

El patrimonio es cosa de todos, tiene que ver con el intelecto pero también con las emociones y ni uno ni otro son patrimonio de nadie en especial. La contemplación, la comprensión, el disfrute, la motivación, el respeto son algunas de las experiencias y sensaciones que un profesional de la gestión del patrimonio tiene que saber manejar y procurar transmitir. El patrimonio no tiene sentido al margen de la sociedad. En el mundo globalizado de hoy el patrimonio confiere, a los que quieren y saben apreciarlo, un elemento distintivo y diferenciador que es muy fácil de transformar en foco de atracción y en lugar de encuentro. La clave está en encontrar la fórmula del equilibrio entre conservación y uso.

Este libro aborda un tema tan actual y tan lleno de futuro como es la gestión del patrimonio histórico y cultural como una aproximación general, accesible y atenta a las ideas renovadoras, con la intención de fijar una serie de fundamentos sobre los que construir y al mismo tiempo discutir, el presente y el porvenir de un empeño cada vez más reconocido. Por todo ello pensamos que el libro puede interesar tanto al público universitario —profesores y alumnos—, como a los agentes responsables del día a día de la gestión patrimonial —profesionales y técnicos de las administraciones públicas, de museos, yacimientos arqueológicos, centros históricos, centros de interpretación, parques culturales y parques naturales.

*JOSEP BALLART HERNÁNDEZ es máster en Estudios Museísticos por la Universidad de Leicester y doctor en Historia por la Universidad de Barcelona. Es miembro del Consejo de Estudios del Máster en Museología y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de Barcelona, profesor contratado de la misma universidad y consultor de la Universitat Oberta de Catalunya. Es autor de El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso, publicado por Ariel en 1997.*

*JORDI JUAN I TRESSERRAS es doctor en Historia por la Universidad de Barcelona. Experto en turismo cultural, especialmente en el ámbito iberoamericano. Actualmente coordina el Curso de Posgrado en Turismo Cultural y es responsable de los módulos de patrimonio del Máster en Gestión Cultural y del Curso de Posgrado en Cooperación Cultural Iberoamericana de la Universidad de Barcelona. A su vez es profesor de patrimonio cultural en la Escuela Universitaria de Turismo Euroaula de la Universidad de Girona.*

*Ariel Patrimonio*

www.ariel.es

937886-5



9 788434 466432

Josep Ballart Hernández / Jordi Juan i Tresserras  
Gestión del patrimonio cultural

# Josep Ballart Hernández Jordi Juan i Tresserras Gestión del patrimonio cultural

Ariel

*Ariel Patrimonio*

## CAPÍTULO 3

### PATRIMONIO Y MUSEOS EN EL PRESENTE

#### 3.1. Nuevos problemas, nuevas percepciones, nuevos desafíos

El desarrollo museológico y patrimonial de la segunda mitad del siglo XX se enmarca en un cuadro complejo en el que intervienen fenómenos y procesos como los siguientes:

— La progresiva mundialización de las relaciones políticas, económicas y culturales reforzada por la descolonización y aparición de las tensiones norte-sur.

— Ascenso de la democracia social que reclama de la Administración pública la asunción de nuevas responsabilidades sociales en asuntos relacionados con la cultura.

— Aceleración de los procesos de regionalización y descentralización administrativa que favorecen el reencuentro o redescubrimiento del territorio y suman en el auge de lo local.

— Extensión de la educación y puesta en marcha de procesos de renovación pedagógica.

— Explosión consumista de una sociedad más abierta y participativa en la que los medios de comunicación de masas adquieren una gran influencia.

— Aparición de una cultura del ocio y el tiempo libre que dispara el turismo de masas y favorece el consumo cultural.

Considerado globalmente el movimiento conservacionista y en concreto los museos y las instituciones, constatamos el empuje de tendencias ya esbozadas anteriormente que llevan a plantear, sobre todo en el último tercio de siglo, los siguientes desafíos (que irán siendo abordados a lo largo del desarrollo de este libro en el momento que corresponda y no sólo en este apartado):

— El crecimiento del número de museos y de la demanda de conservación tanto en el ámbito de la naturaleza como en el de la cultura con el consiguiente aumento de los costes de la conservación.

— La regionalización a distintos niveles que lleva el fenómeno de la conservación y puesta en valor del patrimonio a casi todos los rincones del mundo.

— El incremento extraordinario de la audiencia del patrimonio y los museos.

— La renovación de los mensajes y de la forma de comunicarlos que van, a través de medios muy distintos, de la exposición convencional a Internet.

— La gestión administrativa que progresa empujada por el desarrollo industrial y la aparición de una genuina cultura empresarial, con el objetivo de dar un servicio mejor a más gente, con un coste más ajustado.

### 3.1.1. LOS RETOS DE LA MUNDIALIZACIÓN

Tras la Segunda Guerra Mundial más que nunca son los Estados Unidos y Canadá los países que afrontan con mayor seguridad y medios la renovación. Allí el crecimiento en el número de museos será espectacular, hasta asumir un liderazgo que no sólo será cuantitativo, y que por unos años sólo será disputado por museos de Japón y Australia. La arquitectura de los museos se abre paso de forma espectacular siguiendo los pasos de la obra emblemática de Frank Lloyd Wright en 1959 para el museo Guggenheim de Nueva York. Los Estados Unidos lideran también el mercado del arte, cosa que afectará directamente a muchos museos, llegando a generar un verdadero *boom* del arte contemporáneo. Sin embargo, controvertidos procesos renovadores situados en las antípodas de lo que sucede en el Primer Mundo aparecen con la descolonización, procedentes de Asia, África y el Pacífico. Estos pueblos plantean de forma descarnada la cuestión de la restitución de los bienes culturales expoliados por el colonialismo, bienes que requieren con urgencia para reafirmar y legitimar su recuperada identidad como naciones.

El dinamismo que muestran los nuevos países que salen de la descolonización, la autoestima de la que hacen gala y las demandas que plantean al Primer Mundo en el terreno de los bienes culturales contribuyen a la aparición de una nueva percepción más global e intensa sobre el valor del patrimonio de los pueblos.<sup>28</sup> Esta toma de conciencia, auspiciada tam-

28. El problema de la restitución de bienes culturales es complejo y da lugar a discursos cruzados de todo tipo que reflejan contradicciones inherentes al problema. Gathercole y Lowenthal (1989) y Greenfield (1996), entre otros, examinan la cuestión con intención y profundidad y M. Iniesta, al hilo de un comentario sobre los conflictos y contradicciones que genera dicha restitución, concluye: «La vigencia de legislaciones e instituciones internacionales consagradas a la conservación [...] son prueba de la globalización de un modelo cultural occidental, fuertemente mediatizado, referente a la preservación patrimonial y la función de los vestigios del pasado, prueba a su vez del poder económico y político de los países occidentales y de mediatización de una cultura dominante. Que las "minorías" culturales —se refiere a los nuevos países salidos de la descolonización— adopten implícitamente marcos occidentales incluso para construir su propio patrimonio no invalida necesariamente estos procesos, pues toda concepción del pasado es una construcción dinámica, continuamente reformulada por interpretaciones ulteriores que reflejan

bién por la evidencia de los desastres causados por la gran guerra, conduce a una revalorización del patrimonio histórico y cultural, que de la mano de instituciones como la UNESCO se traducirá en un impulso más democrático y universal a favor de la conservación. La UNESCO, que asumirá un papel arbitral en la búsqueda de un compromiso entre los países del norte y del sur en litigio por la posesión de determinados bienes culturales transferidos ilícitamente (véase cap. 4), defenderá en paralelo el valor del patrimonio como factor clave a favor de la paz y el entendimiento entre los pueblos.

Las décadas que siguen a la última gran guerra representan para los bienes de la cultura una etapa de asentamiento institucional y de progresos en el ámbito organizativo y profesional. La UNESCO será la organización planetaria clave en este proceso. En el terreno organizativo, el mismo año de su fundación, 1946, la UNESCO crea en París el Consejo Internacional de Museos (ICOM) como organización profesional no gubernamental de los museos, basada en comités nacionales. El ICOM promueve la creación de comités específicos de estudio y discusión a alto nivel de los problemas que afectan la conservación y difusión del patrimonio en el mundo, y publica, proporciona asesoramiento y ayuda a formular políticas patrimoniales a la propia UNESCO. En 1959 la UNESCO instituye en Roma el ICCROM, un centro internacional para el estudio, la conservación y la restauración de bienes culturales. La misión de esta organización intergubernamental de carácter científico-técnico será contribuir a mejorar la conservación del patrimonio mundial, formar técnicos y proporcionar servicios de conservación a los países más necesitados. Al mismo nivel de las anteriores organizaciones se instituirá el ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Lugares Históricos), destinado desde 1965 a velar por los monumentos y los lugares o sitios históricos. En 1984 el ICOMOS crea ICAHM (Comité Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico) para atender a las nuevas demandas de gestión del patrimonio arqueológico.

El objetivo de la División del Patrimonio Cultural de la UNESCO será impulsar la cooperación internacional en favor de la preservación del patrimonio, cosa que la llevará a intervenir, con la ayuda de sus organizaciones, en proyectos de preservación del patrimonio histórico de países necesitados de ayuda exterior, por ejemplo, en Egipto para salvar Abu Simbel y los templos de Nubia, o en Senegal para rescatar la historia esclavista de la isla de Gorée. Desde 1960 la UNESCO ha lanzado una treintena de campañas internacionales con estos objetivos. También publica la revista especializada *Museo* en varios idiomas así como estudios sobre el patrimonio cultural. Si a nivel de opinión pública estas acciones tienen una gran repercusión, la intervención de la UNESCO a escala mundial en el plano institucional adquirirá un valor de referente. En este plano destacarán sus recomendaciones a los Estados sobre cómo abordar la salvaguarda del

tanto las aportaciones anteriores como las ideas de las sucesivas generaciones sobre su patrimonio», M. Iniesta (2000), pp. 31.

patrimonio, así como las convenciones que promoverá (véase cap. 4), las cuales conllevarán la asunción, por parte de los estados firmantes, de una legislación inédita de ámbito internacional de contenido conservacionista. Así, por ejemplo, se llama la atención sobre un nuevo paradigma de dimensión planetaria: la relación cultura-naturaleza. Si en 1962 la UNESCO recomendaba la salvaguarda de la belleza y carácter de los paisajes, en 1972 hace aprobar una convención sobre la protección del patrimonio cultural y natural del mundo, también llamada Convención para el Legado Mundial, que dará lugar a las declaraciones de Patrimonio de la Humanidad de ciudades, conjuntos monumentales, parajes naturales y obras de excepcional valor patrimonial.

Uno de los hitos del ICOMOS será la adopción de la Carta de Venecia, redactada en 1964 fundamentalmente por profesionales de la arquitectura. Este documento sobre la conservación y la restauración de monumentos y parajes reforzará los criterios asumidos en Atenas en 1931 (Carta de Atenas) y hará suyos puntos de vista renovadores alrededor de las cuestiones tradicionalmente planteadas. Así, aparecerá la noción de entorno en el doble sentido de entorno como monumento y entorno como elemento necesario de contextualización de un bien cultural. En su artículo 7 la Carta dirá: «El monumento es inseparable de la historia de la cual es testimonio y del lugar en el que se encuentra.» Inspirado por las cartas de Atenas y Venecia, el ICAHM, preocupado por la correcta gestión de los yacimientos arqueológicos, aprueba en 1990 una «Carta para la protección y la gestión del Patrimonio Arqueológico».

### 3.1.2. LA CRISIS RENOVADORA DE LOS SESENTA

El mundo salido de la Segunda Guerra Mundial es un mundo en constante evolución plagado de contrastes. Una profunda crisis de los valores tradicionales se hace patente en los años 1960 y 1970, afectando en primer lugar a los países más desarrollados. Es la aparición de una cultura de las ideas y la autenticidad que se enfrenta a la cultura establecida. Se trata de una forma de contracultura que subvierte los principios sobre los que se asienta la sociedad bienpensante y autosatisfecha que participa entonces de un fuerte crecimiento económico. Sus planteamientos ideologizados, de un fuerte contenido antisistema penetran de forma natural e intensamente el mundo de la cultura. Los museos, viejas instituciones producidas por el sistema, constituyen uno de los objetivos de la protesta, reproduciéndose las críticas ácidas que ya trajeron en su día, una generación y media atrás, las corrientes vanguardistas y especialmente los futuristas con su grito ritual de «muerte a los museos». El museo, uno de los iconos más respetados de la civilización, con más de cien años de historia, afronta una grave crisis de identidad. La crítica puede resumirse así:

— El museo tradicional es una institución envarada, superada por la vida y por ende obsoleta.

- Los museos acostumbran a servir sólo a los poderosos y nunca al pueblo llano.
- Los museos reproducen los convencionalismos de la cultura establecida.

Tras la crítica, la construcción de la alternativa coadyuvará a que el mundo establecido de los museos vaya asumiendo gradualmente ideas y proyectos renovadores. Así, por ejemplo, nacerá el museo educador que poniendo el énfasis en la educación de la gente perseguirá, imbuido de un pronunciado pedagogismo, agitar las mentes y facilitar la toma de conciencia ante los problemas del mundo; o el museo social que querrá ser por encima de todo un lugar de integración sociocultural al servicio de las clases más desfavorecidas. Un representante conocido del modelo de museo social es el museo de barrio,<sup>29</sup> activo en México y los Estados Unidos fundamentalmente, que cambia colecciones por gente, convirtiéndose en un centro de agitación y renovación de la vida social y cultural de la comunidad a la que sirve. En la «Mesa Redonda» de Santiago, de 1972, que convocó a representantes de museos de todo el mundo en Santiago de Chile, muchas de las ideas que flotaban en el ambiente adquirieron forma. Allí se llegó a la conclusión de que los museos debían apostar por el cambio para dirigir su atención a los problemas globales de las sociedades contemporáneas y convertirlos en un instrumento educador; útil tanto para el escolar como para el jubilado, en el marco de un proyecto misional de educación continua no reglada. En Santiago se apostó por la interdisciplinariedad y la renovación museográfica que acercase el museo a la gente de la calle. Asimismo, se reconoció el valor de nuevos patrimonios, como el generado por las sociedades recientes, particularmente el patrimonio industrial. De allí y de aquel ambiente se generaron las nuevas apuestas que convergerían en la llamada «nueva museología» (véase más adelante).

### 3.1.3. EL PATRIMONIO VISTO POR LA SOCIEDAD ABIERTA Y CONSUMISTA DEL FIN DE SIGLO

Si en los años sesenta se acusaba al museo de ser un templo de la cultura, de paredes opacas y vuelto hacia adentro, veinticinco años después

29. El museo de barrio tiene en EE.UU. un representante modélico en el Anacostia Neighbourhood Museum de Washington y en México a una prolífica familia de museos que van de los llamados museos escolares y comunitarios, perfectamente consolidados, a experiencias más concretas de agitación cultural y participación, como la de la Casa del Museo de los años setenta, continuada en los ochenta por el Programa de Museos Comunitarios del INAH, desarrollo entre comunidades rurales de distintos estados mexicanos. El modelo de museo comunitario mexicano se levanta contra el etnocentrismo y los modelos culturales importados, involucra a las comunidades en la construcción del museo y desarrolla proyectos de autogestión. El Museo Universitario del Chopo perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México es un claro ejemplo de museo comunitario que ha adaptado los principios del museo comunitario de los años setenta a las realidades del fin de siglo; organiza exposiciones surgidas de la realidad social y urbana circundante, funciona como espacio cultural alternativo, y atiende tanto a la tercera edad como a los escolares.

se le podía acusar de ser una catedral laica *glamourosa*, volcada hacia el brillo efímero y las celebraciones festivas. El público de los museos ha crecido sin ningún género de dudas y se ha diversificado, y seguramente tiene mayor poder económico en términos generales. Uno de los fenómenos sociales más significativos de las últimas décadas del siglo XX ha sido la mercantilización de la cultura, subproducto de una sociedad de masas, abierta y democrática, y económicamente avanzada. La cultura de los tiempos modernos, definida por Edgar Morin como cultura de masas, tiende a una homogeneización del comportamiento de las personas y los grupos en la que se funden consumismo y pragmatismo, caldo de cultivo adecuado para que prospere un genuino consumo cultural. No sólo una enseñanza ampliada y comprensiva, el derroche publicitario, o unos omnipresentes medios de comunicación influyen en las tendencias del consumo; el consumo cultural se ve también favorecido por la facilidad en los transportes y las comunicaciones, el aumento del tiempo libre, la universalización de las vacaciones y el fenómeno creciente del turismo. El arquitecto Ignacio de Solá-Morales dijo en una ocasión que museos y grandes centros comerciales se parecían cada vez más, pues no sólo incitaban al consumo sino que además coincidían en convertirse en lugares de relación social, en territorios para gozar del tiempo libre. Pero hay más, para una sociedad cada vez más necesitada de símbolos por su carácter decididamente materialista, la versatilidad de que hace gala y la rapidez en que cambian las cosas, museos y monumentos se convierten, para las ciudades y los países, en recuperados elementos de identidad, en marcas irrenunciables de autenticidad y grandeza, en íconos venerados. De la misma manera que antes las ciudades pugnaban por poseer la catedral más alta, hoy día pugnán por ofrecer a sus visitantes el museo más renombrado. Las nuevas catedrales laicas que son los museos de hoy ofician rituales de reencantamiento para una sociedad que, de tanto secularizada, parece que vuelve a requerir dosis de valores profundos.

El mercado de la cultura coloca en sus estanterías al patrimonio como un objeto más de uso y consumo. Los medios de comunicación, la extensión de la escolarización, la ampliación de intereses del mundo educativo, incorporando recursos didácticos externos como el mismo patrimonio, el auge del fenómeno turístico, etc., han hecho posible que tanto el patrimonio histórico como el patrimonio natural pasen a ser parte de la demanda de consumo cultural habitual de las sociedades contemporáneas, sobre todo de las más avanzadas. La historia como pasado no sólo es objeto de consumo gracias a la literatura, el cine, los parques temáticos y las grandes exposiciones, sino que se transforma en materia prima, en los mismos objetos reales del pasado y en los monumentos, de una industria nueva que tiende sus ramificaciones hacia la educación, el ocio y el turismo.

Como todo en este mundo estos desarrollos tienen su parte buena y su parte mala. Existe el peligro de pérdida de sustancia, empobrecimiento y simplificación de los mensajes y banalización de los valores de

la cultura. Pero también es cierto que el patrimonio sale beneficiado al constituirse como una verdadera industria cultural en competencia o a la zaga con la industria del cine o la industria editorial, de entrada porque llega a más gente. Actualmente las industrias culturales son el subsector económico que más crece en los países más desarrollados y uno de los que crea empleos más especializados a los que accede gente más diversa.

El reconocimiento de las potencialidades del patrimonio histórico como recurso en un sentido amplio tiene que ver, como hemos visto, con los cambios socioeconómicos acaecidos en las últimas décadas. En Gran Bretaña, por ejemplo, el ensimismamiento producido por la pérdida de su condición de gran potencia y la crisis del modelo de crecimiento industrial tradicional llevaron al redescubrimiento de su pasado industrial. La revolución industrial se convertía en una nueva señal de identidad, en un broche de la singularidad nacional. Cuando la crisis estructural de la industrial desembocaba en una desindustrialización forzada y se gestaba una nueva forma de producir, cuando, en otras palabras, el país ponía rumbo hacia una era postindustrial, entonces aparecía un irrenunciable pasado industrial con sus minas y astilleros, sus fábricas y máquinas, sus héroes y villanos. Convertir el patrimonio en un recurso económico o un objeto de gran consumo a partir de valores de profundo calado como pasado, identidad, autenticidad, conocimiento científico, simbolismo, etc., pone al patrimonio en una tesitura interesante de la que no puede aventurarse un final. No cabe duda de que muchas comunidades locales y a veces países enteros han estado batallando durante años para reapropiarse de su patrimonio histórico y salvar parte de su patrimonio natural. No obstante, habrá que ver si es posible hacer casar identidad cultural y promoción económica.

### 3.2. Las tipologías museísticas disciplinarias y las nuevas museologías

Existe una forma aceptada y tradicional de clasificar a los museos según la disciplina a la que se refieren las colecciones que conservan. Así, podemos hablar de museos de arte, museos de historia, museos de ciencia y técnica, etc., y nos entendemos bastante bien, aunque no solucionemos el problema del todo ante la diversidad que presenta el panorama museístico y la natural tendencia a la pluridisciplinariedad de muchos museos. La museología o ciencia de los museos, preocupada por el rigor científico de su quehacer, ha procurado establecer orden en la maraña de los museos aportando criterios clasificatorios, aunque sin pretender fijar un sistema definitivo, ya que una clasificación universalmente aceptada y válida para todos los casos, situaciones y concepciones museológicas difícilmente puede existir. El ICOM ha participado en este debate taxonómico y ha establecido su Sistema de Clasificación de Museos, atendiendo a la naturaleza de las colecciones. El sistema propuesto por el ICOM agrupa los museos como sigue:

**1. Museos de arte**

Museos de pintura  
 Museos de escultura  
 Museos de grabado  
 Museos de artes gráficas  
 Museos de arqueología  
 Museos de artes decorativas y aplicadas  
 Museos de arte religioso  
 Museos de música  
 Museos de arte dramático, teatro y danza

**2. Museos de historia natural**

Museos de geología y mineralogía  
 Museos de botánica y jardines botánicos  
 Museos de zoología, jardines de zoología y acuarios  
 Museos de antropología física

**3. Museos de etnografía y folklore****4. Museos históricos**

Museos biográficos (de grupo)  
 Museos de objetos y recuerdos de época  
 Museos conmemorativos  
 Museos biográficos (de un personaje) o casas-museo  
 Museos de historia de una ciudad  
 Museos histórico-arqueológicos  
 Museos de la guerra y el ejército o museos militares  
 Museos de la marina

**5. Museos de las ciencias y las técnicas**

Museos de física  
 Museos de los mares u oceanográficos  
 Museos de medicina y cirugía  
 Museos de técnicas industriales  
 Museos de manufacturas y productos manufacturados

**6. Museos de ciencias y servicios sociales**

Museos de pedagogía, enseñanza y educación  
 Museos de justicia y policía

**7. Museos de comercio y las comunicaciones**

Museos de la moneda  
 Museos de los transportes  
 Museos de correos

**8. Museos de agricultura**

Estas o cualesquiera otras categorías funcionan como herramientas útiles en muchos casos para trabajar con los museos. Sin embargo, como apuntábamos, no pueden entenderse como axiomas, especialmente en nuestros días, cuando los museos tienden a abrirse cada vez más al mundo; atentos al desarrollo de las ciencias humanas y sociales, a puntos de vista renovadores del papel del hombre en sociedad y de su forma de intervenir en el medio y, por ende, a una exigencia de mayor interdisciplinariedad, buscan la integración de saberes y experiencias y la experimentación con nuevas formas de comunicación. Las barreras se difuminan de forma gradual. Quizás ha sido el ecologismo el punto de vista que más ha contribuido a poner de relieve la necesidad de integrar y generalizar. El paradigma ecologista ha llamado la atención sobre la necesidad de contemplar la evolución del entorno en su globalidad, con la acción humana como primer elemento transformador. Así pues, en tanto que cultura y ecosistemas constituirían dos sistemas complejos en continua interacción, separarlos también museológicamente constituye un error.

**3.2.1. LOS COMETIDOS DE LOS MUSEOS**

Todo esto nos lleva a las nuevas museologías, pero antes de abordarlas conviene utilizar a efectos pedagógicos una clasificación básica de los museos con el fin de distinguir el cometido tradicional, y no por ello superado, de los distintos tipos de museos. Además, para entender bien las propuestas de la nueva museología y de las distintas museologías polifónicas que han aparecido en los últimos tiempos, hay que examinar primero los conceptos tradicionalmente vigentes sobre la naturaleza y objetivos de los museos, que mayoritariamente se asientan sobre una base disciplinar construida en el siglo anterior. A tal fin, nos decantamos por una clasificación más elemental que la propiciada por el ICOM, que distinga entre cinco grandes campos tradicionales, a saber: museos de arte, museos de historia, museos de etnología, museos de ciencia y técnica, y museos de ciencias naturales. Esta categorización no se aparta en esencia de la propuesta por el ICOM, pero es más sencilla y fácil de manejar, de forma que facilita un enfoque del hecho museístico que, además de enfatizar el punto de vista temporal en algunos casos, contribuye a la integración de propuestas al suavizar el dictado férreo de la especialización.

**3.2.1.1. Museos de arte**

¿Qué hacen los museos de arte? Algunos de los más grandes y prestigiosos museos del mundo son reconocidos como museos de arte aun cuando mantienen un carácter generalista de acuerdo con su estatus nacional y su trayectoria histórica. Entre ellos podríamos contar al Louvre de París o al British Museum de Londres. Otros como los Uffizi de Florencia, el Prado de Madrid, el Hermitage de San Petersburgo, o la National Gallery de Londres, fundados originalmente como colecciones privadas de una

casa real, han conservado rasgos de sus primeros tiempos, como su especialización en pintura. Otros, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, se han volcado hacia el arte del siglo xx, como cabía esperar de museos modernos nacidos en países modernos. Incluso algunos más como el Museu Nacional d'Art de Catalunya, vástago de un país antiguo, se han consagrado modernamente gracias al mecenazgo de la sociedad civil. Todos los países del mundo han pretendido crear algún gran museo nacional de arte que fuera espejo de lo mejor que podía ofrecer el país. Dada la diversidad de museos en el mundo que se postulan de arte, conviene precisar qué es realmente un museo de arte.

Se consideran museos de arte aquellos museos que reúnen colecciones de obra artística, es decir, formadas por objetos cuyo mérito principal reside en los valores estéticos que atesoran. La mayoría de los museos de arte se originan a partir de un coleccionismo de elite, privado o público, que reúne objetos excepcionales, fruto de una actividad artística específica y dotados de una alta calidad formal. Las colecciones de arte han sido tradicionalmente divididas en tres categorías según el tipo de objeto que perseguían:

a) Bellas artes, que reúne objetos artísticos, fundamentalmente obras de arte de pintura, escultura y grabado, que deben su existencia a un acto creativo singular. La música es ciertamente una de las bellas artes, por lo que la mayoría de los llamados museos de música de hecho son museos de historia de la música.

b) Artes decorativas, que reúne objetos artísticos que han sido creados para ser directamente útiles, es decir, subordinados a determinados fines, sin menoscabar una alta calidad estética. Hay museos de artes decorativas extraordinarios como el Museo Victoria & Albert de Londres, refugio de la más refinada excelencia artística.

c) Artes populares, que reúne objetos dotados de calidad artística creados por la gente corriente de acuerdo a una tradición y no por artistas. Advertimos que como consecuencia de su autoría, las colecciones de artes populares a veces se confunden con las colecciones etnográficas. Aunque también sucede a menudo que colecciones de objetos artísticos en museos de arte estén formadas mayormente por objetos obtenidos fruto de actividades arqueológicas.

El museo de arte puede tener diversos cometidos, pero es muy probable que entre éstos figuren alguno o algunos de los siguientes, aparte del cometido común de conservar un patrimonio para la posteridad: explicar la historia del arte por fases o etapas, mostrar la trayectoria artística de una región o país en determinadas etapas de su historia, difundir los méritos de un artista o escuela, educar el gusto del público, estimular la creatividad de la gente y el aprecio general hacia el arte, servir de laboratorio de experiencias artísticas de modo que aparte de conservar manifestaciones artísticas sea sobre todo un espacio para la creación. El museo de arte puede aparecer como un lugar elitista, tanto si conserva las esencias

artísticas del pasado como el arte de nuestros días; sin embargo, raro es el museo de arte que no pretenda acercar estos frutos escogidos de la inspiración y el genio al gran público y particularmente a los niños y los jóvenes. Por ejemplo, el refinado Art Institute de Chicago es conocido no sólo por sus colecciones, sino también por las continuas actividades que realiza para todo tipo de públicos y por su interés por atraer a un público familiar. Y el IVAM de Valencia es reconocido en España por su apuesta a favor de las actividades y la experimentación y por su sentido del estar presente en la vida pública de la ciudad.

Alonso Fernández (1993) considera que nuestra compleja contemporaneidad ha consagrado tres tipologías de museos de arte que muestran la evolución de la significación del arte en la sociedad actual:

1. Los «museos de consagración histórica» asimilables a los grandes museos tradicionales, encargados de mostrar los períodos artísticos y las obras maestras del arte universal.

2. Los «museos de la representación cultural» nacidos al calor de las aspiraciones de mayo de 1968, que pretendieron renovar la museología consagrada al arte a base de imaginación y vocación pluridisciplinar, como el Beaubourg de París de rompedora arquitectura *high tech*.

3. Los «museos de la significación experimental» intérpretes de la postmodernidad que buscan experimentar en el planteamiento museográfico, rehúyen las salas convencionales de exposición permanentemente y acostumburan a instalarse en edificios construidos para otros usos. Ejemplos de esta tipología: la Tate Gallery de Liverpool, la Kunsthalle de Basilea, el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y el IVAM de Valencia.

El alto valor económico alcanzado por el mercado del arte en las últimas décadas, la amplia difusión del prestigio del arte entre las capas medias de la población y el proceso de ritualización experimentado por el arte contemporáneo han favorecido la creación de fundaciones privadas dedicadas a la divulgación de un artista, como es el caso de la Fundació Miró y la Fundació Tàpies, las dos en Barcelona. También han favorecido una cosecha reciente en las grandes ciudades de Europa, Japón y América del Norte de museos emblema, asimismo muy característicos de la experiencia posmodernista, en los que el continente es tanto o más importante que un contenido a veces parco y segmentado. Sería el caso de museos volcados a la contemporaneidad, con brillantes instalaciones diseñadas por los gurús de la arquitectura contemporánea, como la Neue Staatsgalerie de Stuttgart, el High Museum de Atlanta, el Museum für Moderne Kunst de Frankfurt, o el Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

### 3.2.1.2. Museos de historia

El interés por el pasado de los pueblos es un fenómeno constatable desde la antigüedad, por ello puede rastrearse el origen de los museos de historia en la misma antigüedad. Pero fue el Renacimiento la época que

puso las bases del museo de historia moderno con su culto a los grandes hombres y su fervor por los logros de la civilización. El siglo XIX representará la gran eclosión de este tipo de museos al calor del historicismo, que los verá proliferar tanto en los países del viejo mundo como en los del nuevo mundo. El interés por el pasado no ha cesado en el siglo XX; al contrario, cuanto más cerca aparece el cambio de siglo, más interés hay por la historia escrita, la fabulación histórica o el museo de historia; un museo de historia, el de este siglo, seguramente menos rígido y disciplinario que el usual en el siglo anterior. El museo de historia sigue llamando a la imaginación de los hombres y las mujeres de hoy necesitados de lenitivos que los alivien de la presión de la vida moderna y de los efectos del cambio tecnológico acelerado. Frente al poder que tiene hoy todo lo que mira al futuro, el remanso de introspección y sosiego que representa la mirada hacia el pasado que ofrece un museo de historia puede tener efectos saludables. Al nivel de lo colectivo el museo de historia recibe en nuestro tiempo un impulso renovado, motivado por la necesidad sentida de urgar en las raíces de los pueblos, atenuar la fatiga milenarista, o servir a sensibilidades e intereses nacionalistas.

Es difícil definir al museo de historia, puesto que en cierto sentido todos los museos son museos de historia. Las colecciones de historia acostumbra a estar formadas por objetos de signo muy diverso: objetos que ilustran la evolución de determinados oficios, recuerdos personales de personajes históricos, grupos de objetos de artes decorativas de una época determinada, objetos arqueológicos, armas, artefactos asociados al transporte y las comunicaciones, etc. Los museos de historia tratan sobre personas, colectivos, países, procesos. Su misión es recrear personas y mundos desaparecidos, una tarea enormemente difícil, puesto que sabemos que todo intento de reconstrucción histórica será parcial y acarreará necesariamente problemas de interpretación, de valoración de los testimonios utilizados; problemas de distanciamiento, de conciencia incluso, y conllevará exclusiones de algún tipo. Por todo ello pensamos que la definición dada por E. P. Alexander (1982) hace justicia a lo que pensamos que es un museo de historia; es decir, un museo que reúne objetos del pasado que utiliza para abrir las mentes y transmitir perspectiva histórica, así como proporcionar una cierta experiencia sensorial sobre como podía haber sido la vida en otros tiempos.

La gama de los museos de historia es enorme sobre todo si incluimos los conjuntos histórico-arqueológicos monumentales y los yacimientos, asimilables a museos, que la definición que hemos propuesto de museo de historia, nos aconseja. Así podemos distinguir:

a) Museos de historia general, de carácter más o menos convencional y ámbito territorial específico, sea local, territorial o nacional. Por ejemplo, el Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, o el Museo de Historia de Frankfurt, o el de la ciudad de Varsovia, para citar tres casos interesantes que atienden al territorio local. El Museo Nacional de Historia Americana de Washington, perteneciente a la Smithsonian Institution, de-

por de la corriente de pensamiento histórico que conocemos por historia cultural, es otro reconocido museo de historia, pero de ámbito nacional como el Museo Nacional de Israel o el Museo de Historia de Alemania en Berlín (de reciente renovación). En algunos países como Suecia el recorrido por la historia nacional se ha de seguir a través de dos museos nacionales distintos que traducen dos tradiciones disciplinarias diferentes para converger en un objetivo único de brindar una visión histórico-cultural del país. Estos museos son el Museo Nacional de Antigüedades de Estocolmo y el Museo Nórdico de la misma ciudad. El primero es propiamente un museo de arqueología y sus fondos cubren hasta el siglo XV el segundo es un museo de historia cultural en el que prevalece la óptica antropológica (por lo que también puede considerarse un museo etnológico, véase a continuación).

b) Yacimientos arqueológicos y monumentos preservados *in situ*. Bajo el principio de que los vestigios deben conservarse en su lugar de origen existe un gran número de lugares patrimoniales abiertos al público e interpretados con mayor o menor fortuna que conservan patrimonio histórico. A veces reciben el nombre de museo, otras, de parque arqueológico y muy a menudo el de monumento o conjunto monumental. Puede tratarse de yacimientos pequeños o de grandes entornos arqueológicos e históricos. En 1983 el ICOM incluyó este tipo de entornos con vestigios en la definición de museo. Sin embargo, para huir de la idea de lugar cerrado se desarrolló el concepto de parque arqueológico<sup>30</sup> aplicado a este tipo de vestigios. Hoy día hay en el mundo un gran número de lugares arqueológicos que presentan los vestigios que conservan, de formas muy diferentes. Hay ejemplos, llámense parques arqueológicos o no, que se presentan con intervenciones limitadas, generalmente acompañadas de una oferta interpretativa discreta, como es el caso de Empúries en el norte de Catalunya o Itálica cerca de Sevilla. En otros casos, la parafernalia interpretativa es apabullante, caso del Yorvik Viking Centre de York en Inglaterra, de acuerdo con la apuesta turística que se ha hecho alrededor del yacimiento. Hay sitios emblemáticos donde la grandiosidad del conjunto hace casi innecesarias ciertas provisiones interpretativas, ni hace falta llamar al sitio parque, caso de Palenque en México, Stonehenge en Inglaterra, o Gizeh en Egipto... Y hay también apuestas interesantes en favor de la arqueología experimental en yacimientos conservados *in situ* y reconstrui-

30. La denominación de parque arqueológico puede deberse a un simple recurso publicitario o responder a un proyecto preservacionista serio que, en el caso de la legislación patrimonial española, conllevaría sujetarse a las siguientes condiciones (tal como lo resumen Querol y Martínez, 1996):

- Ser un yacimiento o zona arqueológica declarada BIC conjuntamente con su entorno.
- Presentar un alto grado de interés histórico, científico y educativo.
- Gozar de un nivel de conservación suficientemente alto como para poder garantizar un uso público continuado.
- Disponer de instalaciones apropiadas para la visita y su aprovechamiento.
- Considerar seriamente las interacciones entre yacimiento y entorno, y parque y entorno.
- Perseguir una adecuada rentabilidad social fundamentada en la investigación más seria y la interpretación más ajustada.



dos, como es el caso de la fortaleza de la Edad del Hierro de Eketorp, en la isla sueca de Öland, o la Ciutadella Ibèrica de Calafell, cerca de Tarragona.

c) En Norteamérica existe una versión original de museo al aire libre de contenido histórico que presenta los vestigios históricos, profusamente restaurados o reconstruidos, en medio de extensos parques; son los llamados museos históricos de lugar,<sup>31</sup> inspirados en los museos al aire libre escandinavos creados según el modelo decimonónico de Skansen en Suecia.

d) Los museos monográficos de tema histórico constituyen una nutrida familia en continua expansión. Destacan los museos de medios de transporte como los dedicados a los ferrocarriles o al automóvil, los dedicados a la navegación y los museos militares. Estos museos explican la evolución histórica de un factor de civilización característico —el transporte, la navegación, el ejército y la guerra—. También se pueden contemplar dentro de esta categoría los museos de oficios o de industrias, como los museos textiles, los museos de colonias textiles industriales vinculados a la historia de la industrialización, o los museos de la minería. Todos estos museos se considerarán genuinamente museos de historia siempre y cuando asocien los testimonios materiales conservados a las relaciones sociales creadas a su entorno, dentro de una perspectiva temporal. Es el caso, por ejemplo, de Styal en Inglaterra (industrialización sector textil) o del Museu Marítim de Barcelona, que además se ubican en monumentos históricos originalmente concebidos para la actividad que el museo explica.

e) Las casas museo y los museos biográficos. Son museos monográficos dedicados a un personaje histórico, generalmente vinculados a un lugar geográfico y en particular a una casa relacionada con la vida de tal personaje. Este tipo de museo tiene un carácter muy universal, incluyendo las Historic Houses de los Estados Unidos, verdadero modelo museístico dentro de esta tipología por su vocación pedagógica distintiva. Abundan en el mundo especialmente los dedicados a políticos, militares y literatos, profesiones que ostentan lugares de privilegio dentro de la nómina de las «glorias patrias». En España existen ejemplos notables de casas museo, por ejemplo la Casa-Museo de Cervantes en Valladolid.

### 3.2.1.3. Museos de etnología y etnografía

La idea del museo etnológico se remonta al último tercio del siglo XIX en plena era colonial, cuando Occidente descubre el atractivo del «patrimonio» de los «otros», es decir, de las sociedades «primitivas» coetáneas, localizadas en regiones lejanas y exóticas. Paralelamente, industrialización y nacionalismo hacen aumentar el interés por las propias raíces, con la consiguiente revalorización del interés por los modos de vida tradicionales y sus productos culturales. De los primeros nacen los museos llamados etnográficos, como el Museo Etnográfico del Trocadero en París; de

los segundos, los museos de folclore o de artes y tradiciones populares, como el Museo Arlaten, creado por Mistral en la Provenza francesa, o el Museo Alsaciano de Estrasburgo. Pero el modelo de museo folclórico (de *folk*, pueblo) más popular del mundo sería el originado en la Península Escandinava, también a finales del siglo XIX, bajo la inspiración de Hazelius (véase capítulo 2). El Museo Nórdico de Estocolmo, con su sección al aire libre de Skansen, de orientación etnográfica regional, convertido en museo nacional de la cultura popular sueca, provocó la aparición de émulos en todos los continentes. Sus paralelos más cercanos geográficamente y cronológicamente son, en Noruega, el Sandvigske Samlingen, de Lillehammer, y el Norks Folkmuseum de Oslo; en Dinamarca, Den Gamle By en Aarhus, y en Holanda, el Openluchtmuseum de Arnhem. Influidos por estos museos, después de la Segunda Guerra Mundial se creó en el País de Gales el Welsh Folk Museum de Cardiff. En los nacientes estados de África tras la descolonización, la influencia de este tipo de museos europeos da como resultado la formación de museos nacionales de cultura como el Museo de la Arquitectura Tradicional de Jos en Nigeria, por ejemplo, que pretenden contribuir al reforzamiento de unas, a menudo, convertidas señas de identidad nacionales.

El progreso de la ciencia antropológica a principios del siglo XX da lugar a la creación de museos ligados a la universidad y la investigación. Respondiendo a los planteamientos de la antropología evolucionista, el Museo del Hombre de París, originado del Museo del Trocadero, se concibió para trazar un panorama exhaustivo de la diversidad humana, asumiendo un carácter enciclopédico. Su intención era aplicar a las razas humanas un modelo museológico análogo al utilizado para explicar el mundo natural. En parecida órbita, el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York representa a la antropología cultural norteamericana heredera del pensamiento de F. Boas, que busca aplicar al estudio de las áreas culturales conceptos pertenecientes a las ciencias naturales, con la contribución de la teoría de sistemas. Otro célebre museo de antropología, el Museo Nacional de Antropología de México, busca las raíces de la sociedad mexicana actual en las culturas precolombinas.

La noción tradicional de museo etnológico, e incluso de patrimonio etnológico, empezó a cuestionarse en los años 1960 coincidiendo con el desarrollo de la antropología social y cultural, y posteriormente con la aparición de una nueva museología (ver más adelante) que no se sentía cómoda con el tratamiento museológico concedido a los museos de contenido etnológico y etnográfico. La idea de capturar y conservar estáticamente una cultura en estado puro, como si se tratase de crear para la misma una «reserva», y el convencimiento de que no podía limitarse el estudio antropológico de las culturas a la cultura material contribuyeron a poner en cuestión los planteamientos tradicionales. En este contexto se abre camino en Europa la idea del ecomuseo, y en América la de los museos comunitarios, y se ensayan museologías rupturistas que preconizan la reinterpretación periódica de los fondos custodiados en los museos etnológicos y etnográficos.

31. Bajo esta denominación el pasado colonial se presenta de manera atractiva y popular en sitios arquetípicos como Colonial Williamsburg en Virginia u Old Sturbridge Village en Massachusetts.

### 3.2.1.4. Museos de ciencia y técnica

Ya la Revolución francesa instituyó un museo de Arts et Métiers con la intención de instruir al pueblo sobre los avances de la ciencia y la técnica. Aunque la filosofía de este tipo de museos se fijó seguramente entonces, los museos de ciencia y técnica de nuestra época son herencia sobre todo de la Revolución industrial. Las grandes exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX, espejo de los avances de la industria, llamaron la atención sobre la oportunidad de conservar en museos muestras permanentes de los progresos de la humanidad en este terreno. Al incorporar la tercera dimensión, estas nuevas enciclopedias del conocimiento práctico y el progreso que resultaron ser los museos de la ciencia y la técnica entusiasmaron por su eficacia pedagógica. De esta forma nació en Inglaterra el Museo de la Ciencia de South Kensington. Entre los primeros grandes museos de esta especialidad destaca el Deutsches Museum de Munich, célebre por su tamaño, colecciones y liderazgo en las técnicas expositivas durante los años veinte y treinta del siglo XX. Los museos de ciencia y técnica se siguen concentrando a finales del siglo XX no tanto en la historia de la ciencia y la técnica, como en la divulgación amplia de la ciencia y sobre todo de la tecnología del presente, cosa que presupone generalmente la experimentación y mayormente la contemplación en funcionamiento de ingenios tecnológicos, modelos o, en su caso, maquetas. Este tipo de museos concita en su favor el espectáculo de los grandes ingenios que han hecho época entre los que se incluye desde la primera locomotora a vapor (caso del museo londinés) a la última nave espacial (caso del National Air and Space Museum de Washington), con la ventaja añadida de que pueden incorporar, como decíamos, la moción en sus muestras expositivas.<sup>32</sup>

En la década de los setenta, las nuevas tecnologías de la comunicación entran en los museos y aparecen los primeros museos que hacen uso del vídeo y la televisión, no ya como herramientas didácticas o interpretativas, sino como tema alrededor del cual se construye el discurso museográfico, lo que da lugar a museos especializados de cine o televisión, como por ejemplo el Museum of the Moving Image en South Bank, Londres.

Hacia mediados del siglo XX, muy en consonancia con la nueva cultura de la televisión y los medios audiovisuales, aparece una alternativa muy potente al modelo museístico tradicional representado por el Deutsches: son los centros de exploración y experimentación científica llamados a menudo *exploratoriums*. Estas instituciones tienden a prescindir de las colecciones para centrarse en la pura divulgación a través de métodos que enfatizan una didáctica lúdica. Los visitantes del *exploratorium* experimentan libremente con los principios científicos y juegan con los instrumentos de la tecnología más actual. Lo importante aquí es

32. El Museo de Artes y Oficios de París reabre sus puertas en el año 2000 tras años de obras. Sus renovadas salas muestran el mítico péndulo de Foucault y una secuencia de ingenios históricos pensados para procesar la información que van de la máquina calculadora de Pascal hasta el ordenador.

interactuar —observar, recoger información, manipular, accionar, tocar— con los objetos expuestos que ya no son bienes culturales sino objetos mediáticos. Además estos centros incorporan generalmente en su oferta un sofisticado *planetarium*. El modelo se originó en París al final de la Segunda Guerra Mundial con el Palais de la Découverte y se perfeccionó en San Francisco con el Exploratorium a finales de los años 1960. Los Estados Unidos de América concentran hoy día los mayores y más espectaculares museos y centros de exploración de esta naturaleza en el mundo, a favor de los cuales la industria punta ejerce un generoso mecenazgo a cambio de publicidad. El Museo de la Ciencia de Barcelona es un émulo ya veterano de estos experimentos en nuestros pagos.

En España, en los últimos tiempos, se ha producido un *boom* de los museos de ciencia y tecnología por razones de prestigio nacional y regional, y al hilo de una creciente popularización de la ciencia. Diversas comunidades autonómicas y ayuntamientos han inaugurado en la última década sus propios centros divulgadores o sus museos propiamente, a modo de buques insignia de sus políticas culturales de divulgación científica y tecnológica, como es el caso de la Domus de La Coruña, el Parque de las Ciencias de Granada, Cosmocaixa en Alcobendas o el flamante Museo de la Ciencia de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia. Varios de estos museos se inspiran en los *exploratoriums* aunque algunos no renuncian a la formación de colecciones. Generalmente se trata de proyectos híbridos que reúnen elementos del museo de ciencias tradicional y del *exploratorium*. El Museo de la Ciencia i la Tècnica de Catalunya, de concepción fundamentalmente clásica con respecto a la adquisición de colecciones, ha aportado su grano de arena a la innovación en la gestión del patrimonio en ese campo, y a la conservación del patrimonio industrial y tecnológico, al desarrollar una organización territorial descentralizada que incluye por el momento a dieciséis museos locales (algunos de propiedad privada, otros de propiedad pública) especializados en diferentes manifestaciones de la industria, repartidos por todo el país.

### 3.2.1.5. Museos de ciencias de la naturaleza

Los gabinetes de curiosidades y las cámaras de las maravillas del Renacimiento tardío y el Barroco reunían abundantes muestras de *naturalia*, esto es, especímenes naturales para nosotros y curiosidades de la naturaleza para los coleccionistas de la época. La Revolución científica dio un nuevo sentido a la conservación de los *naturalia* al convertirlos en pruebas inestimables de la evolución y comportamiento de la naturaleza, es decir, en verdaderos «documentos» para la ciencia. Los primeros museos nacionales enciclopédicos como el Museo Británico, fieles a la idea de la unidad y universalidad de los saberes, reunían bajo unos mismos muros colecciones de historia natural y colecciones de historia humana, pero hacia finales del siglo XVIII las colecciones llamadas «científicas» tendieron a ser reinstaladas en museos creados a propósito, los museos de historia natural, que en lugares como París se asociaron a extensos jardines

en los que experimentar con las plantas. Éste fue el proyecto inicial del Prado en Madrid, que debía fundarse como colección científica junto a los muros del jardín botánico y cerca del observatorio astronómico. El aumento del tamaño de las colecciones, la necesidad de sistematización de los conocimientos y los progresos experimentados en el método científico dan lugar en el siglo XIX a una mayor especialización disciplinar con la consiguiente aparición de museos especializados en zoología, geología, paleontología, etc. El estudio de colecciones sistemáticas seguirá siendo por muchos años una actividad obligada e insustituible para la elaboración de teorías científicas sobre la naturaleza y la vida.

Hoy día estos museos, como el Natural History Museum de Nueva York o su homónimo de Londres, conservan colecciones de gran valor histórico y científico, aunque a diferencia de tiempos anteriores estos museos difícilmente pueden seguir siendo hoy punta de lanza de la investigación científica, que se ha trasladado en parte a universidades, laboratorios y empresas.<sup>33</sup> Sus actividades de investigación siguen siendo, no obstante, fundamentales sobre todo en el terreno de la taxonomía y la investigación básica, aunque a nivel de calle sean apreciados sobre todo por su labor pedagógica y divulgadora. En estos tiempos su valor social se acrecienta si cabe en el contexto de la necesaria educación ambiental. Al hilo de esta necesidad han surgido recientemente en muchos países museos «de la naturaleza» de ámbito municipal o regional orientados a la divulgación de los valores ambientales y científicos de la comunidad, como, por ejemplo, el Museo de la Ciencia y el Agua de Murcia.

### 3.2.2. LAS NUEVAS TENDENCIAS MUSEOLÓGICAS

Las nuevas museologías de los años setenta y siguientes han puesto énfasis en los nuevos paradigmas teóricos que han ido consolidándose en los últimos años. Nos referíamos antes al papel que en todo ello ha tenido el ecologismo y las ciencias ambientales, y deberíamos añadir la contribución de la antropología, la filosofía de la ciencia, diferentes teorías como el funcionalismo y la teoría de los sistemas, y formas de pensar y sentir distintas incluyendo al feminismo. Tres requerimientos de los tiempos destacan en particular, a saber:

1. Una nueva sensibilidad favorable a privilegiar la conservación del lugar. No es un fenómeno nuevo evidentemente; a lo largo del siglo hay realizaciones paradigmáticas de esta forma de entender la preservación del patrimonio, como es el caso de Colonial Williamsburg en los Estados Unidos, o la conservación de la ciudad medieval de Suzdal en Rusia. Lo importante es que cada vez más se privilegia la conservación *in situ* por

33. Aunque en ocasiones sí lo son, caso del Museo de Sidney que recientemente ha anunciado haber obtenido ADN de una molécula de un cachorro de tigre de Malasia conservado en formol. El tigre de Malasia es una especie desaparecida de la Tierra en las últimas décadas.

coherencia científica y honestidad profesional no sólo de grandes destinos monumentales como impone la lógica, sino también de pequeños yacimientos y restos. No separemos, pues, los testimonios de su entorno, del paisaje que los explica, del lugar al que pertenecen.

2. La necesidad de reflejar el cambio tecnológico y mostrar los orígenes del sistema socioeconómico vigente, el capitalismo. En este apartado han ido a la cabeza algunos grandes museos de ciencias y tecnología y particularmente los complejos dedicados a la arqueología industrial. Especial interés han suscitado las experiencias que han procurado recrear entornos industriales enteros, como es el caso de las británicas de Ironbridge Gorge Museum o Beamish North of England Open Air Museum. En los últimos años la preocupación por el desafío tecnológico ha musealizado las tecnologías de la comunicación más revolucionarias del siglo XX como el cine, la televisión o la informática, y se han erigido grandes complejos de carácter museístico dedicados a la divulgación de la ciencia y la tecnología, como la Ciudad de las Ciencias y la Industria de *La Villette* en París o la Ciudad de las Artes y las Ciencias en Valencia.

3. Implicar a la comunidad local en los proyectos conservacionistas y museológicos para que se sienta parte actora y participe en vez de espectadora pasiva de unos proyectos venidos de fuera y realizados exclusivamente por un grupo de «expertos». Aquí, el paradigma lo ha constituido en Europa sin duda el ecomuseo,<sup>34</sup> modelo de museo comunitario de carácter totalizador, desarrollado en Francia en los años setenta bajo el liderazgo de Varine-Bohan y Rivière, que cristalizó, entre otros, en el ecomuseo de la comunidad industrial de Le Creusot-Montceau-les Mines y en el ecomuseo del Parque Natural de Las Landas en Gascuña. El ecomuseo contempla por definición la obra histórica de las generaciones en su interacción con el entorno. Otros modelos en esta línea incluyen a los museos comunitarios con su énfasis en el desarrollo cultural y ciudadano de la comunidad local.

Los criterios de las nuevas museologías convergen en los años ochenta en la «nueva museología» como corriente organizada de pensamiento museológico. La «nueva museología»,<sup>35</sup> heredera del desencanto y la radicalidad de los años sesenta, se erige en la conciencia crítica de los museos, haciéndose especialmente influyente en Francia, los países francófonos y Canadá. Esta corriente, influenciada por la antropología, plantea una nueva definición de museo más compleja, más integral y con pretensiones totalizadoras, aunque por ello también más confusa, contribuyendo decisivamente a que hoy en día se hable más de patrimonio en general que de museos en particular. Su pretensión integradora lleva a considerar como patrimonio todo lo que interviene en el desarrollo cultural del individuo y

34. Para una buena introducción al ecomuseo recomendamos consultar el libro de Montserrat Iniesta citado en la bibliografía.

35. Para una adecuada familiarización con los conceptos que utiliza la nueva museología recomendamos el libro de L. Alonso Fernández (1999), citado en la bibliografía.

las sociedades, derramándose la acción de unos museos más abiertos que nunca por todo el territorio. Su afán social supone que la museología pugne por reintegrar el patrimonio a sus legítimos propietarios, eso es, las comunidades locales, para que de esa forma el museo devenga un elemento social y políticamente útil, cuya función identitaria no se corrompa y malogre. Además, la «nueva museología» critica con la antropología la forma tradicional de apropiación y uso del patrimonio por parte de los museos, responsables de marcados sesgos etnocéntricos y androcéntricos. Así, la «nueva museología» propone tres cambios fundamentales en la concepción tradicional de museo: allí donde antes veíamos al edificio-museo ahora debemos ver al territorio en su conjunto; allí donde poníamos colecciones ahora debemos poner patrimonio, y allí donde antes hablábamos de público ahora debemos hablar de comunidad.

Las realizaciones prácticas directas de la «nueva museología» son muy limitadas, habida cuenta de su carga crítica y su intención utópica; en cualquier caso su más preclaro vástago ha sido el desarrollo del concepto de ecomuseo, fórmula y aspiración de gran entidad y complejidad, que como hemos visto sólo ha podido dar unos contados frutos. En los años noventa los ecomuseos han ido confundiéndose con otras propuestas parecidas pero de menor alcance y contenido, tendiendo a convertirse en una etiqueta o una mera marca para avalar un producto que muchas veces poco tiene que ver con la idea inicial de ecomuseo.

El eco más cercano de las convulsiones que han afectado la museología contemporánea se deja oír en los llamados museos de civilización o sociedad, desde principios de los años noventa. Consagrados en Francia bajo la influencia del pensamiento crítico enfatizado por la «nueva museología», los museos de sociedad son unos museos que prefieren ser identificados como centros patrimoniales, y que colocan al individuo o la comunidad como referencia y no a una determinada disciplina o colección. Son museos, como, por ejemplo, el Museo de la Civilización de Quebec o el Musée Dauphinois de Grenoble, que persiguen la pluridisciplinariedad y privilegian la comunicación con el público. Su carta de identidad son las exposiciones temporales que tienden a abordar problemas actuales y mostrar sin tapujos las tensiones sociales vigentes. Distintos museos aparecidos en los últimos años en el mundo han tendido a ajustarse a este modelo; por ejemplo, el recientemente creado Holocaust Memorial Museum de Washington también participa en cierta forma de estos criterios, aunque la intención de explicar una historia muy concreta, como suelen hacer muchos museos de historia clásicos, se impone aquí por encima de todo lo demás.

Con afán de síntesis podemos concluir diciendo que la museología y las ciencias del patrimonio de los últimos tiempos han ido incorporando a su acervo una serie de ideas que a menudo funcionan como verdaderos paradigmas, fundamentalmente:

1. La integración de las nociones de patrimonio cultural y patrimo-

2. El papel distintivo del patrimonio como elemento irrenunciable en la definición, identificación y reforzamiento de la personalidad colectiva de las comunidades.

3. La crítica al discurso museístico tradicional por su carácter acríptico y sesgado, capaz de entronizar a menudo a la misma exclusión.

4. La consideración del museo no ya como un contenedor de objetos designados y a menudo sacralizados, sino como una verdadera «fábrica» de patrimonio, reveladora en sus productos patrimoniales —exposiciones, publicaciones y actividades—, de las tensiones y los consensos, políticos, sociales y culturales, de la propia comunidad.

5. El papel del patrimonio como dinamizador socioeconómico y como agente privilegiado de desarrollo local.