of knowledge so gathered.

The first promotional brochure describes the collecting and exhibitions policy: "All material shown in the Oxford Museum will be carefully selected to assure the greatest possible quality and value in display. The museum will, therefore, not be a clearing house for relics or other materials, but its selection planned to fit into a definite purpose for educational use."

The collections amassed by the Oxford Historical Society formed the foundation of this new museum, and the board worked throughout the fall of 1947 to set up the Oxford County Museum in the former auditorium of the City Hall, the Old Town Hall built in 1853. Until 1980, the curators of this new museum were all members of the founding Board, beginning with Louise Hill, followed by Effie Nesbitt, Bernadette Smith and finally Herbert Milnes.

Half a century later, the Woodstock Museum continues to collect, publish, exhibit and teach. It has continuously occupied the Old Town Hall, taking over the first floor when City Hall moved to larger quarters in 1968. Mayor Bernadette Smith, then also curator of the museum, led a ferocious fight with Town Council and won a public vote to prevent demolition of the building for a parking lot. From 1993 to 1995, the building was meticulously restored, returning the Mayor's office, Council Chambers, original reception foyer and concert hall to their 1880s appearance. They now serve the multiple functions of a community museum: exhibitions and programming space. ■

Sheila A. Johnson, Curator of the Woodstock Museum for 12 years, has worked closely with the Board to make it an active and viable community museum.

Le Woodstock Museum

PAR SHEILA A. JOHNSON

« LES MUSÉES JOUENT UN RÔLE VITAL dans le développement d'une collectivité. Ils conservent et présentent de façon instructive la marque des gens qui ont pris part à l'essor de nos divers quartiers. Chaque ville en Ontario devrait se doter de tels établissements. L'inauguration de ce musée représente un pas en avant pour le comté d'Oxford. »

Telle fut la déclaration de Wilfred Jury, muséologue attaché à l'Université de Western Ontario, lors de l'inauguration du Oxford County Museum, le 18 janvier 1948. M. Jury était en fort bonne compagnie, puisqu'il y avait à ses côtés, sur l'estrade, le Trésorier de la province, Leslie M. Frost, G.E. Hall, président de l'Université de Western Ontario, et l'historien Fred Landon, spécialiste de l'ouest de l'Ontario. Les premiers visiteurs du musée furent accueillis par le maire de Woodstock, D.A. Thomson, et par le président du conseil du comté d'Oxford, T. Gordon Ross.

Fondation de la Oxford Museum Society, 18 février 1947. De g. à d. : Ross Butler, Louise Hill, une personne inconnue, Effie Nesbitt et Craig McKay.

The founding of the Oxford Museum Society, February 18, 1947. Members (l. to r.) are Ross Butler, Louise Hill, unknown, Effie Nesbitt and Craig McKay.

C'est en 1898 que la Oxford Historical Society posa les premiers jalons en vue de la fondation d'un musée, en sollicitant du conseil du comté une subvention de 75 $. Elle collectionnait des documents et des reliques historiques depuis 1897 et, en 1932, le palais de justice du comté lui céda une salle pour y exposer sa collection, le public étant admis plusieurs après-midis par mois. Louise Hill fut la première conservatrice du musée qui ouvrit ses portes le 10 mars 1933; toutefois, au moment de l'acquisition d'une salle plus vaste en 1937, on ne savait déjà plus où caser les acquisitions.

En dépit de ces premiers efforts pour doter le comté d'un musée, le Woodstock Museum, anciennement connu comme le Oxford County Museum, est né de l'initiative indépendante d'un groupe de citoyens. Les membres fondateurs de la Oxford Museum Society, créée en 1947, étaient Louise Hill, Effie Nesbitt, Ross Butler (également président de la Oxford Historical Society), Herbert Milnes, Mike et Bernadette Smith, et le président Craig McKay. L'énoncé de principe de la Société précisait, entre autres, les objectifs suivants :

- établir et entretenir un musée permanent pour ledit comté d'Oxford, collectionner et y exposer des reliques historiques, des objets, des produits industriels et agricoles et des collections de sciences naturelles;
- compiler et publier de la documentation sur les objets conservés dans le musée;
- organiser des expositions d'œuvres d'art et autres, et collaborer avec les maisons d'enseignement dudit comté d'Oxford afin que les écoliers et élèves puissent avoir accès au matériel, aux documents et à l'ensemble des connaissances ainsi rassemblées.

La politique d'exposition et de constitution des collections fut publiée dans la première brochure promotionnelle : « Toutes les œuvres présentées au musée devront être soigneusement sélectionnées afin d'assurer aux expositions une qualité et une valeur maximales. C'est pourquoi, plutôt que de faire office de bureau central pour les reliques et autres pièces, le musée devra planifier sa sélection afin qu'elle s'insère dans un dessein éducatif clairement défini. »

Les collections constituées par la Oxford Historical Society formèrent la base de ce nouveau musée et le conseil d'administration se consacra, à l'automne de 1947, à l'aménagement du Oxford County Museum dans l'ancien auditorium de l'hôtel de ville, le Old Town Hall, construit en 1853. Jusqu'en 1980, les conservateurs du musée furent tous des membres du premier conseil, avec Louise Hill, tout d'abord, puis Effie Nesbitt, Bernadette Smith et, finalement, Herbert Milnes.

Un demi-siècle plus tard, le Woodstock Museum continue de collectionner, publier, exposer et enseigner. Pendant tout ce temps, il a occupé le Old Town Hall, s'appropriant le premier étage après le déménagement de l'hôtel de ville dans des locaux plus vastes en 1968. La mairesse Bernadette Smith, qui était également la conservatrice du musée, livra une bataille acharnée au conseil de ville pour empêcher qu'on démolisse l'édifice afin d'aménager un terrain de stationnement, et elle remporta la victoire grâce à une consultation populaire. De 1993 à 1995, l'édifice fut soigneusement restauré et on rendit au bureau du maire, aux salles du conseil, au hall et à la salle de concert leur allure des années 1880. Ceux-ci remplissent maintenant les multiples fonctions propres à un musée local : ils accueillent les expositions et autres activités. ■

Sheila A. Johnson, conservatrice du Woodstock Museum pendant 12 ans, a collaboré avec le conseil d'administration pour faire de cet établissement un musée local pérenne et dynamique.

Museum of Anthropology

University of British Columbia

BY ANNA PAPPALARDO

Audrey Hawthorn, former curator of the UBC Museum of Anthropology examines the Sid Leary Memorial Collection, 1957.

Audrey Hawthorn, ancienne conservatrice du Museum of Anthropology de l'U.C.-B. examine la Sid Leary Memorial Collection en 1957.

NOW FAMOUS for its display of Northwest Coast First Nations art in an award-winning building designed by Arthur Erickson, the Museum of Anthropology had its beginnings in a collection of materials from Oceania housed in the basement of the University of British Columbia's (UBC) library.

In 1927, Frank Burnett, a traveller and collector, donated his extensive collection of objects from Micronesia, Melanesia, Polynesia and Indonesia to the university. The only museum on campus at the time was the M.Y. Williams Geological Museum. Mr.Williams arranged for the Burnett collection to be housed in a study room in the main library where a former employee of Burnett's acted as custodian for twenty years.

It was not until anthropologists Harry and Audrey Hawthorn arrived at the university in 1947 that a museum was formally established. Dr. Harry Hawthorn had come to UBC to become the first professor of anthropology. President Norman MacKenzie also asked the Hawthorns to assume responsibility for the care of the university's collections.

"One of the first sights President MacKenzie showed us was the 'Burnett Collection' which was located in a small room on the main floor of the library. Tall glass cases and long flat glass-topped table cases reflected the light from high windows, so that one had to look from an angle to discern the contents. As did many private collections of the time, it had row after row of spears and shield-shaped oak plaques with arrows neatly fanned out. In drawers were oddments donated by others: a painted plaster cast of the head of Nefertiti, a splinter from the bow of the 'Beaver,' a strand from the rope which hanged Louis Riel, a clay pipe found in a Vancouver backyard, and model totem poles."[1]

So in 1947, with Harry Hawthorn as director, Audrey Hawthorn as curator, and a starting budget of $250, the Museum of Anthropology was born.

From the start, the Hawthorns established principles that guide the museum to this day. They worked with First Nations communities, artists and students to introduce the public to the art and history of the Nations of the Northwest Coast. They stressed the museum's teaching role, introducing the first university course in museum studies in Canada in 1959 and involving students in all phases of museum operations. They worked with scholars, collectors and donors to acquire and document collections from around the world, with particular emphasis on textiles and material from the Northwest Coast and Asia. Finally, they strived to create a museum that would always "reflect beneficially on the living" as well as on the past. ■

Anna Pappalardo is the Acting Director of Communications for the Museum of Anthropology at the University of British Columbia.

ENDNOTE

1. Hawthorn, Audrey, *A Labour of Love*, UBC Museum of Anthropology, 1993.

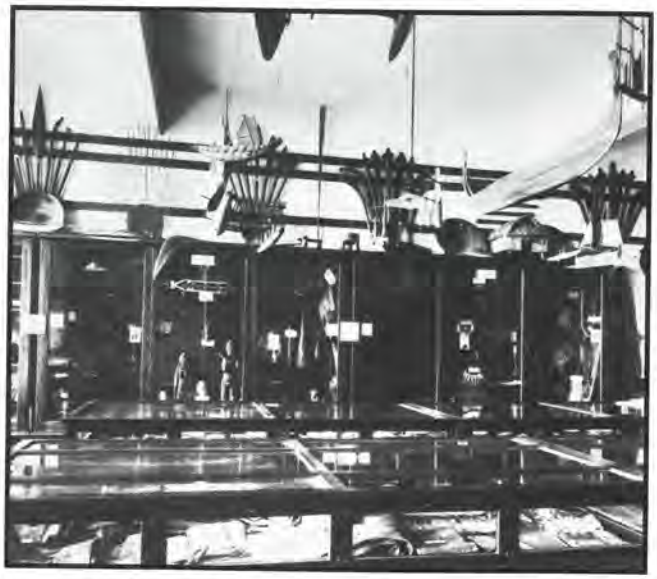
Le Museum of Anthropology

Université de la Colombie-Britannique

PAR ANNA PAPPALARDO

BIEN CONNU MAINTENANT pour son exposition d'objets d'art des Premières Nations de la côte nord-ouest, présentée dans un édifice primé qui a été dessiné par Arthur Erickson, le Museum of Anthropology a amorcé sa carrière dans le sous-sol de la bibliothèque de l'Université de la Colombie-Britannique (U.C.-B.), avec une collection de pièces originaires d'Océanie.

En 1927, Frank Burnett, voyageur et collectionneur, offrit à l'université son imposante collection d'objets acquis en Micronésie, en Mélanésie, en Polynésie et en Indonésie. Le seul musée aménagé sur le campus, à l'époque, était le M.Y. Williams Geological Museum. M. Williams prit donc des mesures pour installer la collection Burnett dans une salle d'étude de la bibliothèque principale, où l'un des anciens employés de ce dernier assuma les fonctions de conservateur pendant 20 ans.



Le Museum of Anthropology est né en 1947 avec Harry Hawthorn comme directeur, Audrey Hawthorn comme conservatrice, et un budget de démarrage de 250 $.

C'est seulement après l'arrivée à l'université, en 1947, des anthropologues Harry et Audrey Hawthorn qu'on aménagea un musée en bonne et due forme. Harry Hawthorn avait été engagé par l'U.C.-B. pour en devenir le premier professeur d'anthropologie. Le président de l'université, Norman MacKenzie, confia également aux Hawthorn la responsabilité des collections de l'U.C.-B. « L'une des premières choses que le président MacKenzie nous a montrées a été la « collection Burnett », logée dans une petite salle au rez-de-chaussée de la bibliothèque. Les hautes vitrines en verre et les plaques également en verre qui recouvraient les longues tables-vitrines reflétaient la lumière qui tombait des grandes fenêtres, ce qui vous obligeait à incliner la tête pour en distinguer le contenu. Comme pour de nombreuses collections privées de l'époque, c'étaient des rangées et des rangées de lances et de plaques de chêne en forme de bouclier, avec des flèches soigneusement disposées en éventail. Les tiroirs renfermaient des objets hétéroclites offerts par d'autres donateurs : un moulage en plâtre peint de la tête de Néfertiti, un fragment de la proue du « Castor », un morceau de la corde avec laquelle Louis Riel avait été pendu, une pipe d'argile trouvée dans une cour de Vancouver et des maquettes de totems[1]. »

C'est ainsi qu'est né, en 1947, le Museum of Anthropology, avec Harry Hawthorn comme directeur, Audrey Hawthorn comme conservatrice et un budget de démarrage de 250 $.

Dès le début, les Hawthorn ont établi les principes qui guident encore le musée, aujourd'hui. Ils ont travaillé de concert avec les communautés, les artistes et les étudiants des Premières Nations, afin d'initier le public à l'art et à l'histoire des Nations de la côte nord-ouest. Ils ont rappelé la vocation pédagogique de l'université en instituant, en 1959, le premier programme universitaire en études muséales du Canada et en faisant participer les étudiants à toutes les activités du musée. Ils ont fait appel à des érudits, à des collectionneurs et à des donateurs pour acquérir et documenter des collections venues du monde entier, en accordant la préséance aux textiles et matériaux de la côte nord-ouest et de l'Asie. Et, enfin, ils ont tout mis en œuvre pour créer un musée qui « met avantageusement l'accent sur la vie » aussi bien que sur le passé, et ce, de façon permanente. ■

Anna Pappalardo est directrice intérimaire des Communications au Museum of Anthropology de l'Université de la Colombie-Britannique.

RENVOI

1. Hawthorn, Audrey. *A Labour of Love*, UBC Museum of Anthropology, 1993.

CHILKOOT PASS, YUKON

There's a land where the mountains are nameless,
And the rivers all run God knows where;
There are lives that are erring and aimless,
And deaths that just hang by a hair;
There are hardships that nobody reckons;
There are valleys unpeopled and still;
There's a land — oh, it beckons and beckons,
And I want to go back — and I will.

—*from* The Spell of the Yukon, *Robert Service*

WALLS IN MINUTES

Art Fair, Frankfurt, Germany

mila-wall®

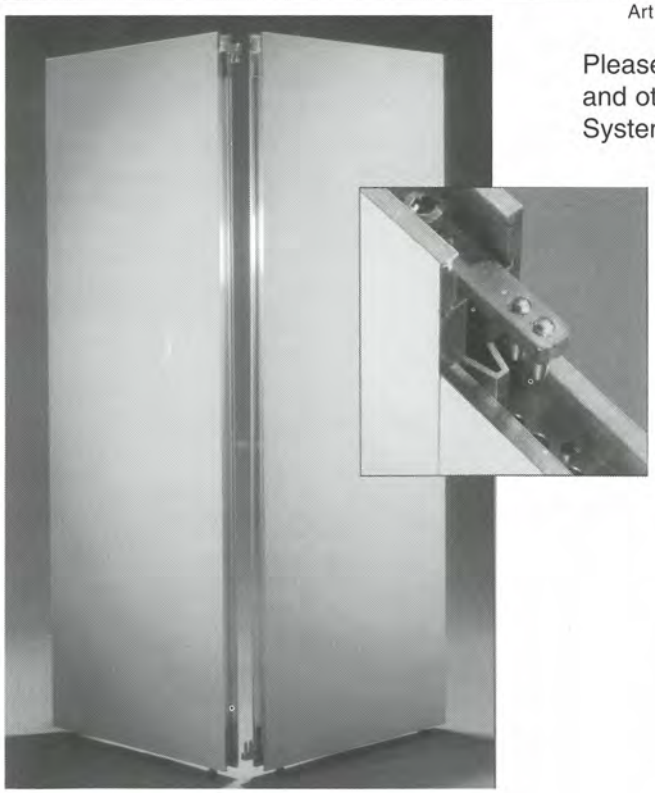
The ideal concept for Museums, Galleries, Fairs, and special events.

mila-wall®

Flush mounted panels with built-in design flexibility. The economical and environmental solution for the future.

THE CLEVER CONNECTION
Uncomplicated panel construction with a self-closing locking system connects mila-wall® panels in seconds.

With this unique tongue and groove system, level and seamless wall connections can effortlessly be achieved. Simply lift wall module and lower into the self-locking bolt for easy and quick wall installation.



Please contact us for more detailed information on mila-wall and other MBA display products, such as Modular Display System and Vinyl/Textile self-adhesive surface coverings.

MBA Design & Display Products Corp.

401 Bentley St., Unit 6
Markham, Ontario L3R 9T2
Phone (416) 495-8248
Fax (905) 940-1391

MBA - Your Partner Worldwide

1947–1997

The following organizations wish to congratulate the CMA on its 50 years of dedication to the advancement of public museums in Canada.

Les organismes suivants tiennent à féliciter l'AMC pour ses 50 années vouées à l'avancement des musées publics au Canada.

Alberta Museums Association, Edmonton, Alb.
Alexander Graham Bell National Historic Site/Lieu historique national Alexander-Graham-Bell, Baddeck, N.S.
Art Gallery of Newfoundland and Labrador, St. John's, Nfld.
Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, N.S.
Art Gallery of Ontario/Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, Ont.
Association Museums New Brunswick/Association des musées du Nouveau-Brunswick, Fredericton, N.B.
Beaverbrook Art Gallery/Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton, N.B.
Canadian Centre for Architecture/Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Qué.
Canadian Museum of Civilization/Musée canadien des civilisations, Hull, Qué.
Canadian Postal Museum—Canadian Museum of Civilization/Musée canadien de la poste—Musée canadien des civilisations, Hull, Qué.
Centre d'interprétation de la nature du Lac Boivin inc., Granby, Qué.
Courtenay and District Museum, Courtenay, B.C.
Cultural Resource Management Program and the Maltwood Art Museum and Gallery, University of Victoria, B.C.
Currency Museum of the Bank of Canada/Musée de la monnaie de la Banque du Canada, Ottawa, Ont.
Edmonton Art Gallery, Edmonton, Alb.
Fortress of Louisbourg National Historic Site/Lieu historique national de la Forteresse-de-Louisbourg, Louisbourg, N.S.
Glanmore National Historic Site, Belleville, Ont.
James J. O'Mara Pharmacy Museum, St. John's, Nfld.
Kamloops Art Gallery, Kamloops, B.C.
Leonard and Bina Ellen Art Gallery/Galerie d'art Leonard et Bina Ellen, Montréal, Qué.
Mackenzie Art Gallery, Regina, Sask.
Mackenzie Crossroads Museum, High Level, Alb.
Maison Saint-Gabriel, Montréal, Qué.
Manitoba Museum of Man and Nature/Musée de l'homme et de la nature du Manitoba, Winnipeg, Man.
Marconi National Historic Site/Lieu historique national Marconi, Glace Bay, N.S.
McCord Museum of Canadian History/Musée McCord d'histoire canadienne, Montréal, Qué.
McIntosh Gallery, University of Western Ontario, London, Ont.
McMichael Canadian Art Collection/Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ont.
Mercer Union, Toronto, Ont.
Musée d'art de Joliette, Joliette, Qué.
Musée d'art de Saint-Laurent, Saint-Laurent, Qué.
Musée de la civilisation, Québec, Qué.
Musée des Abénakis d'Odanak, Odanak, Qué.
Musée des religions, Nicolet, Qué.
Musée du Québec, Québec, Qué.
Musée J. Armand Bombardier, Valcourt, Qué.
Musée Laurier, Victoriaville, Qué.
Museum Association of Newfoundland & Labrador, St. John's, Nfld.
Museum At Campbell River, Campbell River, B.C.
Museums Association of Saskatchewan, Regina, Sask.
Museums of the City of Hamilton, Hamilton, Ont.
Nanaimo District Museum, Nanaimo, B.C.
National Gallery of Canada/Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Ont.
New Brunswick Museum/Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John, N.B.
Nova Scotia Museum, 25 locations throughout N.S.
Nuclear and Mining Museum, Elliot Lake, Ont.
Ontario Museums Association/Association des musées de l'Ontario, Toronto, Ont.
Organization of Military Museums of Canada, Inc./Organisation des musées militaires du Canada inc., Nepean, Ont.
Peel Heritage Complex, Brampton, Ont.
Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal/Montreal Museum of Archaeology and History, Pointe-à-Callière, Vieux-Montréal, Qué.
Prince of Wales Northern Heritage Centre, Yellowknife, N.W.T.
Provincial Museum of Alberta, Edmonton, Alb.
Reynolds Museum, Wetaskiwin, Alb.
Richmond Museum and Art Gallery, Richmond, B.C.
Royal British Columbia Museum/Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria, B.C.
Royal Ontario Museum/Musée royal de l'Ontario, Toronto, Ont.
Saskatchewan Western Development Museum, Saskatoon, Sask.
Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alb.
The Nickle Arts Museum, University of Calgary, Calgary, Alb.
Timmins Museum: National Exhibition Centre/Musée de Timmins : Centre national d'exposition, South Porcupine, Ont.
University of Victoria, Victoria, B.C.
Upper Canada Village, Morrisburg, Ont.
Vancouver Aquarium Association, Vancouver, B.C.
Vancouver Museum, Vancouver, B.C.
Whyte Museum of the Canadian Rockies/Musée Whyte des Rocheuses canadiennes, Banff, Alb.
Winnipeg Art Gallery/Musée des beaux-arts de Winnipeg, Winnipeg, Man.
Wulastook Museums Incorporated, Fredericton, N.B.