

1. LA CONFIGURACIÓN DEL DISCURSO MUSEOLÓGICO: MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA

Al tratar de elaborar el proceso que ha llevado a la configuración actual del discurso museológico hemos de analizar, necesariamente, el origen histórico de la museología y la museografía y constatar que, durante mucho tiempo, ambas aparecían estrechamente unidas y se necesitaban mutuamente, sobre todo a partir de la aparición del museo moderno. De tal manera estaban unidas, que la mayoría de los escritos que se publicaban sobre museos daban un mismo significado a ambos conceptos.

Es evidente que el estudio y el análisis de la configuración del discurso museológico nos pueden ayudar a entender mejor el concepto y desarrollo de la museología y el museo como una institución cultural y social. Necesitamos, por tanto, investigar cuáles han sido los comienzos de la museología y qué factores han influido para que esta se haya expresado de una manera determinada y no de otra, acompañando de forma simultánea el transcurrir de diferentes tipos de museos que, en cierto sentido, precedieron a la misma museología y constituyeron la materia prima de lo que sería la museología como ciencia.

Sea o no una ciencia, la museología forma parte de la historia de la ciencia, y los museos, en cuanto instituciones culturales, constituyen una parte de la historia de la humanidad (Maroevic, 1998: 23) que hemos de conservar y presentar a las generaciones futuras. Pero somos conscientes de que la existencia de los museos y de las colecciones ha tenido lugar dentro del ámbito de la museología y, aunque de forma independiente, unas veces se han ido entrelazando y otras han tratado de diferenciarse hasta el punto de ser consideradas como dos realidades distintas.

Pero antes hemos de ver cuál ha sido la función que el museo ha desempeñado desde sus orígenes hasta nuestros días, analizando la propia etimología de la pa-

labra *museo* y constatando hasta qué punto hace referencia a unas determinadas estructuras intelectuales e institucionales, públicas o privadas, tal y como se han ido constituyendo a lo largo del tiempo. En un principio, la palabra *museo* se utilizaba con dos connotaciones diferentes. Por una parte, la palabra *museum*, proveniente del griego *museion*, significaba ‘lugar dedicado a las Musas’ (*locus musis sacer*). Su dimensión mitológica presentaba a dicho lugar habitado por nueve musas hijas de Zeus y Mnemosyne (la Memoria), consideradas diosas protectoras de la poesía, de las ciencias y las artes, que tienen como tarea enseñar a los humanos aquellas cosas curiosas y dignas de ser conocidas, convirtiéndose, así, en fuente y origen del museo.

En este aspecto, la época renacentista podría definirse, según Findlen (2004: 26), como un verdadero museo en cuanto se preocupa, más que cualquier otro período de la historia, por todas aquellas disciplinas cuyo conocimiento fomentaban y protegían las Musas. El *museion* pasa a ser un monumento y, desde el punto de vista etimológico, un verdadero instrumento y soporte de la memoria. Por otra parte, el museo haría referencia al *museion* y biblioteca de Alejandría, donde se reunían los estudiosos de la época clásica para dialogar y aprender el contenido de las ciencias. De hecho, Plinio se refiere al museo como el «*Dominculum Musis dicatum pro diversorio eruditorum*»; Estrabón señala que «*Apud Alexandriam fuisse Museum celebratissimum*», y Espartano, al hablar de la vida de Adriano, indica cómo «*Apud Alexandriam in Musio multas questiones Professoribus proposuit [...]*».

El origen etimológico del término *museología* lo encontramos en el griego *mouseion-logos*, que significa ‘la ciencia del museo’. En este aspecto, la museología sería aquella que se ocupa de todo lo relativo a la vida del museo. Ahora bien, según Mairesse (1999: 61), la palabra *museo* no siempre ha estado vinculada a las colecciones, dado que los museos antiguos se aproximaban más al estudio filosófico, que se fundamentaba en la relación existente entre el hombre y la realidad, relación que no siempre suponía la retención de los objetos. Por otra parte, el *Diccionario de la Lengua Española* (2004, t. II: 1.558) define el término *museo* como «1. Lugar en el que se guardan colecciones de objetos artísticos, científicos o de otro tipo, y en general de valor cultural, convenientemente colocados para que sean examinados. 2. Institución, sin fines de lucro, abierta al público, cuya finalidad consiste en la adquisición, conservación, estudio y exposición de los objetos que mejor ilustran las actividades del hombre, o culturalmente importantes para el desarrollo de los conocimientos humanos. 3. Lugar donde se

exhiben objetos o curiosidades que pueden atraer el interés del público, con fines turísticos. 4. Edificio o lugar destinado al estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales». Además, hasta el siglo XIX, en muchas publicaciones el término *museo* se utilizaba para designar determinadas obras de carácter enciclopédico, como el *Musei Poetiarum* (1688) de Lorenzo Legati, el *Museum Hermeticum* (1674) o el *Museum Italicum* (1687-1689) de Mabillon y Germain. Hemos de destacar que cuando, en 1623, Casiano dal Pozzo es nombrado secretario del cardenal Francesco Barberini, trató de reunir numerosos libros, fragmentos arqueológicos, cuadros, dibujos y diferentes instrumentos científicos, creando un verdadero centro de investigación y estudio. Pero, además, se rodeó de artistas como Pedro de Cortona y Pietro Testa, así como de Poussin, quien le proporcionó numerosos dibujos con representaciones de pájaros, llegando a recopilar 23 volúmenes de dibujos con representaciones de monumentos, bajorrelieves e inscripciones de la Roma antigua y dando origen a la creación del famoso *Museum cartaceo* o museo de papel.

Ya entrados en el siglo XIX, nos encontramos con revistas, tales como *Deutsches Museum*, *Musée des familles*, *Musée des deux mondes*, *Musée de peinture et de sculpture* o *Musée belge*, todas ellas consideradas como auténticos museos que tratan de testimoniar la voluntad de apropiación de la realidad por parte del hombre, sin que este último pretenda conservarla físicamente (Mairesse, 1999: 62).

Etimológicamente, la palabra *museografía* significaba la descripción del trabajo del museo que, según Neustupný (1980: 28), comprendería los informes anuales sobre el trabajo realizado en los museos, los estudios publicados sobre un campo particular de los mismos, los informes sobre las adquisiciones de materiales, la conservación, restauración y catalogación de las colecciones, la programación y realización de exposiciones, así como las distintas actividades administrativas y técnicas que se llevan a cabo dentro de los museos. En otras palabras, la museografía sería aquella que se preocupa de «todos los aspectos puramente descriptivos y prácticos de los estudios teóricos del trabajo del museo».

De ahí que creamos que la museología y la museografía no se contraponen, sino que se complementan mutuamente y que ambas han de aportar, desde lo que les diferencia, sus propias singularidades. Por eso, es preciso estudiar qué se entiende por cada una de ellas y cuáles son sus coincidencias y diferencias.

Sin embargo, el largo proceso de constitución que ha experimentado la museología durante casi dos siglos, ha llevado a que se diera una cierta confusión a la hora de definir qué se entiende por museología, cuál ha de ser su objeto y qué

funciones ha de desempeñar dentro de la sociedad. Por este motivo, a veces, el término *museología* se utiliza como sinónimo de *museografía* para designar «el arte» del museo (Davallon, 1997: 25), dado que el trabajo realizado dentro del museo suele ser considerado más como un arte que como una ciencia.

No obstante, la museología, como cualquier otra ciencia, necesita hacerse una serie de planteamientos que la ayuden a analizar cuáles son los temas prioritarios que ha de tratar y qué metodología ha de utilizar si desea profundizar sobre el conocimiento científico del museo y las funciones que este está llamado a desempeñar en la sociedad.

Si, como señala Stránský (1981a: 71), es posible demostrar, desde el punto de vista histórico, que todas las ciencias han experimentado una evolución progresiva según los diferentes niveles del proceso de conocimiento, también podemos afirmar que la historia de la museología se ha visto inmersa en un proceso de desarrollo que la ha llevado a emanciparse partiendo del propio contenido de la disciplina, de la línea del pensamiento cognitivo emprendida y de su metodología. El mismo Stránský no duda en presentar dicho desarrollo en tres etapas: empírico-descriptiva, teórico-sintética y unitaria de los factores cuantitativos y cualitativos. Podemos decir que la museología se ha ido formando, poco a poco, se ha unificado y sistematizado y ha alcanzado un grado de madurez que le ha permitido emanciparse como disciplina académica, influida, necesariamente, por el proceso de profesionalización que ha ido experimentando el mismo trabajo del museo.

Ahora bien, a la hora de elaborar un esquema que nos clarifique en qué momento tuvo lugar la aparición de la museología y cuál fue el desarrollo que siguió hasta independizarse de la museografía, no resulta fácil encontrar un esquema en el que coincidan los distintos autores.

Mientras Cameron (1970) no duda en utilizar el término *Museum revolution* para referirse a los cambios radicales que experimentaron los museos de Estados Unidos entre los años 1950 y 1960, Bauer (1983) distingue dos revoluciones dentro del museo. La primera tuvo lugar a partir de la publicación, en 1931, de la revista *Musées*, y la segunda, con motivo de las revueltas estudiantiles de mayo del 68, que influyeron significativamente en el campo de los museos.

El museólogo japonés Tsuruta (1980), por su parte, ha formulado una teoría en la que se pueden contemplar cinco fases. La primera estaría constituida por el Mouseion y la época de los museos. Su característica principal sería la aparición y existencia de los museos. Cronológicamente, abarcaría desde la época del Mou-

seion de Alejandría hasta la Edad Media. La segunda sería la etapa «museolore», en la que adquiere gran importancia el conjunto de informaciones que se recaban sobre los museos. La época que corresponde a esta fase sería desde el Renacimiento hasta la revolución industrial. La tercera correspondería a la etapa de la museografía, caracterizada por el desarrollo de la descripción de los museos, que tiene lugar entre el siglo XIX y comienzos del XX. La cuarta fase sería la etapa de la museología y la museografía en la que tiene lugar el comienzo de las investigaciones científicas, de carácter cuantitativo, sobre los museos, por los años ochenta. La quinta correspondería a la etapa de las ciencias y técnicas de los museos, en la que se resalta la necesidad de que se dé una investigación cualitativa y sistemática de los museos, ya a finales del siglo XX.

También Russio (1989) presenta cinco etapas del desarrollo de la museología, algunas de las cuales coinciden con las dadas por Tsuruta. La primera coincide con la creación del Mouseion de Alejandría; la segunda corresponde a la época del Renacimiento; la tercera, al período de la Ilustración y el Romanticismo; la cuarta la sitúa hacia 1900, con el reconocimiento de la necesidad de la especialización y profesionalización del trabajo del museo, como resultado de la urbanización, industrialización y modernización de la sociedad que ofrece al museo un nuevo tipo de público, y, la quinta, ya en el siglo XX, con la reflexión sobre la función social del museo.

De manera algo diferente divide Maroevic (1998) la historia de la museología, resaltando cuatro períodos: 1) la fase de los comienzos del pensamiento museológico (hasta 1900); 2) la fase protocientífica (1900-1934); 3) la fase empírico-descriptiva (1934-1976), y 4) la fase teórico-sintética (1976 hasta nuestros días). Aunque estas divisiones sean muy diferentes entre sí, se complementan mutuamente y, en ciertos temas, coinciden en los aspectos más importantes. Por eso, vamos a intentar hacer una división en cinco etapas en las que creemos se pueden combinar las aportaciones de los diversos autores.

1.1. EL ORIGEN DEL MOUSEION Y LA ÉPOCA DE LOS MUSEOS

Como es bien conocido, la formación de los tesoros artísticos en el Antiguo Oriente fue fruto de los botines de guerra, como lo demuestra el hecho de que cuando los elamitas saquearon Babilonia en el siglo XII a. de C., reunieron todos los objetos saqueados y los expusieron en el templo del dios Inxuxinab, protector

de la ciudad. Posteriormente, ya en el siglo x a. de C., en la puerta occidental de la ciudad de Azur, se creó otro museo con los trofeos conseguidos. Y en el palacio de Nabucodonosor se reunió un gran número de objetos que formaban parte del museo de la guerra y que estaba destinado a la contemplación de todos los pueblos, dándole el nombre de *Bit Tabrât Nixim* o gabinetes de maravillas de la humanidad (Ovejero, 1934: 14).

Templo y botín de guerra se encuentran estrechamente relacionados en un intento de sacralizar y poner bajo los augurios divinos el fruto de sus batallas y de sus empresas políticas. Pero también son fruto de los numerosos exvotos que los fieles hacían a los templos en sus peregrinaciones. No en vano, nos encontramos inmersos en una sociedad que tiene como punto de referencia fundamental la religión, en la que el templo es un lugar de enseñanza y aprendizaje de las ciencias, donde los sacerdotes tratan de conservar todos los saberes en los famosos «anales sagrados». En estos, los sacerdotes inventariaban todas las obras que entraban en el templo con sumo esmero y siguiendo una metodología muy precisa con el propósito de no equivocarse en el recuento y poder presentar una hoja de servicios irreproachable.

La ciudad de Alejandría, en Egipto, no escapa a esta influencia sagrada, y en ella tendrá lugar la creación del primer museo y de su célebre biblioteca, que se convertirá en el centro de irradiación cultural del helenismo en el siglo III a. de C. gracias a los Tolomeos. Según El-Abbadi (1992:80), será Tolomeo I quien, ayudado por Demetrio de Falera, se convierta en el principal propulsor del museo y de la biblioteca, aunque otros autores creen que fue su hijo Tolomeo II Filadelfo quien llevó a cabo dicha tarea. Sea como fuere, es muy probable que la idea de creación del museo estuviese inspirada en las ideas desarrolladas dentro de las escuelas filosóficas de Atenas, de la Academia de Platón y del Liceo de Aristóteles. De hecho, las características propias de estas instituciones se ven reflejadas en los comentarios que, tanto Diógenes Alerces (4.19) como Estrabón (C.794: 17.1.8.) hacen del museo y de la biblioteca.

Diógenes cuenta cómo Polemion, director de la Academia entre el 314 y 276 a. de C., solía retirarse del bullicio de la ciudad para aislarse en el Jardín de la Academia, donde sus discípulos construyeron algunas pequeñas celdas para vivir no muy lejos de las Musas (*mouseion*) y de la *exedra*. Y Teofrastes, director del Liceo entre el 322 y 286 a. de C., explica en su testamento cómo la escuela surge como una fundación religiosa en la que se encuentran el santuario de las Musas (*mouseion*) adornado con las estatuas de las diosas y de un busto de Aristóteles; un pequeño claustro (*stoidion*); un claustro más grande (*stoa*) en el que se colo-

can las tablas grabadas con los países descubiertos hasta ese momento; un altar; un jardín; un pórtico (*peripatos*), y las viviendas.

Por su parte, Estrabón explica cómo el museo forma parte del palacio real y consta de un pórtico (*peripatos*), una galería (*exedra*) y una sala que sirve de refectorio donde comen los miembros del museo, que viven en comunidad y se encuentran bajo la supervisión de un sacerdote que está al mando del museo y que, como es evidente, poseía un carácter religioso. También tenía un *epistate* o director de museo. No es de extrañar, por tanto, que las mismas escuelas filosóficas contasen con un santuario dedicado a las Musas, consideradas inspiradoras de poetas y sabios gracias a su actividad creadora. No obstante, el museo debía ser también una institución real y sus miembros debían contar con la aprobación del rey. Pero era en el palacio real donde se conservaban las colecciones artísticas.

El museo adquiere una gran importancia, convirtiéndose pronto en un centro de investigación y de enseñanza bajo la protección de los Tolomeos, fomentando la celebración de fiestas populares en honor de las Musas y de Apolo donde se organizan concursos literarios. Sin embargo, no poseía colecciones artísticas, sino elementos botánicos y zoológicos, así como salas de anatomía y de observación astronómica. Aunque su primera y principal razón de ser era constituirse en morada de las Musas y lugar donde podían realizarse diversas actividades de carácter científico, artístico y literario, es muy probable que contase con diversos objetos procedentes de expolios, así como de obras de arte, sin que por ello pueda afirmarse que formaran auténticas colecciones, puesto que tampoco existe un inventario detallado de los objetos que poseía (Calvo Serraller, 1996).

Dado que el destino del museo y de la biblioteca real estaban estrechamente unidos, ambos han de formar un conjunto histórico y cultural de gran importancia para toda la sociedad de ese tiempo y han de aportar su gran riqueza artística e intelectual capaz de hacer progresar las distintas ramas del saber hasta límites insospechados. La estrecha relación entre museo y biblioteca nos lleva a pensar que los dos se necesitaban y que, desde el comienzo, estaban dispuestos a ofrecer sus riquezas a los sabios y entendidos que se acercaban a ellos con deseos de aprender. De este modo, podría decirse que ambos se fusionan en una misma realidad, hasta el punto de que la biblioteca se habría convertido en un auténtico museo y este en una verdadera biblioteca donde podían documentarse todos los objetos y riquezas que se habían ido coleccionando a lo largo del tiempo. De tal manera que, cuando tiene lugar la destrucción de la biblioteca real, en el año 48 a. de C., puede decirse que con ella desaparece también el primer museo del mundo.

1.2. LA ETAPA PRECIENTÍFICA

Sabemos que la acepción moderna de la palabra *museo* aparece en el último Renacimiento, siempre en relación con la biblioteca de Alejandría y con las grutas abiertas en las villas griegas que eran adornadas con numerosas conchas y piedrecitas, donde habitaban las Musas. Entrados en los siglos XVI y XVII, constatamos, según Findlen (2004: 23) cómo, desde el punto de vista filológico, la palabra *museum* abarca tanto las categorías intelectuales y filosóficas de *biblioteca*, *thesaurus* y *pandechion*, como determinadas construcciones visuales como la *cornucopia* y el *gazophylacium*, o construcciones espaciales como el *studio*, *casino*, *cabinet/gabinetto*, *galleria* y el *theatro*, que favorecen la creación de una variada terminología y nos ofrecen aspectos muy significativos de la vida cultural e intelectual de la Europa moderna.

El análisis sociolingüístico de cada una de estas palabras nos puede proporcionar una amplia comprensión del proceso cultural que se va perfilando respecto al coleccionismo dentro de la tradición humanista y enciclopédica, cuyo exponente más significativo y comprensivo es el museo. De ahí que podamos certificar la gran riqueza de matices que nos presenta la palabra *museo*, ofreciéndonos la posibilidad de conocer en profundidad las características propias de la sociedad que lo hizo posible y que asumió las implicaciones que su presencia había de tener en la dinámica social y cultural de la época. Ante una sociedad que valora y apuesta por el coleccionismo, como hicieron los siglos XVI y XVII, el museo intentará dar una respuesta de acogida y reconocimiento de dicha realidad, asumiendo el papel de intermediario y de lugar de encuentro donde coincidan la apuesta histórica del presente con la reivindicación de la memoria histórica del pasado. Sin embargo, esto supuso un proceso de maduración y crecimiento que se fue desarrollando a lo largo de los años, con diversas fluctuaciones que acentuarán las diferentes tendencias existentes en cada momento. Por este motivo, es necesario estudiar los antecedentes que han hecho posible que el museo haya llegado hasta nosotros y por qué lo ha hecho de una manera determinada y no de otra.

Es evidente que el concepto clásico de museo no se limitaba solo al tiempo y al espacio, sino que, como vemos en Plinio y Varrón, la misma naturaleza era la gran preferida de las Musas, convirtiéndose literalmente en un verdadero museo. La asimilación que Plinio hace, en su *Historia Natural*, entre gruta y museo, pone de relieve la semejanza del museo con una escena pastoril donde la dimensión contemplativa del lugar se funde con la naturaleza. Como señalan Coffin (1972),

Zangheri (1979), Fagiolo (1980) y Dixon Hunt (1986), en los jardines renacentistas europeos de Boboli, Bomarzo y Pratolino, entre otros muchos, se tiende a construir numerosas grutas como expresión de que la naturaleza misma es concebida como un auténtico museo donde arte y naturaleza se funden estrechamente.

Si, por una parte, el museo clásico era concebido como un espacio en el que se realizaban una serie de actividades, por otra, el coleccionismo renacentista se nos presenta como un concepto abierto y cerrado al mismo tiempo. Los jardines y grutas son considerados verdaderos museos sin muros, sin barreras, al aire libre, no localizables en un determinado tiempo o lugar. De la misma manera, la fusión del *studio* con el museo se va perfilando espacialmente. Los coleccionistas humanistas necesitan un espacio bien definido donde poder actuar y el museo era un principio localizable que circunscribía un espacio donde podían realizarse una serie de actividades intelectuales.

A medida que se van constituyendo grupos de humanistas en torno a las cortes, iglesias y academias durante los siglos XVI y XVII, puede decirse que tiene lugar el comienzo de un nuevo escenario social para las Musas. Tanto humanistas como coleccionistas se inclinan a identificar el museo con el *studio* o con otros términos parecidos y tratan de dar forma a la función social y pública del museo. Si la tradición enciclopédica medieval resaltaba el conocimiento como un plan continuo de información, la tradición enciclopédica de los siglos XVI y XVII pondrá su énfasis en la discontinuidad, cuyo exponente más claro se encuentra en la estructura del museo. De hecho, utilizando el término *museo* como punto de partida vamos descubriendo su propia estructura a partir del hábeas enciclopédico en el que términos como *teatro*, *tesoro*, *espejo*, *bosque* o *microcosmos* se identifican con el lenguaje de la colección.

La utilización del término *museo* no queda reducida solamente a lo tangible, sino que es también una categoría mental que almacenaba una actividad cognitiva capaz de responder a unos determinados fines sociales y culturales. De hecho, según Wilkin (1835-6: 239), el mismo Thomas Browne, al referirse a la formación de las colecciones de finales del siglo XVII, escribió un libro que serviría de guía para un hipotético museo imaginario titulado *Museum Clausum* o *Bibliotheca Abscondita*. Browne se distancia de los proyectos enciclopédicos seguidos por Aldrovandi, Gesner y Kirker y otros autores que habían aceptado los paradigmas de Aristóteles y Plinio, al tiempo que se propone considerar la estructura mental del coleccionismo para combatirlos, creando un museo completo y cerrado en sí mismo, imposible de ser penetrado.

El concepto de la colección durante este período también apoya y mantiene la unión del museo y el teatro. De hecho, la colección de historia natural de Francesco Calzolari se considera un museo porque recogía «dum uno in teatro, aut Musaeo». Puede decirse que el museo era considerado como una estructura capaz de clasificar una gran variedad de textos, cuyo sistema de organización y clasificación se realizaba dentro de la colección. Muchos libros, como el *Musei Poetriarum* de Lorenzo Legati (1668) o el *Museum Italicum* de Mabillon (1687-89) utilizaban la imagen del museo para indicar el proceso de colección y recopilación.

Por su parte, Ulisse Aldrovandi, estando en Roma durante 1549, se dedicó a explorar las antiguas ruinas de la ciudad y escribió el libro *Delle statue romane antiche* (1556), convirtiéndose en la primera guía para anticuarios coleccionistas de Roma. Al mismo tiempo, al reflexionar sobre el proceso seguido para escribir teatro, pone de manifiesto cómo la creación de un libro suele tomar la forma de un museo («scrivere et raccogliere, come in un Theatro»). Escribir y coleccionar en el teatro equivale a crear el museo de la memoria, de manera que los proyectos de colección de los siglos XVI y XVII reciben la fuerza del espíritu enciclopédico. El autor del *Museum Hermeticum* (1678), queriendo resaltar la abundancia y variedad de objetos, se dirige a sus lectores advirtiéndoles que van a entrar en un museo de alquimia que reduce la literatura sobre esta materia a una realidad manejable.

La biblioteca solía formar una parte esencial de las colecciones y eran raros los museos que no contaban con una biblioteca adjunta. Carlo Antonio dal Pozzo describía la biblioteca de Roma como «un verdadero hotel de las Musas», reforzando la idea de que la biblioteca era realmente un museo. De hecho, Diderot, en su *Enciclopedia*, al hablar de la biblioteca de los Médici, señala que era tan numerosa que «solamente el término *musaeum Florentinum* puede representar justamente este magnífico gabinete». El mismo Fortunio Liceti reconoce que la colección de libros del cardenal Francesco Barberini era realmente un museo.

Las estrategias que se seguían a la hora de coleccionar no solo respondían a los deseos humanistas de la *prisca scientia* (antigua ciencia), sino que los museos y bibliotecas de este período también tienen una función política y religiosa. Claude Clemens (1634), bibliotecario de Felipe III de España, describe El Escorial como «ese museo de la Cristiandad» y, en sintonía con la Reforma católica, propone la creación de una biblioteca que colecciona y ordene el conocimiento para poder controlarlo. Esta visión enciclopédica del conocimiento, surgida del deseo

humanista por reconquistar el conocimiento del mundo antiguo, se utilizaba con múltiples propósitos durante el siglo XVII. El museo se convierte así no solo en un instrumento de erudición, sino también en un medio de proselitismo.

Hasta finales del siglo XVIII los museos continúan conjugando el arte y la naturaleza, siguiendo la concepción de Plinio, para quien cualquier cosa que existía en el gran teatro del mundo era digna de conservarse y recordarse. Tanto los museos textuales como conceptuales utilizan su propia estructura museal como una forma de compaginar armónicamente lo natural y artificial, lo real e imaginario, lo ordinario y extraordinario con el propósito de resaltar las inmensas capacidades del ser humano para comprender y explicar el *theatrum mundi* (Findlen, 2004: 36).

Pero, llegados a este punto, hemos de preguntarnos cómo tiene lugar la transición del museo privado al museo público. Una vez más, será el mundo social del coleccionismo quien nos ofrezca las pautas para descubrir cuál ha sido el proceso que ha conducido al museo hacia una dimensión pública y abierta a todos los ciudadanos. Aunque el museo de Alejandría puede considerarse como un paradigma de la actualidad intelectual colectiva, manifestada en la formación de los círculos humanistas alrededor de Pietro Bombo y Guillaume Budé, por poner solo unos ejemplos, puede decirse que la idea de estudiar fuera del marco propio del *studio* universitario era algo muy poco frecuente (Chatalet-Lange, 1975: 279; Franzoni, 1984: 333). En contraste con la noción de la academia, uno de los más importantes centros de la actividad cultural e intelectual extrauniversitaria del siglo XVI, el museo será concebido como el espacio doméstico y privado donde se habita.

El coleccionista, al sentirse llamado por las Musas, se retira a su *studio*, al igual que se introduce en su habitación, de la misma manera que el *cabinet* francés del siglo XVIII sugería cerrarse fuera de la propia habitación de dormir. De hecho, durante esta época se aconseja edificar el museo, la biblioteca y el *studio* muy próximos al espacio más personal de la casa siguiendo los diseños clásicos inspirados en la obra de Alberti, quien, al describir la disposición que las casas de campo han de tener, en su obra *Diez Libros sobre Arquitectura* (1415), especifica que «la habitación de la esposa debería estar junto al vestuario, mientras que la del marido debería situarse dentro de la librería». El mismo Plinio el Joven, en su descripción de su villa en Laurentium (Epst. II, 17) coloca su propia librería/estudio cerca del dormitorio.

Alberti define el *studio* como un espacio exclusivamente masculino, hecho que corrobora la relativa ausencia de mujeres en el campo del coleccionismo, a

excepción de la *Grotta y studio* de Isabella d'Este en Mantua o el *studio* de santa Catalina de Siena donde escribía su numerosa correspondencia (Findlen, 2004; Brown, 1976). Esto supone, como el mismo Findlen indica, que el coleccionismo surge fuera de la cultura doméstica y privada, que era casi exclusivamente masculina: un espacio reservado dentro de la casa para la actividad erudita, análoga al espacio contemplativo de la capilla familiar privada, cuya función no carecía del todo de vida pública. Según esto, podemos decir que el museo era considerado un espacio público y privado, un espacio masculino dentro del domicilio y por naturaleza público en el sentido más amplio del término.

Es de destacar que la colección de rarezas de la naturaleza que poseía Aldrovandi en Bolonia era denominada con términos tan variados como *museo*, *studio*, *teatro*, *microcosmo*, *archivio*, en un intento de describir los diferentes fines para los que había de servir su colección y en constante alusión a las analogías que pudieran darse en cada estructura. Hacia mediados del siglo XVII, Ovidio Montalbani (1671: 5 y 15), superintendente del *studio* de Aldrovandi, distinguía entre la colección pública de Aldrovandi, que él vigilaba con esmero (*museum*) y su colección personal y privada utilizando el diminutivo *privatum Museolorum* o *museolorum meum*. El mismo Claudio Franzoni (1984: 358) explica cómo una de las divisiones lingüísticas más importantes dentro del vocabulario del coleccionismo hace referencia a la distinción entre diversos términos que definen una colección espacialmente y aquellos otros que aluden a su configuración de carácter más filosófico. Palabras como *stanza*, *casa*, *casino*, *guardaroba*, *studiolo*, *tribuna* y *galleria* tratan de organizar el terreno doméstico y cívico del museo.

Al mismo tiempo, la idea del museo comienza a asociarse de manera creciente al espacio físico del *studio*. De hecho, muchas cartas de los siglos XVI y XVII, sobre todo de Aldrovandi y Cesi, están firmadas con palabras como *ex Musaeo nostro* o *escritas desde el museo Cesi*. Interesante resulta la domesticación existente sobre la variada designación del famoso *studiolo* de Francisco I (1569-87) en Florencia. El humanista Vincenzo Borghini, quien diseñó el *topoi* de la habitación, lo llamó *stanzino* porque pensaba que servía de armario para guardar cosas raras y preciosas por su valor y artesanía. Como señalan Lina Bolzoni (1980) y Scott Schaefer (1976), la habitación era identificada con frecuencia con el *stanzino* o *scrittoio* por los contemporáneos. El *studiolo*, un microcosmos de museo, describiría el *cabinet* (vitrina), la *kunstschrank* (armario de arte) que popularizaron las cortes renacentistas del norte de Europa. El *studiolo* era una pieza de mobiliario, semejante a un *cassone* (arcón) en su función, que contenía sus propios tesoros

en miniatura y se encontraba dentro de un contexto doméstico que reforzaba la imagen privada del coleccionismo.

La transformación del *studiolo* de su dimensión doméstica a otra más pública nos hace ver de qué manera los museos del Renacimiento tardío continuaban incorporando las nociones de privado y público, tanto en su concepción como en su utilización. Tanto el museo como el *studio* eran concebidos como construcciones intelectuales antes que sociales y, por tanto, eran considerados como espacios herméticos y excluyentes. Comenius (1659: 200) escribe que un «museo es un lugar donde el erudito se sienta solo, separado de los demás hombres, dedicado a sus estudios, mientras lee libros». Del mismo modo, a finales del siglo XVII, cuando ya el museo se había convertido en un espectáculo público, las ilustraciones que acompañan a los museos refuerzan su imagen secreta y el erudito que lo frecuentaba se consideraba más un alquimista que un humanista, reforzando esa idea debido al trabajo oculto que realizaba.

Si definimos una colección como una entidad pública frente a otra privada, podemos preguntarnos qué tipo de criterios hemos de utilizar que puedan ser aplicables a un contexto moderno más cercano. Es evidente que los museos de Aldrovandi, Kirker y Settala no eran públicos en el sentido de que estuvieran abiertos a toda clase de gentes. El primer museo que abrió sus puertas al público fue el Ashmolean Museum de Oxford en 1683, rompiendo todos los estereotipos de admisión y abriendo las barreras de género y clase propias del museo privado.

Durante la última época renacentista los parámetros del museo se abren para incluir dentro de ellos connotaciones de marcado carácter público. El cambio que mejor expresará esta apertura será la creciente institucionalización del museo, convirtiéndose en una realidad social que estará presente en las cortes, academias y universidades de los comienzos de la Europa moderna. Los museos del Renacimiento tardío se mueven entre el espacio público y privado, abarcando el mundo social del coleccionismo y el vocabulario humanista que fundamenta su base filosófica. En su afán por trascender los límites culturales y temporales, el museo se sitúa al margen de otras instituciones en un intento de sintetizar las nuevas cosmologías con las antiguas y, en su modo de actuar, tratará de compatibilizar el deseo de coleccionar con el de ser coleccionado (Findlen, 2004: 43).

Es preciso constatar cómo la historia del pensamiento museológico ha experimentado una cierta continuidad desde el siglo XVI en adelante, como lo demuestra el hecho de que Samuel von Quicheberg, médico de cámara holandés de Alberto V, publique, en 1565, sus *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*,

complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias, sobre la administración de las colecciones, y el mismo Johann Daniel Major, médico y encargado de los jardines botánicos de Kiel, edita, en 1674, un libro muy parecido titulado *Unvorgreifflichen Bedenken von Hunst und Naturalien-Kammern insgemein* (Una consideración imparcial de las cámaras de arte y de la naturaleza), pudiéndose considerar a ambos como los primeros autores que trataron la museología teórica.

También puede citarse el libro de D. M. B. Valentín *Museum Museorum oder vollständiges Schau-Bühne* (Museo de museos o el teatro completo...), editado en Fráncfort por primera vez en el año 1714. Igualmente, durante finales del siglo XVI y todo el siglo XVII fueron numerosas las colecciones y gabinetes que se crearon, al tiempo que se editaron numerosos libros sobre las colecciones. La Croix du Maine publicó un libro con el sugerente título de *Las más renovadas bibliotecas y gabinetes (llamados por algunos gabinetes del mundo) de Francia, con un catálogo de libros raros, medallones, retratos, estatuas o pinturas, gemas preciosas y otros objetos de valor y rarezas que pueden contemplarse en las casas de los príncipes que las coleccionan*.

Durante el siglo XVII muchos viajeros y visitantes utilizaron para realizar sus viajes una serie de itinerarios que habían sido publicados con ese fin. Entre los más significativos, encontramos el *Itinerarium Galliae* escrito en 1612, el *Uli- ses Belgico-Gallicus* en 1631 o la *Nota delli Musei, galerie e ornamenti di Statue e pitture ne'palazzi e'ne' giardini di Roma*. También se elaboraron descripciones de algunos museos, como la del *Musaeum Celeberrimum*, publicada en Ámster- dam por Georgius de Sepibus en 1678, conservador del Museum Kircherianum de Roma.

El libro de Quicheberg, impreso en el taller de Adam Berg de Múnich, es considerado como el más antiguo tratado de metodología sobre los museos publicado en el norte de Europa (Schlosser, 1988: 130-131). Dividido en cinco secciones, que a su vez se subdividen en otros tantos apartados, nos ofrece una visión de lo que debería ser una colección enciclopédica. En la primera sección se detiene en el aspecto histórico, haciendo referencia a numerosas tablas históricas, genealogías, retratos de familias y mapas geográficos, relacionados con su entorno, así como de grabados de ciudades, edificios y exposiciones públicas. En la segunda desarrolla el contenido de las cámaras artísticas, describiendo esta- tuas, monedas y medallas y numerosos modelos de orfebrería y utensilios exóti- cos, así como vasijas encontradas en las excavaciones. La tercera hace referencia

al gabinete de ciencias naturales, incluyendo el reino animal, vegetal y mineral, además de la anatomía humana. El interés cinético y artístico se entremezclan en un entramado amplio y complejo en el que se encuentran reproducciones de animales y plantas con objetos de orfebrería. La cuarta sección posee un carácter tecnológico basado en las «artes mechnicae» donde pueden encontrarse instru- mentos musicales, matemáticos y astronómicos, así como máquinas y herramien- tas mecánicas, instrumentos quirúrgicos y objetos etnográficos. Finalmente, la quinta sección se asemeja al concepto moderno de pinacoteca con su gabinete de grabados en cobre donde pueden encontrarse cuadros, trabajos de cincel y dibu- jos hechos a mano, así como numerosas inscripciones que reflejan los contenidos históricos de esa época que la museología de Quicheberg tiene muy presentes.

En cuanto al libro de Major, trata de elaborar un inventario en el que se van precisando las instrucciones que han de seguirse en la ordenación de las colec- ciones, al tiempo que enumera algunas de las que le son conocidas. Divide las colec- ciones en *artificialia* y *naturalia*, pero incluyendo las obras de arte o *artificialia* dentro de la *Kunstammer*, al tiempo que trata de dar una definición sobre qué entiende por colección y su diferente tipología y pide encarecidamente la elabora- ción de catálogos bien ilustrados sobre los objetos que los componen, utilizando el término *museum* al hablar de dichas colecciones.

El término *museografía* surge durante el siglo XVIII, cuando Caspar Friedri- ch Neickel publica, en 1727, su tratado de *Museographia oder Anleitung zum rechten Bègriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritätenkammer* (Museografía o instrucciones para el correcto entendimiento e interpretación de los museos o gabinetes del mundo), en Leipzig y Breslau. En ella diferencia entre *naturalia* y *artificialia* y explica cómo se han de disponer las colecciones dentro de los edificios que las contienen. Al mismo tiempo, no duda en exponer cuáles han de ser los criterios que se han de seguir en la elaboración de los registros, inventa- rios y catálogos que sirvan para la buena gestión de las colecciones del museo. Su museografía no deja de ser, por tanto, un intento de clasificación sistemática de lo que, con el tiempo, debían ser los museos. Hemos de reconocer que el insigne marchante alemán trató de ofrecer a los aficionados al coleccionismo de objetos y especímenes curiosos una serie de orientaciones que les sirviesen de ayuda para ordenar sus colecciones, al tiempo que brindaba unos conceptos básicos sobre el museo, su evolución histórica y su aplicación a la práctica del mismo (fig. 1).

Ya en 1735, el sueco Charles Linnaeus publicó en Uppsala su *Sistema natu- rae*, en el que incluye una clasificación de especies naturales. Y en 1753 publicó,



Fig. 1: Tratado de Museografía de C. F. Neichel.

también en Uppsala, la *Instructio musei rerum naturalium*, donde aplica dicha clasificación a las colecciones naturales y a los museos, al tiempo que describe cuál es la intención que persigue al elaborar una clasificación sistemática y científica del coleccionismo.

Conviene recordar que Alexandre Lenoir es considerado por algunos autores el fundador de la museografía moderna (Poulot, 1997). En el año 1791 es nombrado guarda del depósito de los Pequeños Agustinos, convento donde se almacenaban estatuas, mármoles y objetos metálicos procedentes de las órdenes religiosas. Poco antes de la disolución de la Convención, el día 21 de octubre de 1795, Lenoir consigue la autorización de transformar el depósito de los Pequeños Agustinos en el museo de los Monumentos Franceses (fig. 2). Este hecho supone una puesta en valor de los monumentos de la Francia feudal, monárquica y religiosa (Bazin, 1969).

Además de las obras confiscadas a las fundaciones religiosas, Lenoir encarga obras a artistas vivos para recrear un gran conjunto escénico que represente la memoria histórica de Francia. El edificio del convento era el marco adecuado para exponer y evocar las distintas etapas históricas. Así, la iglesia del convento reunía los principales monumentos que representaban una síntesis desde la época gallo-romana hasta el siglo XVII. A partir de la iglesia del convento se articulaban una serie de salas dedicadas cada una de ellas a un siglo. La sala del siglo XIII prácticamente carecía de luz, pero esta iba aumentando de forma progresiva en las siguientes salas hasta inundar de claridad la dedicada al siglo XVII. Al mismo tiempo, creó un ambiente específico en cada una de las distintas salas, decorándolas con monumentos ficticios que evocaban cada una de las épocas.

También, en los jardines del antiguo convento, diseñó un «Elíseo», una especie de cementerio de artistas o monumentos consagrados a los hombres célebres. Dicho jardín es considerado el lugar de la inmortalidad poética. El monumento más destacado es el de Eloísa y Abelardo, que es la única construcción del Elíseo que se ha conservado y fue trasladado al cementerio del Père Lachaise. En el jardín se inspira la pintura de género trovador que se desarrollará con el Romanticismo. En 1814, este museo cerró sus puertas, pero su espíritu ha sido un referente de la historia y de la museografía francesas.

Esto nos hace ver cómo los términos *museología* y *museografía* se han utilizado en un mismo contexto, siempre en relación directa con el trabajo práctico del museo, hecho que reflejaba los múltiples problemas que se podían presentar a la hora de analizar las técnicas que se habían de utilizar para coleccionar las

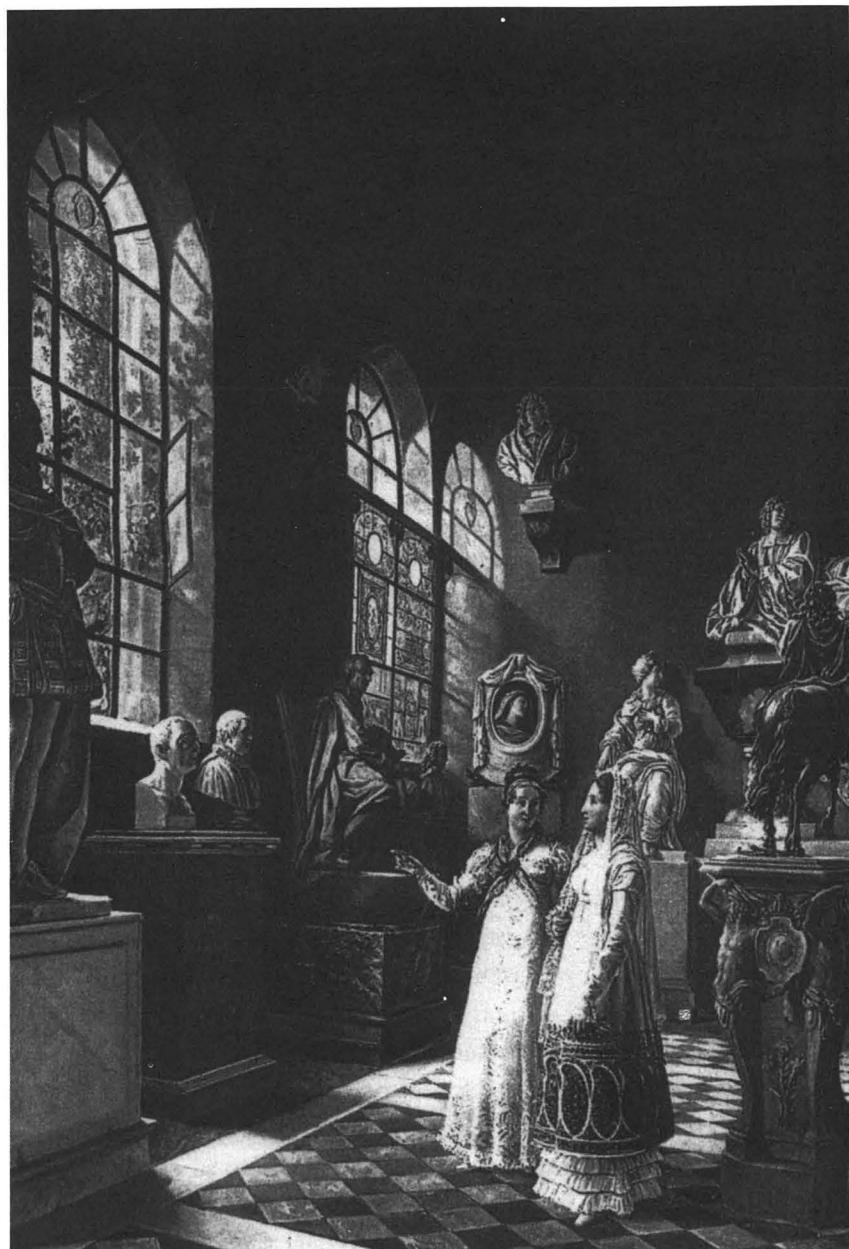


Fig. 2: El Museo de los Monumentos Franceses (Schaefer, 1993: 50).

obras, los métodos de conservación, el registro, almacenaje y exposición de las mismas. Ciertamente, todos estos problemas requieren soluciones prácticas que, en principio, no pueden provenir del contenido de la disciplina, dado que tanto la museología como la museografía son consideradas como subordinadas y derivadas de dicho campo (Mench, 1992: 6). A este primer enfoque de la museología como disciplina académica Stránský lo denomina *fase pre-científica*, mientras que Tsuruta (1980: 47) habla de la *etapa del museo ciencia* (museum stage); Jahn (1979) se refiere al *escalón implícito* (Implizitstufe), y Mensch, siguiendo a Kuhn (1976), afirma que podría hablarse de una *etapa pre-paradigmática* de la museología.

1.3. LA ETAPA MUSEOGRÁFICA

Más tarde, ya entrados en el siglo XIX, tendrá lugar el desarrollo del origen de la museología y de las técnicas museográficas aplicadas a los museos con el propósito de ordenar, exponer e interpretar los objetos que en ellos se guardan. Maroevic (1998) denominará a esta etapa *fase proto-científica*. En 1830, G. Parthey publicó en Berlín el libro *Das alexandrische Museum*, que contribuirá de manera significativa al desarrollo de los museos alemanes. También se hicieron revisiones históricas del desarrollo de las colecciones, como la de Gustav Klemm, quien, en 1837, publicó en la ciudad de Zerbst su libro *Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland* (Sobre las colecciones de ciencia y arte en Alemania).

Entre las revisiones que se llevaron a cabo de los museos europeos destaca la realizada por Louis Viardot, que publicó en París (1860) y en cinco volúmenes *Les Musées d'Europe*. A. Furtwangler publicó en Múnich (1899) el libro *Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit* (Sobre colecciones artísticas en la época antigua y nueva), y D. Murray, ya en 1904, en Glasgow y en tres volúmenes, su *Museums, their History and their use with a Bibliography and List of Museums in the United Kingdom*. Por su parte, V. Schärer publicó en Jena (1913) un libro sobre los museos alemanes titulado *Deutsche Museen. Entstehung und kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen* (Museos alemanes. Origen y significado para la historia cultural de nuestras colecciones públicas de arte).

Sin embargo, hemos de resaltar que quien, por primera vez, utilizó el término *museología* fue Phillip Leopold Martin, al publicar, en 1869, su *Praxis der*

Naturgeschichte, donde dedica la segunda parte del libro a la *Dermoplastik und Museologia*, definiendo esta última como la exposición y preservación de las colecciones de *naturalia*.

Las primeras revistas de museología comienzan a publicarse en el siglo XIX, con el propósito de salir periódicamente y dar a conocer las publicaciones museológicas. Alemania pondrá todo su empeño en estudiar los problemas museológicos de una manera especial y metódica con el propósito de establecer aquellos principios que debían regir la ciencia museológica. A este propósito, es de destacar que, en 1883, aparezca una revista titulada *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie verwandte Wissenschaften* (Revista de Museología y Antigüedades Conocidas, así como ciencias afines), cuyo editor fue J. G. Th. von Graesse, y donde en uno de los artículos sin firmar se expone que «si hace treinta o veinte años alguien, en sus declaraciones o escritos, hubiera considerado a la museología como una ciencia, habría suscitado en muchos una sonrisa de compasión o de desprecio» (Zouhdi, 1980: 50; Mensch, 1992: 5), constatación de que la museología estaba adquiriendo, ya por entonces, el estatuto de disciplina de propio derecho. En 1905 aparece en Berlín la revista *Museumskunde*.

En esta etapa se introducen nuevos conceptos que están estrechamente relacionados con las orientaciones educativas de los museos, dando paso a una nueva escuela de pensamiento en museología que, según Carle y Metzner (1991), se denominaría *movimiento de modernización del museo*. Este hecho dará lugar a diversas publicaciones y a la impartición de diferentes cursos, al tiempo que se fundaron algunas asociaciones y revistas especializadas. Asimismo, en Francia se fundó L'École du Louvre en 1882, donde se imparten enseñanzas de historia del arte y de museología. En 1889, se fundó la Museums Association en el Reino Unido y, en 1906, la American Association of Museums Journal, quien crea en 1924 la revista *Museum News*. De igual modo, la Museums Association del Reino Unido creó, en 1901, el *Museums Journal*, que se considera la primera revista nacional sobre museos que se publica en el mundo. En 1908, se creó en los Estados Unidos el primer programa de formación de museos, que se impartió en el Pennsylvania Museum de Filadelfia. En 1917 se creó la asociación Deutscher Museumsbund.

Todo ello contribuyó a que la museología fuera reconocida como un campo de interés, que tenía identidad propia, dando paso, así, a una fase empírico-descriptiva con los *Museum studies* o *Museumskunde*, etapa que Tsuruta (1980) describe como «etapa museográfica»; Jahn (1979), de «emancipación gradual» (*Emanzipationsstufe*), y Mensch (1992) la define como primera revolución del museo.

Esta etapa, en la que se trata de unificar y sistematizar la museología, permite un acercamiento al trabajo del museo pasando, de forma gradual, de la multidisciplinariedad a la interdisciplinariedad, sin que se llegue todavía a desarrollar una teoría y metodología museológicas. Por esta razón, se hablará más de los estudios relacionados con el museo que de programas de museología y se utilizará el término *museografía* mejor que el de *museología*, haciendo hincapié más en el nivel descriptivo-empírico que en el teórico (Malt, 1987).

La museografía cuenta ya con una cierta tradición al tratar de exponer las colecciones en los espacios privados. Sin embargo, será en el siglo XIX, considerado por algunos autores el siglo de los museos, cuando se produzca una considerable actividad museográfica a la hora de proyectar y acondicionar estas nuevas instituciones públicas. En estos momentos existe una gran preocupación por parte de los representantes políticos de todos los países por constituir importantes colecciones, tanto cualitativa como cuantitativamente, con el fin de exponerlas en espacios adecuados para que puedan ser contempladas por el público y así hacerlas accesibles a todos los ciudadanos.

Este hecho dará lugar a un movimiento museográfico que tratará de poner en valor las colecciones existentes, promoviendo la creación de edificios monumentales y grandiosos diseñados por arquitectos de gran prestigio. Sin duda, será el referente de la política cultural desarrollada por los distintos estados europeos. Países como Francia o Italia rehabilitarán para uso museístico antiguos edificios y palacios. Otros apuestan por erigir nuevos edificios con referencias clásicas o renacentistas. En algunas ciudades surgen conjuntos de edificios para exponer las diversas colecciones, dando lugar a importantes transformaciones urbanísticas que configuran áreas de museos, como ocurrió en Berlín, Múnich o Viena, por citar algunos de los más importantes (fig. 3).

Uno de los elementos más utilizados es la decoración de los edificios, especialmente en sus paramentos internos, que intentan así evocar y ambientar los objetos expuestos. Un ejemplo lo tenemos en el Nuevo Museo de Berlín, donde el arquitecto Stüler diseña un patio egipcio con pinturas que recuerdan un templo egipcio y que sirve de marco para exponer las esculturas egipcias. También se pretende conseguir una adecuada iluminación, pues en muchos de estos nuevos edificios la luz cenital es la más adecuada para la percepción de las obras.

Respecto a la restauración de las obras de arte, conviven varios criterios. Mientras Canova no quiso restaurar los mármoles del Partenón expuestos en el Museo Británico, pues pensaba que debían conservar todas las características ori-

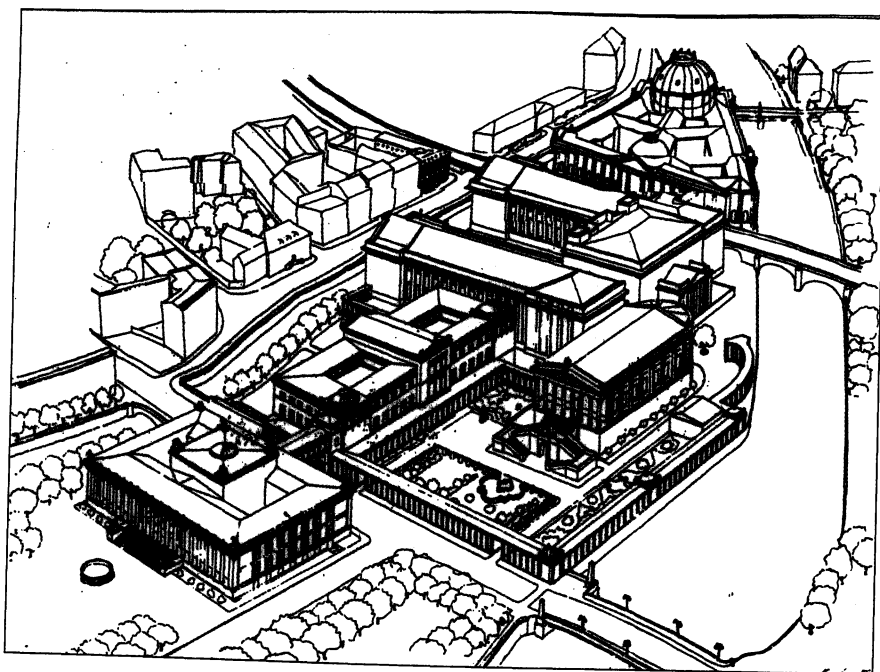


Fig. 3 : Conjunto museístico Isla de los Museos, en Berlín (Mottola, 1991: 50).

ginales, el escultor Thorwalsen, tras un estudio minucioso de las esculturas de los frontones del templo de Afaia en Egina, expuestos en la Gliptoteca de Múnich, realizó en ellas una intervención, integrando las partes desaparecidas.

1.4. LA ETAPA DE LAS INVESTIGACIONES SOBRE LA MUSEOLOGÍA Y LA MUSEOGRAFÍA

Esta etapa es contemplada por los autores de maneras muy diversas y la subdividen en otras tantas fases. Tsuruta (1980) distingue entre la era de la museología y de la museografía como el comienzo de la investigación científica cualitativa de los museos propia de los años ochenta y la era de las ciencias y de las técnicas de los museos como necesidad de una investigación cuantitativa y sistemática sobre los museos que tiene lugar a finales del siglo xx. Mensch (1992) sitúa en los años sesenta la segunda revolución del museo, y Maroevic (1998) diferencia dos etapas distintas, una entre 1934 y 1976, que define como

fase empírico-descriptiva, y otra, entre 1976 hasta nuestros días, que califica como fase teórico-sintética. Nosotros preferimos denominarla *etapa de las investigaciones sobre la museología y museografía*, siendo conscientes de que dentro de ella podemos observar todo el gran movimiento museológico que tuvo lugar a comienzos del siglo xx y, de manera especial, a partir de 1934 con la Conferencia de Madrid.

A finales del siglo xix destacará en el mundo de los museos el historiador de arte y conservador de museos Wilhelm von Bode, considerado internacionalmente como un gran museólogo y museógrafo debido a la labor que desarrolló en los museos de Berlín, especialmente durante su etapa como director general de los museos berlineses (1905-1920). A lo largo de su trayectoria profesional llevó a cabo una política sistemática de adquisición de obras, recorrió toda Europa y compró un número importante de obras a los coleccionistas privados, siguiendo un criterio de calidad y de representación de las distintas escuelas de pintura europeas. Para ello, se preocupó de obtener recursos económicos públicos, así como subvenciones y donaciones privadas.

Mostró una sensibilidad especial a la hora de presentar las colecciones que él mismo intentó aplicar de una manera especial en el Kaiser-Friedrich-Museum, conocido posteriormente como *Museo Bode*. Este museo se construyó entre 1897 y 1904 para albergar las obras del Renacimiento y del Barroco. A la hora de diseñar la exposición busca crear un ambiente específico al combinar el mobiliario con la pintura y la escultura, con el fin de recrear una determinada época. Hasta este momento existía una tendencia bastante generalizada a mostrar de manera independiente cada una de estas técnicas.

Otro de los proyectos se centró en finalizar la configuración de la Isla de los Museos. Concretamente, en 1907 comienza la construcción de un gran complejo arquitectónico que hoy conocemos como *Museo Pérgamo*. El edificio tiene forma de «U», destinándose el ala derecha a exponer las colecciones del Oriente Medio (*Vorderasiatisches Museum*); el ala izquierda, a las colecciones de arte alemán (*Deutsches Museum*), y el ala del fondo, a la exposición del altar de Pérgamo (*Pergamon Museum*). El edificio, construido por Alfred Mensel, no se terminó hasta 1930.

Por otra parte, fue un gran defensor de los museos, poniéndolo de manifiesto en algunos de sus estudios (1913). En este trabajo deja muy claro que el destino de las obras de arte es el museo, espacio donde las creaciones artísticas ofrecen un amplio panorama de las concepciones artísticas que se han elaborado en las diferentes épocas. Su postura está en contra de una corriente de moda que defiende

que las obras deben ser contempladas dentro de los espacios para las que fueron creadas y, por tanto, no deberían descontextualizarse, puesto que los museos no son más que grandes almacenes.

En este sentido, hace referencia al coleccionismo del Renacimiento y a las galerías de los siglos XVII y XVIII, que se caracterizaban por la acumulación de objetos que impedía disfrutar de dichas obras. En el siglo XIX existe ya una mejor disposición de las obras en las salas, intentando que estén mejor iluminadas y permitan su adecuada contemplación, al tiempo que adquieren un carácter evocador al combinarse cuadros, muebles y objetos decorativos.

Otro de los argumentos del por qué las obras de arte deben ser contempladas en los museos y no en sus lugares originales se basaba en el hecho de que muchas de estas creaciones se realizaban por motivos religiosos y como elementos decorativos de estancias públicas y privadas. Por tanto, solamente se buscaba fomentar la devoción de los fieles y el prestigio personal de quienes encargaban dichas obras. Así, las imágenes y cuadros de las iglesias se colocaban en lugares altos y con poca luz, expuestos al humo de las velas y al polvo. Lo mismo ocurría con las piezas artísticas encargadas expresamente para adornar estancias palaciegas. Su elevada altura impedía que pudieran ser contempladas. En consecuencia, Bode está convencido de que las manifestaciones artísticas alcanzan todo su sentido y significado cuando son expuestas en los espacios de los museos, bien iluminadas y con una museografía adecuada para que el público pueda disfrutarlas y experimentarlas a través del contacto directo con ellas.

En último lugar, trata el tema de los visitantes. Él es consciente de que los museos cansan y, por ello, recomienda que no se recorra todo el museo y que se elijan solamente algunas salas en cada visita, invitando a repetir esta práctica, pues ve conveniente desarrollar dicha actividad, dado que el museo es un lugar para aprender y para pasar el tiempo de forma agradable. Todas las actuaciones de Bode van encaminadas a convertir la ciudad de Berlín en un gran centro artístico y en un referente cultural para Europa.

Frente a la visión de Bode, considerado como un gran profesional, amante e impulsor de los museos, existen otras posturas entre las que destaca Paul Valéry, que representa la confrontación más clara de la idea que Bode tenía del museo. En un breve documento sobre *El problema de los museos* (1923) Valéry ha dejado su impresión personal como visitante de los museos. Para él, estos carecen de sentido a pesar de que sean de uso público y estén considerados como lugares dedicados a la conservación de las colecciones.

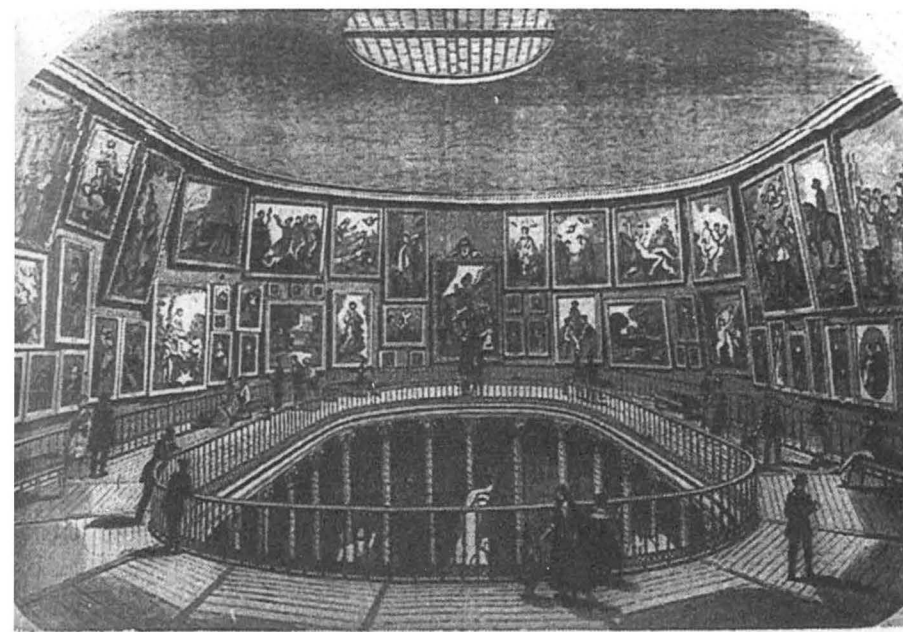


Fig. 4: Museo del Prado: criterio expositivo durante el siglo XIX (Pérez Sánchez, 1977: 25).

Valéry considera el museo como un lugar donde se acumulan esculturas, pinturas y objetos diversos, fruto del proceso de creación de los artistas en diferentes épocas, objetos por los que el museo siente una gran atracción. Todas estas obras se muestran unas junto a otras, sin ninguna relación entre ellas, provocando un efecto negativo, pues impide que sean percibidas desde el punto de vista visual y estético. Ante este panorama es difícil detenerse en la obra individualizada, porque lo impiden las que están a su lado (fig. 4).

Adopta una postura crítica respecto al museo. Este no es un espacio acogedor, puesto que, desde que se accede a él, todo son prohibiciones. Por eso, define a los museos como lugares tristes y aburridos, que no cumplen ninguna función y solo se preocupan de incrementar las colecciones para colocarlas en las paredes y en las vitrinas. En definitiva, considera el museo como un templo, un salón, un cementerio o una escuela, careciendo de una característica específica propia que justifique su existencia.

Valéry es partidario de que las creaciones artísticas se presenten en sus contextos originales, dentro del marco arquitectónico para el que fueron realizadas



Fig. 5: Sacristía del monasterio de Guadalupe: obras de Zurbarán.

(fig. 5). En consecuencia, la visita al museo se convierte en una obligación, en una especie de viaje pintoresco que afecta de manera negativa al visitante, tanto física como intelectualmente, actitud que está muy lejos de la función que deben cumplir las obras de arte, que no es otra que despertar el interés del espectador a través de una experiencia personal de disfrute y fruición de las creaciones artísticas.

También es importante mencionar la creación, en 1926, impulsada por Henry Focillon, de la International Office for Museums (OIM), bajo la dependencia de la Sociedad de Naciones. Entre sus actividades cabe mencionar la publicación de la revista *Mouseion* y la organización de la Conferencia Internacional de Madrid, que tuvo lugar en 1934 y donde jugó un papel importante Louis Hautecœur al ser el encargado de elaborar la ponencia base para dicha conferencia.

A partir de 1926 y hasta 1940 se publicará la revista *Mouseion* con el objeto de dar a conocer internacionalmente todo lo relacionado con la museología y los problemas con los que se encuentran los profesionales de los museos. En 1931 aparece en París la publicación *Revue*, en la que se ofrece un sondeo de la opinión internacional sobre la reforma de las galerías públicas en el que Theodor Schmidt, profesor de la Universidad de Leningrado, niega al objeto de museo el carácter de sujeto considerado como un objeto de percepción y un documento de la época (Bauer, 1967). Es de resaltar que ese mismo año G. Wildenstein publicó, en París, una edición especial de la *Revue* con el título *Musées, Enquete internationale sur la réforme*, en la que colaboran 41 especialistas dando su opinión sobre la misma y resumiendo el pensamiento museológico de la Conferencia de Madrid, celebrada en 1934.

Como hemos señalado antes, con la Conferencia de Madrid celebrada en 1934 se inaugura un período muy importante para el desarrollo del pensamiento museológico, aportando una nueva metodología de acercamiento al museo y a los trabajos que dentro de él se realizan, que se separará de la fuerte ideologización (Maroevic, 1998: 79) que experimentaba para dirigirse, a la hora de presentar las exposiciones, hacia posturas de carácter más estético y acorde con las necesidades de la época. Esto supuso una verdadera reformulación del trabajo del museo, teniendo en cuenta los métodos seguidos para llevar a cabo las diferentes funciones del museo, convirtiéndose este en el tema central de la museología.

La obra de Louis Hautecœur, reeditada por Andrés Desvallées en 1993, no es otra cosa que el informe preparatorio que Hautecœur redactó entre 1933 y 1934 para la Conferencia Internacional celebrada en Madrid del 28 de octubre al 4 de noviembre de 1934 por la Oficina Internacional de Museos. A su vez, este informe fue enriquecido con una serie de aportaciones fruto de la encuesta que se dirigió a los profesionales. Las conclusiones de la Conferencia de Madrid se publicaron de forma colectiva en dos volúmenes en el año 1935 con el título *Museographie: Architecture et aménagement des musées d'art*. La reedición del trabajo de Hautecœur por Desvallées supone una síntesis entre el texto que Hautecœur presentó en el coloquio y unas reflexiones personales que él mismo dictó en una conferencia impartida en la escuela del Louvre el día 2 de marzo de 1933.

El siglo XIX había acumulado una serie de prácticas y de experiencias que van a servir de referencia a la hora de diseñar unas orientaciones museográficas con el fin de que puedan aplicarse a los museos. En este sentido, el informe de Haute-

coeur se va a centrar en siete puntos: 1) el programa, 2) el plano, 3) la circulación, 4) las formas de las salas, 5) el emplazamiento de los museos y las posibilidades de extensión, 6) la construcción y los materiales, y 7) la decoración.

Cuando hemos de tratar cada uno de estos aspectos se ha de tener en cuenta una serie de elementos estrechamente relacionados con el proyecto arquitectónico, como son la iluminación, la conservación y seguridad de las colecciones, y los sistemas técnicos aplicados en la exposición de los objetos. Todo ello lo convierte en un documento importante para programar un museo, pero que en pocas ocasiones se ha tenido en cuenta. Esto significa que, por parte de los profesionales, existe una preocupación de renovar dichas instituciones. Pero, a pesar de que las intenciones eran muy buenas, dicho proyecto quedó abortado por la segunda guerra mundial.

El programa

A la hora de programar un museo hay que tener presente el tipo de museo: historia, arte, etnografía, arqueología, etcétera, porque cada uno de ellos presenta diferentes objetos y distintas formas de exponerlos. Otro elemento para tener en cuenta es la concepción que se tiene del museo. En el siglo XVIII se inician excavaciones en Roma y Pompeya, cuyos descubrimientos se exponen en palacios como el Capitolio y Portici. Concretamente, el papa Pío VII manda construir salas especiales para la presentación de las obras que se encuentran en Roma y crea el museo Pío Clementino (1775-1782), considerado como el primer intento de construir un edificio para albergar obras de arte, donde las esculturas representan un elemento decorativo más. Por estas mismas fechas, el rey de Francia desea exponer sus colecciones privadas de pinturas en la gran galería del Palacio del Louvre, planteándose el tema de la iluminación, en el que, después de intensos debates, se decide adoptar la luz natural.

La Ilustración crea el primer museo de carácter público, cuyo objetivo principal es la educación. A través de las exposiciones, los visitantes pueden contemplar de forma directa las obras de arte. En el siglo XIX se desarrolla un nuevo concepto de museo en el que las colecciones son consideradas no solo por su valor artístico, sino también por su valor de documento histórico. Respecto a su arquitectura, se distinguen los museos que se instalan en edificios ya existentes y los que se construyen para esta función.

Estos adoptan una serie de características comunes, tales como su monumentalidad y presencia de grandes escaleras, diseño de rotondas y galerías. Incorporan la luz natural cenital y una profusa decoración de los paramentos. La

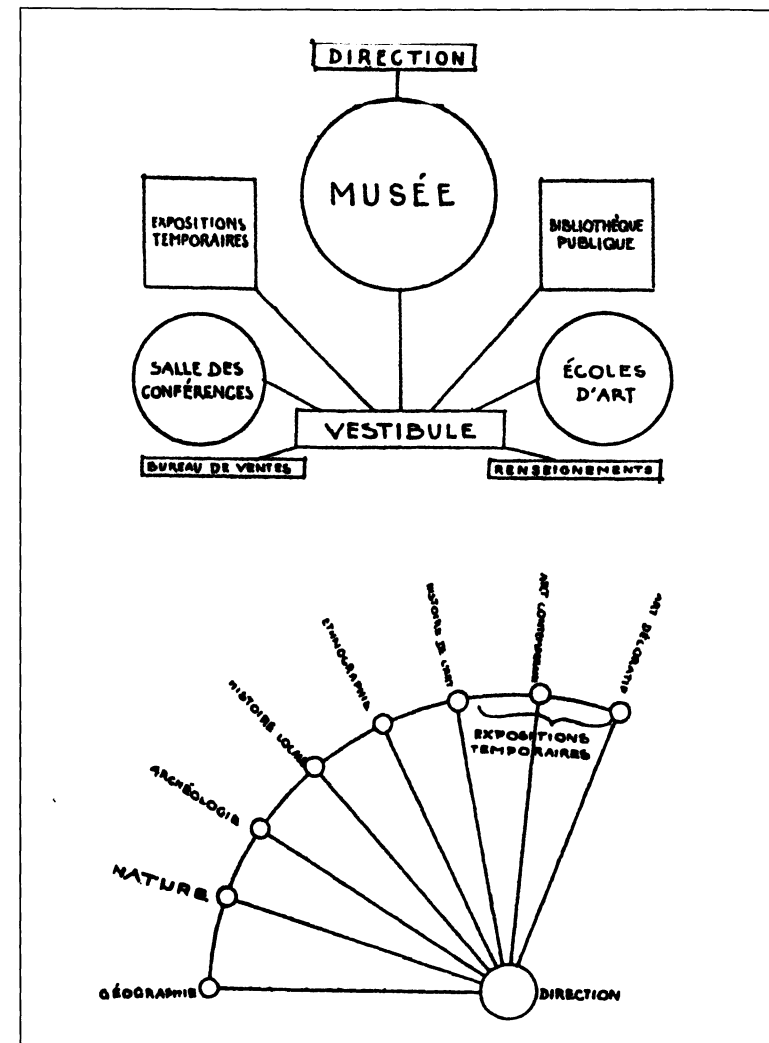


Fig. 6: Diagrama de la distribución de un museo local propuesto por M. Virgil Bierbauer (Hautecoeur, 1993: 26).

exposición de las colecciones se fijará más en criterios cuantitativos que cualitativos. El resultado final de estos proyectos es la estrecha simbiosis que se da entre arquitectura, decoración y objetos. Los edificios fueron muy criticados, por un lado, debido a la monotonía que ofrecían las galerías y, por otro, a las obras de pequeño formato que no destacaban en los volúmenes de las salas.

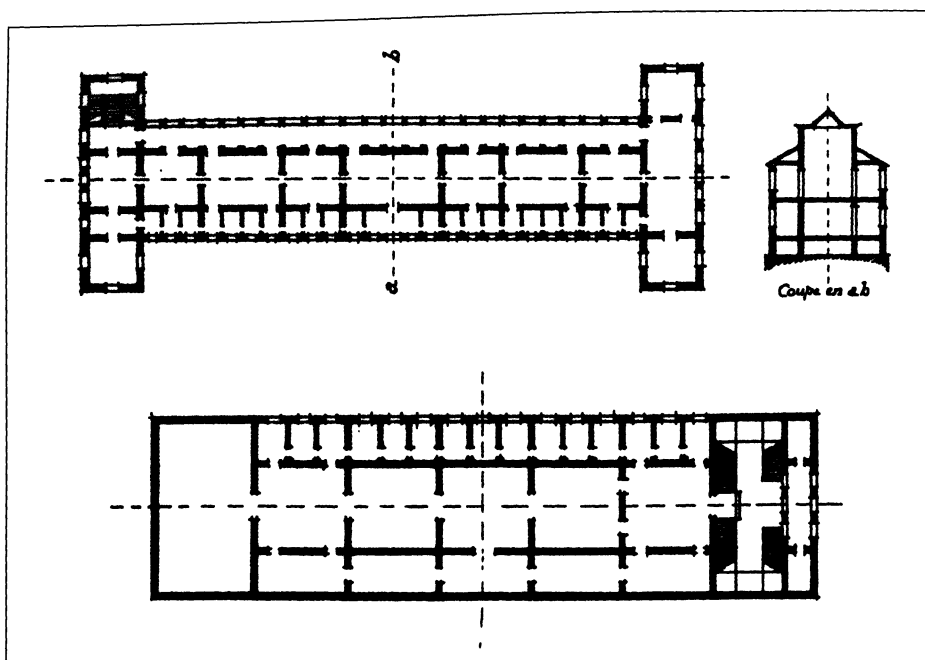


Fig. 7: Estructura axial de los museos del siglo XIX. Superior: antigua pinacoteca de Múnich. Inferior: nueva pinacoteca de Múnich destruida durante la segunda guerra mundial (Hautecoeur, 1993: 26).

Según Hautecoeur, dichos museos han dado lugar a la formulación de una serie de preguntas sobre la finalidad de los mismos y también sobre el tipo de público al que van dirigidos: eruditos o público en general. Con la exposición se plantea si se deben mostrar todas las colecciones o seleccionar aquellas que tengan mejores calidades artísticas o estéticas. Con las técnicas expositivas se pregunta sobre la colocación de los objetos, la separación o no de las distintas técnicas artísticas, el acondicionamiento de las salas, etcétera.

Además de las salas de exposiciones, deben diseñarse otros espacios, como son las salas de conferencias, salas de trabajo para alumnos, despacho de profesores, biblioteca, salas destinadas a la conservación, administración, almacenes, salas de recepción de obras, laboratorios de fotografía y talleres variados, como el de carpintería. Un aspecto interesante es que contempla dejar espacios libres para que el museo pueda ampliarse en el futuro.

La programación de un museo local es diferente a la de los grandes museos. En ellos jugarán un papel importante las salas de exposiciones temporales y las

salas de conferencias, pues estos museos locales actúan como centros dinamizadores de la vida intelectual, dando cabida a la biblioteca municipal, a las escuelas de bellas artes y a cualquier otra institución cultural (fig. 6).

El plano

El autor se pregunta si existe una planta ideal de museo. En el siglo XIX las plantas se caracterizaban por su simetría, donde las salas se organizaban siguiendo uno o dos ejes (fig. 7). Para Hautecoeur la planta de un museo está en función del terreno donde se ubica y de la orientación que este tenga. Los distintos espacios deben tener una articulación interna acorde con las distintas funciones del museo. En primer lugar, debe presentar facilidad de acceso y contar con un aparcamiento próximo. En segundo lugar, los distintos ámbitos del museo deben estar perfectamente definidos de forma que no se interfieran entre sí. Gran importancia se da a las salas de exposiciones, que deben contar con total independencia. Los despachos de conservación y administración ocuparán un lugar central con fácil comunicación a las diversas dependencias.

Con respecto a la biblioteca, se aconseja que pueda ser utilizada por conservadores y estudiantes. Otros espacios estarán dedicados a salas de enseñanza, almacenes, salas de recepción de obras, laboratorios de fotografía y de restauración, sistemas contra incendios bajo vigilancia de la dirección, talleres diversos de pintura, carpintería e infraestructuras en general. Para la comunicación vertical, en el caso de que el edificio cuente con varios pisos, se incorporará un montacargas y, finalmente, dentro de los espacios de uso público, contempla un restaurante.

La circulación

La circulación viene impuesta, en gran parte, por el plano del museo. Los museos deben exponer a la entrada un gráfico con el itinerario propuesto. Aunque en muchos casos el proyecto impone un circuito único y obligatorio, se aconseja que el visitante pueda elegir su propio itinerario y que este pueda ser opcional, contando cada uno de los diferentes ámbitos con entrada independiente. Los museos del siglo XIX, generalmente, ofrecen un itinerario obligatorio a través de una secuencia de galerías y pequeñas salas. Para evitar largos recorridos deben diseñarse varias escaleras y ascensores.

La forma de las salas

Al igual que se observa en la circulación, la forma de las salas viene dada por el plano. En general, se aconseja que existan salas de diferentes tamaños para exponer objetos de distintos formatos. La iluminación natural juega un importante papel en el diseño de las salas, bien sea cenital o lateral. El tipo de colecciones también puede ser un condicionante en las dimensiones y formas de las salas, aunque hay una tendencia muy generalizada a proyectar salas alargadas. Respecto a las ventanas laterales, conviene tener presente que además de existir una estrecha relación con la iluminación, también pueden condicionar los cambios climáticos en el interior de las salas.

El emplazamiento y las posibilidades de extensión

Uno de los elementos para tener en cuenta es la previsión de las posibilidades de extensión horizontal. Aquí la presencia de jardines permite realizar futuras ampliaciones. Al mismo tiempo, las zonas ajardinadas en el entorno del edificio evitan los problemas procedentes del exterior, como los ruidos o las vibraciones y la contaminación atmosférica. Por otra parte, la situación concreta del museo está sujeta a los problemas urbanísticos de cada ciudad. Se presentan dos opciones: ubicarlo en el centro de la ciudad o fuera de ella. En este último caso, el museo está peor comunicado, mientras que si se sitúa en un lugar céntrico es más accesible a través de los distintos medios de transporte.

Otro aspecto que debe tenerse en cuenta es su orientación, pues la calidad de la luz es diferente según donde se sitúen los vanos. La iluminación juega un papel fundamental en la visualización de las obras y en la comodidad de los visitantes, que pueden ser deslumbrados tanto por la iluminación natural como artificial. La natural puede proceder de las ventanas laterales o de la cubierta que proporciona la luz cenital. La luz natural lateral produce una iluminación muy irregular, provocando zonas de sombras y reflejos, por lo que es muy difícil conseguir una adecuada iluminación. Sin embargo, la cenital consigue mejores resultados, pero también plantea algunos problemas, como la acumulación de polvo en el cristal, que reduce la luz y dificulta su limpieza. Por otra parte, la distribución de la luz es desigual, quedando mejor iluminada la parte central, y resulta insuficiente cuando la sala es muy alta. La iluminación artificial permite tener un control mayor de la luz, se puede regular y es imprescindible utilizarla en determinados días nublados o a ciertas horas cuando la luz del día ha desaparecido. Sin embargo, el mayor inconveniente es su elevado precio.

El control de la temperatura y de la humedad relativa es fundamental para la buena conservación de las colecciones. Los cambios bruscos tienen unos efectos negativos, sobre todo, para los materiales orgánicos. Se aconseja, por tanto, que la humedad relativa se encuentre entre el 55 % y el 65 %. La polución atmosférica también tiene que ser controlada, pues determinados productos, como los sulfuros, pueden afectar a las obras.

La construcción y los materiales

El tipo de construcción y los materiales utilizados tienen que estar en función de la preservación de las colecciones frente a los distintos riesgos. Así, la cimentación del edificio debe evitar la humedad realizando un sistema de drenaje que impida la penetración por capilaridad de los muros. Estos deberán estar contruidos con materiales resistentes y propios de la zona. El edificio ha de funcionar como un elemento aislante de la humedad del exterior, de las vibraciones y de los ruidos. Ha de evitar los incendios mediante la elección de materiales ignífugos o el tratamiento de los materiales inflamables. Igualmente, deben instalarse los muros cortafuegos y las puertas ignífugas que impiden que el fuego se propague.

La decoración

Después de la experiencia del siglo XIX, donde se dio una gran importancia a la decoración del edificio, tanto interior como exterior, surgen nuevas modas que van importiendo una museografía totalmente diferente en cuanto a la ambientación de las salas de exposición (figs. 8 y 9). En este sentido, el estilo monumental y decorativo dará paso a otro más funcional, donde el objeto debe ser el único protagonista. La museografía utilizada estará orientada a destacar las características específicas de cada una de las obras de arte que se exponen. Por ejemplo, a la hora de presentar las esculturas, estas no deben yuxtaponerse, sino que deben destacarse de forma individualizada. Para ello, el color de los paramentos y la forma y color de los soportes van a jugar un papel importante. En algunas salas pueden combinarse pinturas con bustos y pequeñas esculturas que ayudan a romper la monotonía de la exposición.

Respecto a las pinturas, y teniendo en cuenta el formato de las mismas, el arquitecto debe diseñar salas de diferentes tamaños, pues algunas obras exigen presentaciones teatrales. El acondicionamiento de las paredes, ya sean estas pintadas o enteledas, deberá destacar las obras. Cuando las colecciones pertenecen a diversas escuelas o épocas, el tono de la pared puede variar. Así, se aconseja un tono



Fig. 8: Nuevo Museo de Berlín: Patio Egipcio. Pórtico realizado por E. A. Stüler, imitando un templo egipcio.

rojo damasco para las pinturas del siglo XVII y un color más claro para las del siglo XVIII. Los restantes objetos de arte se muestran en vitrinas, bien empotradas en los muros o bien en muebles específicos. La museografía tiene como objetivo mostrar adecuadamente las obras de forma que el visitante pueda contemplarlas y disfrutarlas sin ningún tipo de interferencia arquitectónica o decorativa.

Pensamos que el análisis de Hautecoeur representaba una propuesta museográfica muy interesante en ese momento a la hora de renovar los museos, propuesta que apenas tuvo resonancia debido a la segunda guerra mundial y a las consecuencias que esta tuvo para Europa. Los museos perdieron bastantes obras

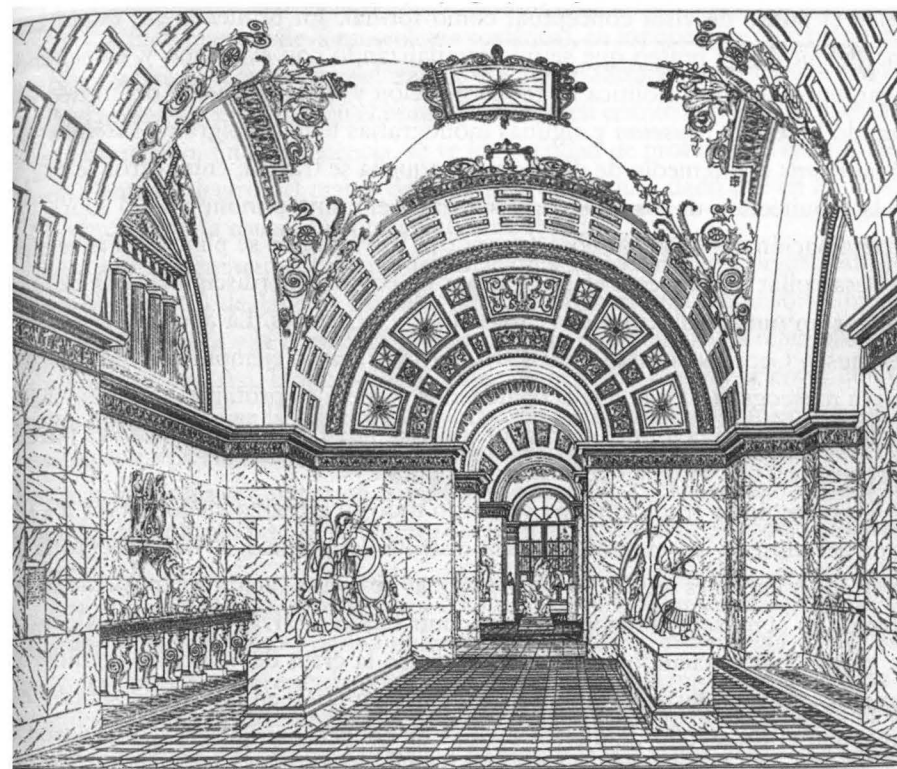


Fig. 9: Interior de la Gliptoteca de Múnich (Mottola, 1991: 30).

y su recuperación fue lenta, al no contar con los recursos necesarios para iniciar una reforma profunda de estas instituciones. De hecho, son escasos los proyectos que se llevan a cabo para construir nuevos museos, pues los que se crean se instalan en edificios históricos. L. V. Coleman publicó, en 1939, una obra en tres volúmenes sobre la situación de los museos de América, titulada *The Museums in America*, y en Londres, Alma S. Wittlin realizó, en 1949, una revisión del desarrollo de los museos con el título *The Museum: Its History and its Tasks in Education*.

La segunda guerra mundial supuso un frenazo para el desarrollo de la museología, al sufrir el patrimonio cultural de los países contendientes unos efectos devastadores y experimentar un cambio significativo su propio estatus. Un hito importante será la creación, en 1946, del Consejo Internacional de Museos (ICOM), que va a representar una etapa de modernización en la vida de los museos, tanto

desde el punto de vista conceptual como formal. En primer lugar, establecerá una definición de museo que se irá reactualizando con el tiempo y, en segundo lugar, impulsará una política de modernización y transformación del museo utilizando la revista *Museum* y algunas monografías bajo el epígrafe *Museums and Monuments* como medio de difusión. En aquella se tratará, entre otros temas, el de la arquitectura de los museos, destacando el número monográfico sobre «La programación para los museos» (UNESCO, 1979), donde se plantea la necesidad de desarrollar un proyecto elaborado por un equipo interdisciplinar a la hora de diseñar un nuevo edificio o de renovar los ya existentes. La apertura al público del museo Georges Pompidou de París, en 1977, es un ejemplo del inicio de una nueva museografía, en la que el contenedor perderá su protagonismo y su carácter monumental a favor de una mayor funcionalidad, donde los visitantes pueden participar en una amplia oferta de actividades.

La museología tradicional ha centrado todo su esfuerzo en conservar los objetos del museo y en exponerlos para disfrute del público. Y la museografía ha aportado soluciones técnicas a los problemas de conservación y exposición de los objetos en el museo, al tiempo que ha contribuido a salvaguardar las exigencias de la museología cuando más fuerte arreciaba la crisis del concepto de museo y sus funciones. La institución museística entró en crisis en los años sesenta y eso favoreció el desarrollo de nuevas formas de concebir el museo, que llevaron al surgimiento de nuevas visiones frente a los viejos planteamientos de la museología tradicional.

Según Boylan (1996: 48), la I Conferencia General del ICOM, celebrada en 1948, hizo un llamamiento para que el personal técnico de los museos fuera reconocido y formado con todas las garantías, aunque se utilizó la denominación de *museógrafos*, según se venía haciendo hasta ese momento, para designar a todo el personal de apoyo, incluyendo tanto a los técnicos de exposiciones como a los especialistas en mantenimiento de las colecciones. Dos años más tarde, la Conferencia General, celebrada en Londres durante 1950, reconoció a los restauradores como integrantes de una profesión museológica distinta y se propuso estudiar a fondo qué oferta de formación profesional se debía ofrecer, así como las cualificaciones, remuneraciones y condiciones de trabajo que debían tenerse en cuenta. Posteriormente, la Conferencia General de 1953, celebrada en Milán, reconocerá que los museos necesitan urgentemente contar con especialistas en pedagogía, capaces de desarrollar una auténtica labor de educación dentro de los museos.

Los museólogos soviéticos publican, en 1955, los *Osnovy sovjetskogo muzejovedenija* (Los fundamentos de la museología soviética), en los que ponen de manifiesto que la museología es la ciencia del trabajo del museo (Stránský, 1970: 16). Los objetos del museo se convierten en el centro de interés en cuanto constituyen la esencia del museo mismo. En consecuencia, se ve la necesidad de profundizar en la investigación científica dentro del marco de las demás disciplinas, dado que en la URSS se había descuidado la consideración científica de la museología.

En 1958, el Seminario Regional Internacional de los Museos, organizado por la UNESCO en Río de Janeiro (Brasil), trató de ofrecer unas definiciones básicas sobre la museología y la museografía que sirvieran como punto de referencia para los investigadores. Así, la museología era definida como aquella «ciencia que tiene por objeto estudiar la misión y organización de los museos», mientras que la museografía era entendida como «el conjunto de técnicas que tienen relación con la museología». Cuatro años más tarde, en 1962, dichas definiciones son asumidas y confirmadas por el Quinto Seminario Regional de Museos, celebrado en México.

Será a partir de los años sesenta cuando se realicen grandes esfuerzos por parte de los profesionales de los museos para definir la museología como ciencia, y esta pueda ser aceptada como una disciplina académica que se enseñe en las universidades. Este interés por la museología va a significar una auténtica revolución dentro del campo de trabajo en el museo, en el que el aspecto social y educativo del mismo va a cobrar una gran importancia. No es de extrañar que J. Guérin (1957), al presentar la exposición «Van Gothick tot Empire», afirme que «la museografía más reciente ha puesto en el registro los principios y normas y ha proclamado el estatuto de ciencia, que podría proporcionar el museo ideal como criterio director universal». Según el mismo Guérin, los principios de la moderna museografía serían: la recreación próxima a la educación, la presentación dinámica de los objetos y la hospitalidad.

Es de destacar que a comienzos de los años sesenta se crea, en París, el Centro de Documentación del ICOM, que jugará un papel importante en la recopilación documental y bibliográfica para el estudio de la museología y del trabajo en los museos. Sin embargo, ya en 1955, Bauer había creado en Zagreb el Museum Documentation Centre, que comenzaría a funcionar como institución independiente trece años más tarde. Poco a poco, se fue desarrollando la conciencia de que era necesario recopilar la documentación existente sobre los museos y aparecen diversas publicaciones. Independientemente de las ya publicadas en años anteriores por W.

Clifford (*Bibliography of Museums and Museology*, Nueva York, 1923) y R. Smith (*A Bibliography of Museums and Museum Work*, Washington, 1928), aparecen otras nuevas del museo como la de S. F. de Borhegyi y asociados (*Bibliography of Museums and Museum Work 1900-1961*, Milwaukee, 1961), la elaborada por el Gabinete Museológico Eslovaco (*Selected bibliography of foreign museological literature*, 1962), la publicada por J. Spet (*Bibliographia museológica 1818-1967*, Praga, 1968) o la publicada por Simon J. Knell (*A Bibliography of Museum Studies*, Leicester, 1994, 11.ª ed.).

El hecho de que la VII Conferencia General del ICOM, celebrada en Nueva York, en 1965, reconociera la necesidad de que el personal de los museos debía recibir una enseñanza específica sobre museología, indicaba que ya se veía la necesidad de realizar cursos universitarios sobre museología teórica. Por eso, en 1968, se creará un Comité Internacional sobre Enseñanza de la Museología (ICTOP). Sin embargo, a pesar de que se está aplicando a la museología el adjetivo de *teórica*, es evidente que aquella era considerada, más bien, como una disciplina aplicada, cuyo contenido no dejaba de ser empírico-descriptivo.

A escala internacional será, según Boylan (1996: 50), la IX Conferencia General del ICOM, celebrada en Grenoble y París en 1971, sobre el tema «El Museo al servicio del Hombre, Hoy y Mañana», quien reflexione sobre el papel del museo en la sociedad. El ICOM, después de veinticinco años de profundizar en el estudio de las funciones tradicionales del museo —coleccionar, conservar, restaurar, investigar y comunicar—, trata de analizar el papel que los museos están llamados a desempeñar en la sociedad, tanto en el ámbito educativo como cultural, y afirma que además de las funciones tradicionales el museo debería estar, fundamentalmente, al servicio de la sociedad, que se encuentra en continuo cambio.

Si el trabajo dentro del museo estaba experimentando una profunda transformación durante los años cincuenta, sesenta y setenta, era lógico que la museografía comenzara un proceso de emancipación y de autonomía como consecuencia del interés que despertaba el perfeccionamiento de la práctica del museo. Pero en esta dinámica de profesionalización que tiene lugar dentro del campo del museo se constata una amplia y variada gama de disciplinas profesionales que abarcan la práctica del museo y que van desde la conservación, restauración y educación, hasta el registro, la documentación, la exposición, las relaciones públicas y la seguridad. Ahora bien, según Mensch (1992: 8), la figura del director como encargado de la museología teórica y de la administración del museo ha experimentado una importante transformación, dando lugar esta situación a dos reacciones

distintas. Por una parte, el director, cuya posición se ha visto debilitada a causa de los cambios producidos por las perspectivas científicas, ha tratado de dar una nueva fundamentación teórica a su trabajo. Por otra, en el campo de la enseñanza, los museólogos han intentado superar las tendencias divergentes creando un sistema teórico unificado.

G. H. Rivière, durante su presidencia del ICOM, insistió en afirmar que el museo era el sujeto de la museología, mientras la museografía suponía una revisión de las técnicas del trabajo del museo. Sin embargo, su relación con Neustupný le llevó a aceptar la museología especial como la disciplina más importante de la museología aplicada (Stránský, 1970: 26). No obstante, según Maroevic (1998: 82), la museología francesa no cambiaría de posición hasta la aparición de la nueva museología en los años ochenta. El mismo Wojciech Gluzinski publicó en alguna revista regional algunos artículos defendiendo que el trabajo del museo consistía en realizar las funciones propias del mismo, como eran conservar, investigar y exponer los objetos, porque son estos el centro de interés, y la museología no deja de ser una ciencia auxiliar histórica como las demás.

Gran relevancia tendrá el libro de Jirí Neustupný *Museum and Research*, publicado en Praga en 1968. En él diferencia entre museología general y especial y puede afirmarse que es el primer intento que se realiza de presentar una visión comprensiva de la teoría museológica. Un año más tarde, Stránský organizó en Brno un Seminario Internacional Museológico, dentro de la cátedra de museología de la Universidad de Jan E. Purkyne, en el que concluye que hasta ese momento no se habían definido el objeto de conocimiento de la museología ni los métodos que se debían seguir para la comprensión del mismo. Al mismo tiempo, cree que es necesario establecer una aproximación sistemática y una metodología para la museología capaces de acercar el hombre a la realidad a través del museo.

En 1972, el ICOM publica un documento sobre «Formación profesional del personal del museo en el mundo» y en él da una definición más detallada de la museología y la museografía. La *museología* sería «la ciencia del museo» que trata de estudiar su historia, el papel que ha de desempeñar en la sociedad, los sistemas específicos de investigación, conservación, educación y organización, así como las relaciones con el medio ambiente físico y sus diferentes tipologías. La *museografía*, por otra parte, es definida como «un conjunto de técnicas y prácticas, deducidas de la museología o consagradas por la experiencia, relativas al funcionamiento del museo».

Las mismas resoluciones adoptadas en la XI Asamblea General del ICOM, celebrada en Copenhague, en 1974, se hacen eco del nuevo enfoque afirmando que la museología se encuentra todavía bajo la influencia de unas características sociales y culturales que reflejan situaciones que pertenecen al pasado. Por este motivo, en las conclusiones de dicha asamblea se hace un llamamiento para que el museo experimente una verdadera transformación fundamentada en las demandas que la comunidad realice a partir de su situación cultural, demográfica y medioambiental. Y, sin dejar de lado las funciones tradicionales, que se siguen considerando fundamentales, hace especial hincapié en la necesidad de estar atentos a las nuevas condiciones de la sociedad moderna, que hacen que el museo asuma nuevos cometidos y adopte nuevas formas en un intento de interpretación y comprensión de las necesidades culturales de la sociedad.

A partir de las resoluciones de 1974, emanadas de la XI Asamblea General del ICOM, celebrada en Copenhague, este organismo desarrollará una importante labor a favor del desarrollo del concepto de museología que pasará, de considerarse una disciplina aplicada, a ser un campo independiente relacionado estrechamente con los cambios que experimentará el papel social de la institución museística. De este modo, el museo pasará de ser una institución de investigación a considerarse una institución sociocultural con una función educativa.

A este respecto es significativo que un manual ruso sobre el trabajo del museo, publicado en 1955, se reeditara en 1960 añadiéndole algunos capítulos teóricos, entre los que figuraba uno sobre la museología como ciencia. En ese mismo período, los museólogos de la República Democrática Alemana propusieron el uso del término *Museumwissenschaft* para reemplazar el que ya poseían de *Museumskunde*, enfatizando un cambio hacia una etapa sintético-teórica de la disciplina. Se ha de reconocer que, en el ámbito internacional, tanto el ICOM como la UNESCO iniciaron la preparación de un tratado sobre museología, al tiempo que en uno de los primeros encuentros de la dirección, celebrado en 1971, prestaban más atención al equilibrio entre la teoría y la práctica museológicas. Todo el trabajo constituiría una «estructura coherente organizada dentro de una concepción particular y amplia de la museología». No obstante, el manual de museología no llegó a realizarse. En 1977 se constituye el Comité Internacional de Museología (ICOFOM), dentro del Consejo Internacional de Museos, que se convertirá en un foro para la discusión y confrontación de ideas sobre la museología.

Entre ICOM, ICOFOM e ICTOP surgió una polémica con el propósito de delimitar entre ellos su propio campo de acción, pero la preparación de dicho trabajo

no tuvo continuidad, probablemente, por la tendencia de los años sesenta y setenta que cristalizó en una cierta emancipación de la museografía. La pretendida unanimidad de 1971 se vio transformada en una multitud de competencias muy parecidas entre sí.

De esta manera, distingue claramente entre museología y museografía, precisando que esta última trata del estudio práctico de los museos y estudia los aspectos técnicos, como la instalación de las colecciones, la arquitectura del edificio, la climatización, la conservación e iluminación, los aspectos administrativos, etcétera. Casi todos los autores están de acuerdo en que la museografía comprende las técnicas necesarias para que el museo pueda cumplir sus funciones y, particularmente, aquellas que afectan al acondicionamiento del museo, como son la conservación, restauración, seguridad y exposición. En general, la museología y la museografía se consideran complementarias y, en la práctica, resulta muy difícil separar los problemas específicos que afectan a una y otra. Algunos autores opinan que la museografía está subordinada a la museología y aplica las conclusiones teóricas a las que la museología ha llegado.

Resulta evidente que la museología en esta etapa se centró en la investigación empírica y en la descripción de la metodología para seguir con el objeto de alcanzar una cierta independiencia. La conclusión a la que se llega es que el museo como institución no puede ser considerado como el sujeto de la museología y, en consecuencia, la museología es una disciplina científica. El problema estaría en establecer si era una ciencia independiente o una ciencia aplicada en cuanto se sirve de la teoría y de la metodología de las otras disciplinas científicas. Nos adentramos, por tanto, en una nueva fase, para unos denominada *teórico-sintética* (Maroevic, 1998) y para otros de dudas y crítica (Mensch, 1992), que darán paso a una reflexión intensiva sobre los problemas teóricos de la museología y que expondremos a continuación.

1.5. EL COMITÉ INTERNACIONAL PARA LA MUSEOLOGÍA (ICOFOM) Y SU CONTRIBUCIÓN AL DESARROLLO DE LA MUSEOLOGÍA

Cuando en 1977 se fundó el Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), muchos de sus miembros, que formaban también parte activa del Consejo Internacional de Museos (ICOM), no imaginaban que aquel pudiera llegar a convertirse en uno de los foros más importantes de discusión museológica dentro del

ámbito internacional. Y, sin embargo, con el paso del tiempo y de manera silenciosa pero constante, con medios económicos y estructurales más bien escasos, han intentado ofrecer a los profesionales de los museos una plataforma donde poder discutir, desde una perspectiva interdisciplinar e internacional, los problemas más acuciantes con los que, a finales de los años setenta del siglo xx, se enfrentaba la museología. Hoy ICOFOM sigue su trabajo de investigación y de diálogo y, gracias a las nuevas tecnologías de comunicación, podemos tener acceso a muchos de los documentos que, hasta hace muy poco tiempo, al menos en España, apenas se conocían.

Si nos remontamos a la época preinicial que dará origen a ICOFOM, hemos de resaltar la figura de dos personalidades que dejaron su impronta dentro del Comité al ocupar, sucesivamente, el cargo de presidentes del mismo: Jan Jelínek y Vinos Sofka, ambos checoslovacos, originarios de Brno, ciudad que jugará un papel especial en la historia de ICOFOM y de la museología desde comienzos de 1960 hasta nuestros días (Mensch, 1992: 19).

Jan Jelínek, nacido en Brno (Checoslovaquia) el año 1926, se graduó en antropología por dicha ciudad en 1949, siendo nombrado conservador del Museo Moravia. Desde 1958 hasta 1971 fue su director y puso todo su empeño en convertirlo en un verdadero centro educativo y científico, resaltando la importancia de la investigación científica dentro del contexto de los museos y el carácter interdisciplinar del trabajo del museo (Jelínek, 1964). Sus publicaciones tuvieron gran difusión y George-Henri Rivière, interesado por su línea de investigación, visitó el museo recibiendo de parte de Jelínek una influencia decisiva en el desarrollo de su pensamiento museológico. Al mismo tiempo, Rivière introduce a Jelínek dentro del ICOM, del que llegará a ser presidente desde 1971 hasta 1977.

Siendo director del Museo Moravia, Jelínek tuvo que hacer frente a una problemática que estaba apareciendo entre los conservadores de los museos, quienes se consideraban más investigadores científicos que trabajadores del museo. En consecuencia, era necesario determinar qué perfil debía tener el profesional del museo y en qué debía centrarse la investigación científica dentro del contexto del mismo. Esto le lleva a tomar dos iniciativas: la creación de un departamento de museología en el Museo Moravia y de una cátedra de museología en la Universidad Jan E. Purkinje de Brno. Habría que destacar, sin embargo, que, con anterioridad, la Universidad de Brno había creado un lectorado (*lectureship*) de museología a cargo de Jaroslav Helfert, director del Museo Moravia, impartiendo cursos desde 1922 hasta 1939 y después desde 1946 hasta 1948 (Stránský, 1982 y 1990; Schneider, 1985).

Finalmente, el departamento de museología se creó en 1962 con la doble tarea de proporcionar las bases teóricas para llevar a cabo la política del Museo Moravia y para servir de orientación a los museos más pequeños de la región. Al ser elegido miembro del Comité Científico de la universidad, Jelínek consigue implantar también, en 1963, una cátedra de museología en la universidad con el propósito de proporcionar a los futuros conservadores una enseñanza básica museológica. Esta será la primera que tenga lugar en Europa después de la guerra, basada en la enseñanza universitaria. Aunque Jelínek se hizo cargo de los cursos impartidos, pronto cedería la tarea a Stránský, quien estuvo al frente desde 1964 a 1989, año en el que dirige la Escuela Internacional de Verano de Museología, que había creado en 1987.

A medida que va pasando el tiempo, y desde los cargos de presidente del comité consultor y, posteriormente, del ICOM, Jelínek se da cuenta de que los mismos problemas que él encuentra en los museos los detectaban también dentro del ICOM. Por eso, dado que había poca relación entre el gran número de comités de especialistas, se discute particularmente sobre la conveniencia de crear un comité especial de museos de literatura y egiptología, hecho que lleva a Jelínek a proponer la fundación de un comité de museología que fuera la «conciencia» del ICOM. Aprobado por el comité consultor en 1976, fue discutido en el consejo ejecutivo, decidiéndose crear un grupo de trabajo para presentarlo en la próxima conferencia general con el propósito de definir el trabajo del nuevo comité. Dicho encuentro tuvo lugar en marzo de 1977 y, en la XXXIV Sesión del Comité Consultor, celebrado en mayo de 1977, fue aprobado el esquema de trabajo e ICOFOM fue aceptado como un nuevo comité internacional. Jelínek deja de ser presidente del ICOM para pasar a serlo de ICOFOM, que, en ese momento, solo contaba con 13 miembros.

El primer período de vida de ICOFOM tiene lugar entre 1977 y 1982, siendo presidido por Jelínek, quien se ocupará de dar forma a la estructura científica y administrativa del comité, estableciendo los siguientes objetivos prioritarios:

- a) La concepción de la museología como disciplina científica.
- b) La profundización en el desarrollo de los museos y de sus profesionales analizando su papel en la sociedad, sus actividades y funciones.
- c) La potenciación del análisis crítico de las principales tendencias de la museología.

Durante su presidencia plantea dos programas trienales en los que se celebraron varios encuentros. A lo largo del primer trienio, el primer encuentro anual se celebró en la ciudad de Varsovia en 1978 y en él se trató el tema de la identidad de la investigación. El segundo tuvo lugar en Torgiano, en 1979, analizándose el tema de la multidisciplinariedad en el trabajo dentro del museo. El tercero se celebró en México en 1980 y le dio una perspectiva más «metamuseológica» al centrarse en los sistemas y sistemáticas de la museología.

En septiembre de 1979 se reúne, en Leicester, el Comité Internacional para la Educación del Personal de Museos y, en él, se dan reacciones muy diversas. Tanto George-Henri Rivière como Giljam Dusee, primer director de la recién fundada Academia Reinwardt (Ámsterdam), que representaban a un considerable grupo de ICTOP, expusieron sus dudas sobre la orientación y el contenido ideológico de ICOFOM. Algunos, incluso, pensaban que era excesivo el número de museólogos de Europa del Este que había en ICOFOM, entre los que se encontraba el norteamericano G. Ellis Burcaw (1983), quien manifestó dicha sensación en su intervención en el encuentro ICOFOM-ICTOP de 1983. No obstante, a pesar de las dudas y desencuentros, se llega a un acuerdo e ICOFOM e ICTOP organizan juntos los encuentros de 1983 y 1984.

El segundo programa trienal se llevará a efecto entre 1980 y 1983, proponiéndose tratar los siguientes temas: la selección de objetos del museo y la formación de las colecciones; la museología y sus aplicaciones a los diferentes tipos de museos; la museología y las relaciones con el público, y los sistemas de la museología. Sin embargo, parece ser que a finales de 1979, Jelínek perdió el control del comité, en parte por su falta de interés o simplemente porque al final de su carrera prefirió centrarse en la investigación científica de la antropología, aunque no hay que descartar tampoco los problemas de salud y la falta de apoyo de las autoridades checas.

El segundo período de ICOFOM se extiende desde 1983 a 1989, siendo presidido por Vinos Sofka, nacido en 1929 y graduado en Leyes por la Universidad de Praga en 1952. Trabajó como director delegado del Instituto Arqueológico de la Academia de Ciencias Checoslovaca en Brno desde 1956 a 1968. Después trabajó como jefe del Departamento de Exposición, Departamento de Administración y Gestión y del Departamento del Museo de Antigüedades Nacionales. Tanto Jelínek como Sofka se conocieron en Brno y Jelínek vio en Sofka un excelente organizador que podía dinamizar el comité de ICOFOM. Por esa razón, en el encuentro de Londres, en 1983, es elegido presidente de ICOFOM, cargo que ocupará durante dos períodos sucesivos.

El entusiasmo demostrado por Sofka contribuirá a la consolidación de ICOFOM. Partiendo del documento base «ICOFOM, objetivos y política», presenta un programa a largo plazo que tratará de concretar en los programas trienales. Ambos programas serán discutidos y aprobados en el encuentro de 1986, en Buenos Aires. En el programa a largo plazo expone los medios para conseguir los objetivos propuestos, que no son otros que los coloquios, conferencias, publicaciones y exposiciones museológicas. El simposio anual será el eje vertebral desde donde tendrán lugar las discusiones y debates sobre temas museológicos. También las conferencias que se organicen ofrecerán la oportunidad de aprovecharse de los conocimientos que se expongan en los diferentes países y que tendrán su expresión en los numerosos seminarios en los que se presentan ideas y diversas experiencias para ser discutidas.

También adquirieron gran relevancia los talleres de museología ICOFOM, organizándose en 1981 el primer taller internacional en colaboración con el Nacionales Museumrat der DDR, aunque también hubo otros de carácter regional. Al final del segundo período, ICOFOM va adquiriendo reconocimiento como plataforma internacional para la discusión teórica, al tiempo que la museología comienza a ser reconocida y aceptada como una disciplina académica. Aunque la distribución del material era muy limitada, ejercieron una influencia muy estimulante y pronto los principales miembros de ICOFOM fueron invitados a participar en numerosos encuentros, nacionales e internacionales, sobre teoría de la museología, pudiendo así difundir sus ideas. El número elevado de encuentros que tuvieron lugar en 1988 llevaron a Sofka (1992: 21) a hablar del «boom de la museología».

Por otra parte, hemos de señalar que los encuentros anuales fueron muy importantes y, desde 1983 a 1986, siguieron una estructura de estudio basada en la interrelación sociedad-objeto-museo. En mayo de 1986 el Nacionales Museumrat der DDR organizó un taller de museología que se celebró en Berlín y en Alt-Schwerin, donde participaron 50 expertos de 13 países, diez de ellos miembros del Consejo de ICOFOM. Su objetivo era finalizar el estudio sobre el primer tema de la publicación *Museological Working Papers*: «Museology-science or just practical work?».

Además de recoger los documentos de los encuentros de ICOFOM, se estudiaron y publicaron, constatándose la falta de consenso a la hora de definir la museología e intentaron distinguir algunas líneas de pensamiento. Pero no se organizó un segundo taller, aunque sí dos seminarios: uno en 1987 sobre «La ne-

cesidad de la museología» y otro en 1989 sobre «ICOFOM 1976-1989: valoración de resultados», que se publicaron en la revista *Museological News*.

El tercer período de ICOFOM podemos encuadrarlo a partir de 1990 hasta nuestros días. Durante todos estos años han sido diversos los directores que han estado al frente de la institución. Desde 1990 a 1992 lo estuvo Peter van Mensch. En este tiempo se publicaron cuatro números de *ICOFOM Study Series*. El primero fue el simposio sobre «Museología y Medio Ambiente», que se celebró en Livingstone, Mfuwe (Zambia) en octubre de 1990. En él se tratan los problemas a los que ha de enfrentarse la museología en relación con el medio ambiente y las posibles soluciones que pueden darse para que exista una estrecha colaboración entre ambas. Este simposio se publicó en el número 14 de la revista *Museological News*. Después, en octubre de 1991, tuvo lugar el simposio «El Lenguaje de las Exposiciones», celebrado en Vevey (Suiza), publicándose el primer volumen en el número 15 de la revista *Museological News*, mientras que el segundo se publicó en el número 20 de *ICOFOM Study Series*. En ambos se analiza cuál ha de ser el lenguaje que han de usar las exposiciones para que estas puedan ser un medio de comunicación a través del cual el público llegue a percibir el mensaje que se le intenta transmitir. En septiembre de 1992, se celebró el simposio sobre «Investigación Museológica», que tuvo lugar en Quebec (Canadá), publicándose en el número 21 de *ICOFOM Study Series*. Su contenido fue el fruto de los seis seminarios que se organizaron durante la Conferencia General del ICOM. Finalmente, en 1993 tuvo lugar el simposio sobre «Museos, Espacio y Poder», celebrado en Atenas-Tesalónica (Grecia) durante el mes de mayo, publicándose en el número 22 de *ICOFOM Study Series*.

Desde 1993 hasta 1998 fue presidente de ICOFOM Martin R. Schärer, director del museo Alimentarium de Vevey (Suiza), quien llevó a cabo una excelente labor de difusión de los escritos de *ICOFOM Study Series*, reeditando la mayor parte de ellos. Durante su mandato se celebraron los siguientes simposios: en septiembre de 1994, uno sobre «¿Objeto o Documento?» y otro sobre «Museo y Comunidad I», que se publicaron en *ICOFOM Study Series*, número 23 y 24. Ambos fueron fruto de la Conferencia Anual de ICOFOM que tuvo lugar en Beijin (China), donde los participantes abordaron la problemática sobre qué es un objeto; qué diferencia existe entre un objeto y un documento; qué es lo que se colecciona, si objetos o documentos, etcétera. Además, el tema del museo y la comunidad, que sería tratado al año siguiente, también se estudió como preparación a la Conferencia Trienal del ICOM que tuvo lugar en Stavanger (Noruega),

durante el mes de julio de 1995. Los resultados se publicaron en el número 25 de *ICOFOM Study Series* y contienen las sesiones con el MINOM (Movimiento Internacional para una Nueva Museología) y con el ICTOP (Comité Internacional para la Formación del Personal), así como los seminarios sobre museología y museos que se habían realizado en Noruega y Escandinavia.

En 1996 se celebró el simposio sobre «Museología y Arte» en Río de Janeiro (Brasil) analizando las relaciones que se dan entre ambos y publicándose en el número 27 de *ICOFOM Study Series*. Durante el año 1997, con ocasión del vigésimo aniversario de la creación del ICOM, se celebró, en París, el simposio sobre «Museología y Memoria», que fue publicado en el número 28 de *ICOFOM Study Series*. En él se analizan las relaciones entre ambos términos y se constata que la materia principal del museo la constituyen los vestigios del pasado, aunque eso no implique que el museo deba anquilosarse en el pasado y no esté llamado a mirar, de manera creativa, hacia el futuro. Es evidente que el museo no tiene como tarea única acumular objetos ni dedicarse exclusivamente al estudio de la memoria y de la puesta al día de la misma, sino que ha de estar abierto a todo aquello que hace referencia a la relación del hombre con la realidad. Finalmente, en 1998, tiene lugar la XIX Asamblea General del ICOM, que se celebra en Melbourne (Australia), y donde se trata el tema «Museología y Globalización», publicándose la mayor parte de sus artículos en el volumen 5 (1) de la revista *International Journal of Heritage Studies*.

A partir de 1999 ostentó el cargo de presidenta del ICOFOM Tereza Scheiner, quien ha permanecido en el mismo hasta el 2004, año en el que la sustituyó Hildegard K. Viereg, quien ha sido elegida hasta el 2007. Durante este tiempo ha tenido lugar una serie de simposios que han tratado temas muy relacionados con las necesidades del momento presente. En 1999 tuvo lugar el simposio sobre «Museología y Filosofía», celebrado en Coro (Venezuela). En él se trata de analizar cuáles son los límites epistemológicos de la museología, si esta es o no una nueva ciencia humana o si es una ciencia un tanto imprecisa. También se analiza la base ontológica de la museología, es decir, la realidad, el tiempo, el espacio y la verdad, que están muy unidos a las reflexiones museológicas, así como la relación del museo con el arte y la nueva ética en una época globalizada. Además, se analizan las ideas de los filósofos modernos y la relación que estos tienen con la museología. Se publicó en el número 31 de *ICOFOM Study Series*.

En el 2000 se celebró el simposio sobre «Museología y Patrimonio Intangible», con la colaboración del Consejo Internacional de ICOM, el Museums-Peda-

gogisches Zentrum de Múnich (Alemania) y la cátedra de la UNESCO para Museología y Patrimonio Mundial de la Universidad Masaryk de Brno (República Checa). Los autores tratan sobre las diferentes materias relacionadas con la museología y el patrimonio inmaterial y lo hacen partiendo de la identidad cultural y la diversidad. Dentro del contexto museológico se plantean temas relacionados con el patrimonio cultural, la realidad virtual, las relaciones entre la musealización y la visualización y los principios que han de regir las actuaciones frente al patrimonio cultural en los diferentes países y regiones. Su contenido se publicó en el número 32 de *ICOFOM Study Series*. En el 2001 tuvo lugar la Conferencia General de ICOM en Barcelona (España) y se analizó el tema «Museología y Desarrollo Social y Económico», publicándose en el número 33a de *ICOFOM Study Series*. En este encuentro se resaltó el carácter interdisciplinar y las implicaciones que la museología tiene con los nacionalismos y con la globalización, así como la responsabilidad a la que ha de enfrentarse ante los cambios sociales y económicos que se dan en la actualidad.

Durante el mes de octubre del 2002 se celebró en Cuenca y las Islas Galápagos (Ecuador) el XXIV Encuentro Anual de ICOFOM teniendo como tema principal «Museología y presentación: ¿Original o Virtual?», que se publicó en el número 33b de *ICOFOM Study Series*. En él se estudia cómo los museos están llamados a analizar las ventajas y los problemas que conlleva la aplicación de las nuevas tecnologías de la información a sus espacios de comunicación. En el 2003, dentro del XXV Encuentro Anual del ICOM/UNESCO, se celebró el simposio sobre «Museología, ¿un instrumento para la unidad y la diversidad?», que tuvo lugar en Krasnoyarsk, Belokuricha, Barnaul (Federación Rusa). En él se analizan los principales interrogantes que la museología se ha planteado con respecto a la temática de la globalidad y la regionalidad, así como los problemas que el museo plantea como espacio de poder, la pluralidad de historias que puede contar y el derecho que posee a defender la diferencia. Su contenido se publicó en el número 34 de *ICOFOM Study Series*. En el 2004, dentro de la XX Conferencia General del ICOM, se celebró en Seúl (Corea) el simposio sobre «Museología y Patrimonio Intangible II», que se ha publicado en el número 33 Suplemento de *ICOFOM Study Series*. Entre los contenidos que se estudian está la importancia del patrimonio inmaterial e intangible en Francia, el museo y el patrimonio intangible, la museología etnológica del patrimonio intangible. Hemos de destacar el índice bibliográfico que se aporta desde 1980 hasta 2003 y que abarca las publicaciones de los dos números de *MuWoP/DoTraM* y de la mayor parte de los números de *ICOFOM Study Series*.

El programa de trabajo para el trienio 2005-2007 consiste en profundizar en el tema «La Museología, un campo de conocimiento». De hecho, el Encuentro Anual de ICOFOM que ha tenido lugar del 30 de junio al 2 de julio del 2005, en Calgary (Canadá), lleva por título «La Museología, un campo de conocimiento, I: Museología y Audiencia». En él se analiza cómo la audiencia es algo muy importante para los museos y es preciso conocer bien qué tipo de visitantes se acercan a los museos y cuáles son sus necesidades y pretensiones. Para el año 2006 se pretende analizar «La Museología, un campo de conocimiento, II: Museología e Historia», y en el 2007, «La Museología, un campo de conocimiento, III: Museología y Ciencias Naturales».

ICOFOM ha contado con diversos medios de difusión, destacando las siguientes revistas periódicas: *Museological Working Papers (MuWoP)/ Documents de Travail sur la Muséologie (DoTraM)*, *Museological News* e *ICOFOM Study Series*.

Museological Working Papers es la primera revista oficial del comité, constituyéndose en 1978 el consejo, formado por Vinos Sofka, Klausewitz y Razgon. Las actividades de este grupo de trabajo se publicaron en el número 1 de 1980. Fue concebida como un foro abierto en el que se pudieran tratar temas fundamentales del campo de la museología, tales como si la museología es o no una ciencia y la interdisciplinariedad en museología. La realidad demostró que, a pesar de las buenas intenciones de los organizadores, solamente se publicaron dos números.

Quizá una de las razones pudiera ser el hecho de que algunos de los que se implicaron en la revista (Jelínek, Klausewitz, Kiau y Razgon) dieron por terminada su participación en las actividades de ICOFOM al finalizar el primer período en 1983. El papel de los dos únicos números de *MuWoP/DoTraM* ha servido de punto de referencia para todos los investigadores de la museología, a pesar del final prematuro que tuvo. De hecho, existe una tendencia generalizada a referirse a *MuWoP/DoTraM* más que a otras publicaciones recientes de ICOFOM.

La revista *Museological News* comenzó a publicarse en mayo de 1981, a cargo de André Desvallées, secretario del comité, y de Gerard Turpin, asistente del secretario. Después de los dos primeros números se hizo cargo de la edición Vinos Sofka. A partir del número 9 se publica anualmente, en lugar de bianualmente. El boletín se había propuesto dos objetivos: informar a los miembros del comité sobre las materias administrativas y tratar los temas de los encuentros realizados. De hecho, muchos de los artículos presentados en los seminarios de ICOFOM fueron publicados en *Museological News*.

ICOFOM Study Series comenzó a publicarse en 1983 y sigue activa hasta nuestros días. Independientemente del resultado que se haya obtenido, sigue publicándose y son numerosos los artículos que aportan nuevas reflexiones sobre la museología. Ha tenido una distribución muy limitada, dado que solo llegaba a los participantes en los debates. Sin embargo, en la actualidad, con las nuevas tecnologías es mucho más fácil tener acceso a los diferentes números a través de Internet. Los temas, generalmente, son preparados mediante una sesión de discusión, sin incluir un análisis o declaración que pudiera ser punto de partida para nuevas conferencias. En otras palabras, no hay continuidad en la discusión. Cada conferencia aporta nuevos elementos para la discusión, pero no existe una estrategia ni un proyecto para elaborar un sistema bien consolidado. Además, existe una falta de continuidad y de participación y carece de una estructura para introducir nuevos participantes que continúen la discusión. Esta era una de las razones por las que cada simposio mostraba un modelo similar de opiniones sobre la teoría de la museología. En los comentarios y análisis las divergencias eran descritas objetivamente y muchos elementos comunes se diseñaban sin llegar a una síntesis.

Desde que se crea el Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), este es concebido como un foro internacional de investigación y de debate sobre la museología, orientado al estudio y análisis del museo en cuanto representación de la sociedad humana. Considera a la museología como una disciplina académica que tiene una metodología específica de trabajo en relación con la adquisición, conservación, investigación, documentación y comunicación del patrimonio. Como tal disciplina ha de trabajar conjuntamente con otras, especialmente con la filosofía del conocimiento, con la antropología social y cultural, con las ciencias del medio ambiente y con las ciencias políticas y de la información.

Aunque ha desarrollado una terminología museológica, no existe un léxico común en el que coincidan las diferentes lenguas, lo que ha llevado al Comité del ICOM para la Documentación (CIDOC) a publicar, en 1986, en Budapest el *Dictionarium museologicum*. En 1989, el Centro de Edición del Gobierno de Canadá publicó también su *Lexique de muséologie/Glossary of Museology*, en francés e inglés. Sin embargo, será a partir de 1993 cuando ICOFOM proponga redactar una compilación de *Idées muséologiques de base/ Basic Museological Ideas*, formándose, en 1994, un equipo constituido por diferentes autores, como André Desvallées (París), Ivo Maroevic (Zagreb), Peter van Mensch (Ámsterdam), Tereza Scheiner (Río de Janeiro) y Zbyněk Stránský (Brno), que serían los encargados de su elaboración (Desvallées, 2000: 8).

A pesar de que han surgido dificultades a la hora de llevar a cabo dicho proyecto, Desvallées sigue trabajando en el mismo y se propone elaborar una *Encyclopaedia museológica* o *Thesaurus museologicum* donde puedan verse las equivalencias y las analogías lingüísticas, la definición de cada término, los ejemplos posibles que se dan en cada lengua, así como el desarrollo histórico y lingüístico de cada término hasta llegar al significado que se le ha dado en nuestros días. Trabajo que, en nuestra opinión, puede ayudar a todos aquellos interesados en el mundo de los museos, sean especialistas o no, ofreciéndoles un instrumento muy útil para investigar en dicho campo. Es evidente que, ante la situación en que se encuentra la formación museológica, muchos especialistas en bellas artes, antropología o ciencias naturales no saben museología ni centran sus investigaciones sobre ella, sino sobre su propia especialidad.

A veces, el término *museólogo* se aplica a todos los profesionales de los museos y, de una forma especial, a los que diseñan proyectos de museos o exposiciones. Hoy se está utilizando en Francia el término *expografía* para designar todo lo relacionado con la exposición. Cada vez más se ve la necesidad de que el museólogo se forme en una serie de conocimientos, tanto teóricos y prácticos, como científicos y técnicos. Siendo conscientes, sin embargo, de que el profesional del museo debe ser no un eminente científico, sino, más bien, un gestor de todos los recursos del mismo, con el propósito de conservar, proteger, potenciar y dar a conocer, de forma integradora, nuestro patrimonio natural y cultural.

En consecuencia, la historia de ICOFOM nos muestra cuál ha sido la trayectoria de la museología como disciplina académica. Mientras las primeras propuestas se centraron en el tema de la investigación en los museos, más tarde se abordaron diversos contenidos de carácter más museológico en los que se analizaron las relaciones entre los tres parámetros básicos: objeto-museo-sociedad.

La primera etapa de ICOFOM está muy condicionada por el pensamiento de los museólogos de Europa Central y del Este. Así, en *MuWoP/DoTraM* número 2, Burcaw (1981) expresa su preocupación por la influencia que tenía el comité socialista, al tiempo que llama la atención sobre el hecho de que la mitad de los colaboradores de *MuWoP/DoTraM* número 1 fueran de Europa Central y del Este, países socialistas. En particular, se dio una gran influencia checa, personalizada en Stránský.

Durante el período 1983-1989 la participación de los museólogos del Este en las actividades de ICOFOM se estancó, mientras que creció la participación de los museólogos de otras partes del mundo y el perfil del comité como un foro

internacional del discurso museológico reveló una diferencia fundamental en el acercamiento entre dos escuelas de pensamiento, representadas por los museólogos de Francia y Canadá (Quebec) y los museólogos de Checoslovaquia y la República Democrática Alemana. La decisión de enfocar la museología desde una orientación cognitiva, como pretendían los museólogos de los países del Este europeo, se oponía a una orientación más programática de los franceses y canadienses que llevó a la fundación de un movimiento internacional para la Nueva Museología en 1985. Por otra parte, la Conferencia de Buenos Aires, celebrada en 1986, marcó el gran interés que los museólogos de los países de América Latina tenían en las actividades del comité. Hoy hemos de resaltar la gran labor que está realizando el grupo de trabajo regional de ICOFOM-LAM.

Respecto a las publicaciones sobre museología, ya Neustupný (1968: 14-15) advierte que muchos autores de artículos museológicos tienen poco conocimiento de la literatura museológica, lo que demuestra que suelen estar concentrados en sus propias reflexiones y no muestran mucho interés por las sugerencias o ideas que pueden ofrecerles los demás. En este sentido, casi no existen referencias sobre publicaciones museológicas editadas en otras lenguas. Las barreras del lenguaje son comprensibles, pero difícilmente justificables si la publicación ha sido escrita en alguna de las principales lenguas del mundo. Esta situación produce un gran perjuicio a la museología y muchas publicaciones museológicas pierden su valor y utilidad y con ellas pierde también la museología como ciencia.

Cualquiera que sea la causa, la falta de conocimiento de la literatura museológica es un importante inconveniente para el desarrollo de la museología. En este aspecto, la opinión de Gluzinski (1987: 118) es significativa:

El carácter de la producción museológica es tal que la museología no se ha desarrollado gradualmente como otras ciencias positivas, sino de manera semejante a la del desarrollo de la filosofía antigua... De la misma manera que un sistema filosófico es una unidad cerrada en su totalidad, así también sucede con las concepciones museológicas: siempre hay hipótesis, pero como norma no hay crítica. Los sistemas no critican otros sistemas en detalle porque no lo necesitan, puesto que aceptan sus propias hipótesis y sacan sus propios teoremas sobre ellos. Un método similar ha sido adoptado en la construcción de las concepciones museológicas: siempre hay hipótesis, pero como norma no hay crítica. Aunque se haga referencia a otros teoremas y visiones de museólogos, solo son elegidos aquellos que mejor se adaptan a su concepción particular. Dichas opiniones no están sometidas a ninguna crítica, ni se ha comprobado con qué medios han sido obtenidos cada uno de ellos. De hecho, podemos afirmar que, a pesar del enorme número de artículos, el discurso museológico no es realmente un discurso,

dado que rara vez son analizados o criticados algunos puntos de vista, al igual que resulta raro encontrar comentarios con un carácter polémico.

Debido a su circulación limitada, *ICOFOM Study Series* rara vez ha sido revisada fuera de su propio ámbito, a excepción del estudio realizado por Möbius (1986), quien revisó *Museological Working Papers* números 1 y 2 en un artículo publicado en la revista *Museumskunde*. Refiriéndose a la conferencia de Zagreb, de 1985, criticó las áreas de coincidencia, la ausencia de un discurso teórico-filosófico y la ausencia de cohesión y consistencia entre ambos volúmenes. Los artículos base han sido considerados como materia prima, pero Möbius tiene razón al observar que falta un análisis histórico y sistemático de la actitud y del uso de los artículos. Aquí coincide con Stránský, para quien, dentro de la disciplina museológica, faltaría una información histórica.

Otra observación de Möbius es que las características de los artículos son presentadas en los simposios de ICOFOM, haciéndose poca referencia a las ideas de otros científicos, sobre todo si son ajenos a la museología. Así, en la conferencia de Zagreb, en 1985, al hablar sobre las copias en los museos resulta extraño que no se haya hecho ninguna referencia a Walter Benjamin y a sus famosos trabajos sobre las reproducciones.

A pesar de la aparente falta de discurso, el método de trabajo que introdujo Sofka generó una rica recogida de visiones diferentes sobre la orientación cognitiva de la museología (el objeto de conocimiento), la orientación programática (la intención de conocimiento), la estructura de la disciplina y muchos otros aspectos de la identidad de la museología como ciencia. Nunca fue objeto del comité decidir entre las diferentes visiones que se daban en los simposios. Por esa razón, tampoco se consiguió realizar un estudio sistemático bien planteado sobre la diversidad de acercamientos. Los resultados de un primer intento de análisis de dicha diversidad, comenzado en 1986, no llegaron a publicarse.

Finalmente, también se publica *ICOFOM Newsletter*, un boletín académico que sale cuatro veces al año y se envía a los miembros de ICOFOM y a los estudiantes de museología con la información sobre las actividades que tiene programadas el Comité Internacional para la Museología.

2. EL ESTATUTO EPISTEMOLÓGICO DE LA MUSEOLOGÍA

Durante mucho tiempo los museólogos han dedicado su tiempo a explicar museología casi de forma espontánea y sin detenerse a pensar cuál podía ser su relación con la ciencia o si ella misma debía considerarse una ciencia independiente. Se interesaban, fundamentalmente, en los aspectos prácticos del museo y dejaban de lado los aspectos formales de una teoría que se veía diluida en la práctica cotidiana del trabajo realizado dentro del museo. Sin embargo, a partir de los años setenta, ven la necesidad de analizar cuál es la estructura interna de la disciplina museológica que les ayude a comprender mejor cuál es el objeto de conocimiento, cuáles son sus funciones y qué metodología han de seguir para conseguir sus objetivos.

La museología, como disciplina científica, necesita profundizar en el objeto de su estudio, en los objetivos de su investigación y en la metodología que pretende utilizar para conseguirlos. Pero, en esta situación, no es de extrañar que surja entre los museólogos el interrogante sobre si la museología es o no una ciencia aplicada a los saberes humanos. Y, si esto es así, habrá que preguntarse si la museología ha precedido al museo, siendo este la explicación y concreción de aquella.

Según el *Diccionario de la Lengua Española* (2004, t. II: 549), ciencia es el «Conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales». Y el *Nuevo Diccionario Universal de la Lengua Americana* define la ciencia como el «conocimiento sistemático deducido de la observación, estudio y experimentación prácticas con el fin de determinar la naturaleza o los principios del objeto de estudio» (Guralnik, 1970: 1.275). Diferentes diccionarios definen la museología como una ciencia. Larousse (1975) la ve como la «ciencia de la

organización de los museos, de la conservación y de la presentación de obras de arte de las colecciones», mientras que el *Oxford English Dictionary* (1971) la admite simplemente como «la ciencia de la reglamentación de los museos». Por otra parte, la definición del concepto de museología dada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) en 1972 subraya también la naturaleza científica del término, aunque se dan algunas divergencias en la definición. Si bien etimológicamente, la museología puede considerarse como una ciencia —conjunto de conocimientos organizados sobre los que puede desarrollarse la base teórica—, hemos de resaltar que algunos diccionarios suelen hablar de museología y museografía como términos equivalentes.

Vinos Sofka (1987: 7-8), en el coloquio celebrado en Helsinki sobre «Museología y museos», al tratar de la definición de la museología, se preguntaba qué era primero, si la museología o los museos, tratando de parafrasear el dilema que todos nos planteamos sobre qué fue primero, si el huevo o la gallina. La tarea de clarificación no resulta fácil y el dilema sigue presente sin aparente solución. Porque, si de una parte, podríamos afirmar que la museología se nos presenta como un sistema completo en el que se nos ofrece toda la filosofía que ha de estar presente en los museos, no es menos cierto que los museos ya manifiestan, experimentan y viven de manera práctica esos principios que están presentes en la museología. Que dicho planteamiento no nos ofrezca soluciones totalmente satisfactorias, por poco clarificadoras y no del todo convincentes, no significa que tengamos que ignorar las aportaciones que dicha reflexión nos proporciona a la hora de profundizar en cuáles han de ser las tareas y los planteamientos que ambos, la museología y los museos, han de hacerse con el objeto de descifrar su verdadero significado.

Para poder clarificar las distintas opiniones que existen sobre la museología ha sido preciso ir delimitando cuáles han de ser sus campos de estudio. Así, mientras para Swauger (1980: 45) la museología se preocupa de las tareas prácticas que se realizan en los museos, para Reynolds (1980: 34) y Stránský (1980: 44) es una ciencia apenas naciente. Ya en 1987, Tomilav Sola señalaba cómo, para muchos autores, la museología sigue permaneciendo en un «estado embrionario» y se ve abocada a asumir, por una parte, las tareas propias del museo tradicional que le exigen rigor y eficacia en sus actuaciones como disciplina académica y, por otra, los compromisos propios de su misión como garante de la preservación del patrimonio.

A la hora de plantearnos si la museología goza o no de un estatuto científico habrá que distinguir entre este y el lugar que ocupa como disciplina profesional.

De hecho, Davallon (1997: 28), al hablar de la situación de la museología en Francia, señala que aquella no es una disciplina que se enseñe como tal y se pregunta si, al menos, puede reivindicar el estatuto de ciencia. Porque, a pesar de los debates que protagonizan los museólogos de todos los países, parece que se ha llegado a un acuerdo en afirmar que la museología, en cuanto que produce conocimientos, constituye no una ciencia al lado de otras, sino más bien un campo de estudio que hace su llamada a las ciencias.

Mientras que los aspectos prácticos estudiados por la museografía cuentan con un apoyo bien fundamentado y hoy apenas nadie lo pone en discusión, no sucede lo mismo con la parte teórica que es propia de la museología y que sería la base sobre la que reivindicaría su autonomía como ciencia. Aquí habría que preguntarse si una museología científica puede construirse a partir de la sola práctica museal o si es posible decretar a priori la existencia de una ciencia. Davallon cree que la respuesta ha de ser negativa, porque los cambios producidos en el interior de los museos llevan a cuestionarse las definiciones que hoy se dan de la museología, incluso de las elaboradas por el ICOM. El peligro que ve el autor en las concepciones que hoy se tienen de la museología está en que pueden hacernos caer tanto en una determinada forma de ideología, como en una antropología general.

Ahora bien, ni el museo ni el patrimonio pueden ser considerados como entidades que tienen razón de ser en sí mismas, sino que el interés que despiertan en nosotros es debido a su producción social. Y, si esto es así, las discusiones sobre el estatuto científico, la autonomía o el objeto de la museología se apartan del campo de la especulación o de la toma de posición para convertirse en una apuesta científica. Este hecho nos llevaría a afirmar que la museología es cada vez menos una ciencia del museo y se está convirtiendo cada vez más en una ciencia del tratamiento de los objetos del museo, en cuanto que aquellos son considerados patrimonio y soporte de información. Y las ciencias de la información y de la comunicación estarían llamadas a aportar sus propios conocimientos.

Entre las diferentes definiciones que se dan de la museología podemos destacar las siguientes: mientras que para Burcaw (1983: 10), la museología es la «ciencia de los museos», para Nair (1983: 98), la museología es la «ciencia o conjunto de conocimientos que tratan de todos los aspectos del trabajo en el museo». Por su parte, Mensch (1980: 81) define la museología como una «disciplina científica», y Sola (1992) la describe como «un complejo de teorías y de prácticas que suponen el cuidado y la utilización del patrimonio natural y cultural». Según

Gluzinski (1983: 24) la museología, más que un discurso científico serio, sería un conjunto de discursos variados con el único objeto de servir a las actividades del museo. Para Tereza Scheiner (2000a: 22) la museología es el «campo de conocimiento consagrado al estudio del museo y de sus relaciones con lo real, lo que implica más bien una síntesis entre la teoría y la práctica». Como podemos observar, el concepto de museo que los diferentes museólogos tienen condiciona, de alguna manera, la definición que de la museología nos ofrecen, así como la visión museográfica que aquella conlleva. Por otra parte, que se dan dos visiones diferentes de la museología es algo que se puede constatar fácilmente.

Según Desvallées (1989: 358), un análisis de la museología desde una perspectiva internacional nos ofrece como resultado la existencia de dos corrientes diferentes. Por una parte, estaría la representada por aquellos autores que tienen una visión restringida del museo, que se atiene, fundamentalmente, a las funciones tradicionales de conservación, estudio y exposición de los objetos y colecciones. Así, Klaus Schreiner (1980: 41) define la museología como «una disciplina socio-científica» que, a medida que ha ido pasando el tiempo, ha experimentado un gran crecimiento y se ha preocupado de los principios y métodos del proceso de adquisición, conservación, investigación y exposición de los objetos del museo en cuanto que son considerados fuentes de conocimiento y constituyen la base teórica que fundamenta el trabajo del museo. De igual modo, Vinos Sofka (1980: 13) considera la museología, en tanto que ciencia general del museo, como una disciplina científica independiente que cuenta con sus propios objetivos, su teoría, su campo de actividad y un método que definen su peculiar sistema de trabajo. De ahí se deduce que, aun siendo una disciplina independiente, posee un fuerte carácter interdisciplinar que la impulsa a colaborar con otras ramas del saber para poner todo su interés en aquello que es el objeto común de estudio: el museo y la actividad que este comporta.

Sin embargo, otra corriente de estudiosos posee un concepto más amplio del museo y consideran que todo puede ser museable. Ya no podemos seguir considerando el museo solo como un lugar o edificio en el que existe una colección y un público: continente/contenido/público. La museología debe entenderse como ciencia global de lo que es museable, abarcando el universo y la sociedad, en el que las relaciones entre contenido y continente y entre este y los usuarios pueden llegar a entremezclarse. Entre los partidarios de la museología entendida como una ciencia global tenemos a Bernard Deloche (1987: 84), quien afirma que la museología ha pasado de ser una «ciencia de las colecciones» a una «ciencia in-

terdisciplinar» que no puede reducirse al mero estudio de las técnicas de conservación. Tanto Zbyneck Stránský (1987: 294) como Judith K. Spielbauer (1987: 281) coinciden en señalar que el museo no puede ser considerado como un fin en sí mismo, sino como un medio que posibilita la relación entre la persona y la realidad, en la que el museo siempre representa una realidad fragmentaria.

Dentro de esta visión global, Anna Gregorová (1980: 20) define la museología como la ciencia que examina la relación específica del hombre con la realidad y, a través de estas relaciones, tiene lugar la elección de todo lo que es museable y ha de ser conservado para el futuro. Según esto, bien se tome en sentido amplio o restringido, la museología como disciplina científica se incluye entre las ciencias sociales, pues su objetivo principal es el análisis de una realidad histórico-social de larga tradición, enmarcada en unos postulados que se extienden en el espacio y en el tiempo (Hernández, 1994: 72).

El mismo museólogo checo Zbyneck Stránský (1980: 43) define la museología como una «disciplina científica distinta e independiente» cuyo objeto de conocimiento es el acercamiento de la persona a la realidad, expresado en las distintas formas históricas de presentar el museo, que son reflejo parcial de la memoria de los pueblos. Por tanto, la museología es una ciencia social que va estrechamente unida a las disciplinas científicas de la documentación de la memoria, contribuyendo a una mejor comprensión de la sociedad. Y si la museología es una ciencia, debe ser universalmente aplicable.

A comienzos de los años ochenta, los profesionales de los museos veían la conveniencia de tratar el tema del objeto y naturaleza de la museología, cosa que hicieron cuando se reunieron en Londres en julio de 1983 para celebrar el coloquio que el ICOM había organizado sobre Metodología de la Museología y Formación Profesional (*ICOM Study Series*, 1[1983/1984]). El mismo Desvallées (1989: 366-367) opina que la museología, desde el punto de vista teórico, está llamada a ofrecer respuestas satisfactorias que resuelvan las dificultades que se encuentran a la hora de realizar las prácticas museográficas. Por eso, entre las tareas que la museología ha de desempeñar en el futuro inmediato se mencionan la búsqueda de aplicaciones al desarrollo endémico del museo, el hartazgo de las colecciones a que se ven sometidos los conservadores, el intento de armonización de los museos a través de la conservación y transmisión de conocimientos y la aceptación sin reservas de la museografía como esencial de su tarea investigadora.

Este mismo autor, en otro de sus trabajos (Desvallées, 1987: 85), afirmaba que pueden darse diferentes enfoques o prácticas museísticas. La primera, sur-

gida a partir del creciente interés por el patrimonio natural y cultural, y en un intento de poner en tela de juicio aquellos aspectos tradicionales del museo que, de alguna manera, trataban de apropiarse de los elementos museables que dicho patrimonio presentaba. La segunda, asumida por los nuevos centros culturales según la trayectoria seguida por determinados museos científicos y técnicos, que yuxtaponen objetos originales con reproducciones y elementos técnicos con el fin de difundir las ideas y los conceptos.

Es un hecho que, todavía hoy, la museología no ha sido aceptada como una disciplina autónoma por una parte de los conservadores de museos. Por esta razón, uno de los temas que es necesario estudiar con detenimiento dentro del mundo de los museos es, ciertamente, el de la naturaleza de la museología. De hecho, una serie de especialistas, tanto europeos como americanos y asiáticos, han intentado reflexionar sobre dicho tema y publicaron sus conclusiones en 1980, dentro de un número de *Museological Working Papers*. De los resultados obtenidos del estudio conjunto, se ve con claridad que no existe unanimidad a la hora de afirmar si la museología es una ciencia o un trabajo práctico, aunque coinciden en señalar que constituye un verdadero campo de estudio.

Cualquier especialista de museos percibe que existe un verdadero corpus de conocimientos que tienen que ver directamente con la museología y que contamos con una serie de prácticas que se efectúan dentro de los mismos, así como de unas enseñanzas de carácter universitario que tienen como objeto de estudio la museología, ofreciéndonos, de este modo, todas las características propias de cualquier disciplina científica. Sin embargo, mientras que para unos este saber o disciplina constituiría una «ciencia», para otros sería solo un «arte» o conjunto de «métodos y técnicas» que se utilizan dentro del museo.

Es evidente que, cuando Stránský (1966) trata de resumir por primera vez en 1965, las diferentes visiones que los museólogos tenían sobre si la museología debía ser considerada una verdadera disciplina académica, estaba abriendo un diálogo internacional que afectaría muy positivamente al posterior desarrollo de la museología. De hecho, años más tarde, Jensen (1980a) elabora y estudia los resultados obtenidos de la encuesta realizada, en 1975, a diversos especialistas sobre algunos puntos de vista museológicos. En ella se encuentra con unos resultados muy similares a los de Stránský, con dos orientaciones distintas a la hora de definir la museología.

Por una parte, están los que defienden que la museología es una ciencia independiente, que cuenta con una teoría y unos métodos específicos. Se basan en

la afirmación de que la museología estudia las características que son comunes a todos los museos, se refiere a todos los fenómenos que tienen relación con los temas museísticos y que posee su propio contenido, su propia metodología y sus propios sistemas. Para ello, se argumenta que:

- La base de la teoría museológica se debe fundamentar en las tareas y funciones propias de los diversos tipos de museos.
- A través de la estructura de la teoría, se ha de llegar a la formulación general de los objetivos básicos de los museos, cuyas características son comunes a todos los tipos de museos y, al mismo tiempo, son únicas al museo en cuanto es una institución más entre otras muchas.
- Los criterios comunes se extraen de la formulación general para la realización de las diferentes funciones museísticas, independientemente del tipo de museo.

Por otra, se encuentran aquellos que defienden que la museología es una ciencia aplicada donde las profesiones disciplinares se consideran la base de la teoría. Para defender su argumentación señalan que no existe una museología común que valga para cada uno de los museos, muy diferentes entre sí, que la museología no posee un tema específico de investigación ni una metodología propia y que, tanto el objetivo general como las funciones de los museos son semejantes, por lo que los criterios que se han de utilizar a la hora de coleccionar, conservar y exponer los objetos están en estrecha dependencia con el carácter de la disciplina. De esta manera, se sacan algunas conclusiones:

- Se puede llegar a establecer una teoría museológica a través de la coordinación de intereses, teorías y profesiones disciplinares.
- Se debe llegar a la comprensión de los objetivos básicos de los museos a través de la estructura de dicha teoría.
- Siguiendo dichos objetivos, es posible definir los criterios para la aplicación de la teoría y los métodos de las profesiones disciplinares en los museos.

También hay quienes opinan que la museología no es una disciplina científica y se fundamentan en que se trata de un campo de acción o del ejercicio de una simple o mera actividad. A continuación, vamos a exponer una síntesis de las distintas posturas existentes.

2.1. LA MUSEOLOGÍA ES UNA CIENCIA INDEPENDIENTE

En un primer momento, Neustupný (1971: 67) distinguía entre teoría y metodología, por una parte, y ciencia, por otra, considerando a la museología más bien como una teoría y metodología de trabajo que como una ciencia. De esta manera, puede decirse que la museología no cuenta con un método específico de estudio como ciencia museológica, pero sí tiene identidad propia e independencia como campo de la teoría museológica. Por consiguiente, la museología sería una agregada de las disciplinas científicas, cada una de la cuales posee su propio campo de estudio, correspondiente al carácter de la rama de la ciencia representada en las colecciones del museo. Esto supondría que la museología histórica, por ejemplo, utilizaría el mismo método que la historia.

Para Neustupný, los distintos contenidos de las disciplinas museológicas corresponden a los diferentes métodos de trabajo, que no son creados por la museología, debido a que son ellos los que se aplican a la museología y a las disciplinas museológicas individuales. La museología, por tanto, podría ser un medio para el desarrollo de los métodos de dichas disciplinas, pudiendo aplicarlos a sus necesidades específicas. Sin embargo, un año antes de su muerte, Neustupný (1980: 28) vuelve a analizar el carácter de la museología como ciencia y no tiene inconveniente en señalar que la pregunta fundamental que muchos autores se hacen es «saber si la museología es una disciplina científica independiente o, por el contrario, solo posee un pequeño significado dentro del sistema actual del conocimiento y de la sociología contemporánea de la ciencia». Él piensa que todas las disciplinas, incluso las más clásicas, han experimentado una serie de cambios importantes en los últimos decenios que han contribuido a identificar las palabras *teoría* y *disciplina*.

Sin embargo, lo verdaderamente importante respecto a la museología es que esta existe como disciplina, independientemente de que deba o no ser considerada como una ciencia separada de las demás. La museología, por tanto, es aceptada como disciplina académica, aunque no alcance a delimitar bien su perfil cognitivo y cuyo resultado final consista en una combinación de teorías y metodologías diferentes. En todo caso, la museología no deja de ser una disciplina heterogénea.

Para Zbynek Stránský (1981a: 71) es fundamental plantearse si la museología es, o puede llegar a ser, una disciplina científica independiente. Pero, para poder responder, es necesario saber si la museología posee las características propias de una ciencia. Y, para ello, la teoría de los sistemas constituye una de las carac-

terísticas determinantes de la ciencia. Muchos autores han intentado analizar la realidad de los museos desde esta óptica, destacando Homburguer (1924), Burns (1940), Komornicki y Dobrowolski (1947), Neustupný (1950 y 1955), Guthe (1959), Benoist (1971) y Burcaw (1975), entre otros. Aunque en estos trabajos se pueden encontrar algunas características propias del estudio sistemático del conocimiento museológico, puede decirse que dicho estudio suele fundamentarse en un acercamiento empírico de la realidad museal, que se traduce en un intento de clasificación de los fenómenos museísticos.

Según Stránský, la mayor parte de los autores consideran al museo como el único objeto del conocimiento museológico y a la práctica del museo como el fundamento de dicho conocimiento, de su funcionamiento y de las relaciones con las demás ciencias. De este modo, la estrecha relación existente entre la museología y el museo haría suponer que es suficiente un análisis empírico para comprender esta realidad. Sin embargo, algunos autores temen que el paso de un estadio empírico a otro teórico pueda ocasionar la separación del conocimiento museológico de la realidad museal y consideran la aproximación empírica del conocimiento museológico como una confirmación de que la museología no es una ciencia, sino, más bien, un método y una técnica de la práctica museológica. El carácter científico estaría reservado solo para las ciencias tradicionales, mientras que la museología tendría un papel auxiliar, como aplicación práctica dentro del museo.

Stránský cree que puede probarse cómo, desde el punto de vista histórico, todas las ciencias han experimentado diversas fases de evolución que se han visto condicionadas por los diferentes niveles del proceso del conocimiento. Así, mientras que su fase inicial suele tener un desarrollo empírico-descriptivo, en su segunda fase el desarrollo es teórico-sintético y la tercera fase se caracterizaría por una cierta armonía de los factores cualitativos y cuantitativos.

Ahora bien, si confrontamos la museología con las leyes generales de la evolución de las ciencias, tendríamos que afirmar que la museología se encuentra en la primera fase. Pero, si la influencia de las tendencias teórico-sintéticas se hacen cada vez más presentes, habrá que aceptar que la museología alcanzaría, poco a poco, el segundo nivel de su evolución. Por consiguiente, Stránský asegura que el acceso empírico no es lo propio de la museología, porque esta no solo está destinada a aportar conocimientos metódicos y técnicos, sino que puede decirse que es una «ciencia en formación», hoy todavía en una fase inicial, pero que, en un futuro aún no precisado, será una rama de la ciencia.

Villy Toft Jensen (1980b: 11) parte de la afirmación de que la museología es una ciencia que tiene como objeto de investigación la selección, el estudio y la difusión del conocimiento de aquellas «cosas» que el hombre considera dignas de ser protegidas y conservadas en el futuro. En consecuencia, el museo es la institución encargada de desempeñar todas esas funciones socioculturales, mientras que la museología sería la ciencia del museo y de sus funciones en la sociedad. De ahí se puede deducir que la museología es una ciencia independiente, que cuenta con su propio conjunto de teorías y métodos que, unificados en un sistema, constituyen el fundamento del funcionamiento concreto del museo.

Wolfgang Klausewitz (1980: 11) define la museología como un campo de investigación sobre el museo, considerado como fenómeno sociocultural y como institución científica que posee unas funciones específicas de documentación de los objetos, de investigación y de educación. Por esta razón, la museología no es solo una ciencia aplicada que utiliza diferentes disciplinas científicas, tareas educativas y métodos sociológicos. Es, más bien, una ciencia independiente que cuenta con sus teorías y métodos específicos, aunque reúne los aspectos comunes de todos los museos e integra de forma interdisciplinar los elementos externos propios de otras ciencias, como la pedagogía, la sociología, etcétera.

Awraam M. Razgon (1980: 12) opina que la museología es una disciplina científica que estudia la teoría del origen y desarrollo de los museos, sus funciones sociales y su realización concreta dentro de los diferentes sistemas sociales, incluyendo las tareas de investigación, conservación y educación. Según él, la posición de la museología dentro del sistema de las ciencias no es unívoca. La museología es una ciencia marginal en cuanto que su relación con las ciencias afines, con la teoría de las fuentes y con el resto de disciplinas específicas y auxiliares manifiesta un carácter integrador. No obstante, puede decirse que la museología está adquiriendo, cada vez más, las características propias de una ciencia independiente.

Vinos Sofka (1980: 13), al definir la museología como la ciencia general del museo y de sus actividades, afirma que puede considerarse como una disciplina científica independiente que cuenta con sus propios objetivos, su objeto de estudio, su teoría, su metodología y su propio sistema.

Para Anna Gregorová (1980: 19) ya está superado plantearse la cuestión de si la museología es ciencia o solo actividad práctica. Ella considera la museología como una disciplina científica en vías de formación, cuyo objeto es el estudio de la relación específica del hombre con la realidad en todos los contextos en los que

esta se manifiesta. Sin embargo, existe un problema de terminología, porque la mayor parte de las definiciones sobre la museología no suelen tomar en cuenta que es preciso ser muy exigentes a la hora de definir con exactitud un concepto como elemento fundamental del pensamiento lógico.

Geoffrey Lewis (1980: 26) cree que la definición de la museología como ciencia no debe negarse, pero opina que es mucho más importante preguntarse si los conservadores de museos están dispuestos a justificar el uso del término en el contexto de su trabajo. ¿Hasta qué punto el trabajo del museo se fundamenta en una base científica sólida para poder aceptar que este no solo es una actividad práctica, sino una ciencia? Por otra parte, la formación adquirida en una determinada disciplina no es suficiente para proporcionar la base teórica sobre la que han de fundamentarse sus actividades prácticas. En consecuencia, aunque el término *museología* cuenta con una larga historia, no puede decirse lo mismo sobre el campo de conocimiento. Por eso, no sería necesario seguir debatiendo si la museología es o no un sujeto de pleno derecho, sino que, más bien, deberíamos esforzarnos en presentar el marco teórico en el que la museología y el campo museal en su conjunto han de desarrollarse en el futuro.

Klaus Schreiner (1980: 39) cree que, para saber cuál es el lugar que la museología ocupa en el sistema de las ciencias y poder responder a la pregunta de si posee el carácter propio de una disciplina científica, es preciso determinar cuáles son sus criterios objetivos y su campo de conocimiento. Él opina que la museología es una disciplina independiente, históricamente en evolución y sistemática, puesto que se fundamenta en el conocimiento de la naturaleza, de la sociedad y de sus leyes. Se encuentra determinada por una serie de teorías, hipótesis y afirmaciones, al tiempo que se diferencia de otras disciplinas por su contenido, sus métodos y sus concepciones específicas.

Siguiendo los criterios de definición de una ciencia, Schreiner afirma que la museología es «una disciplina socio-científica, históricamente creciente, que concierne a las leyes, principios, estructuras y métodos del complejo proceso de adquisición, conservación, documentación, investigación y exposición de los objetos originales muebles escogidos de la naturaleza y la sociedad en cuanto fuentes primarias del conocimiento, que constituyen la base teórica del trabajo del museo y del sistema museal con la ayuda de una experiencia generalizada y sistematizada». Si se la compara con otras disciplinas básicas o especializadas —ciencias primarias—, que colaboran en los museos, puede decirse que la museología no es una ciencia auxiliar o secundaria. Pero, como consecuencia de su estrecha rela-

ción con dichas disciplinas, la museología ha de colaborar ampliamente con ellas y ha de sentirse integrada entre ellas.

Según Josef Benes (1981: 10), la museología en cuanto disciplina científica se encuentra en una fase inicial de su génesis, por lo que aún no ha adquirido inmunidad frente a las posibles enfermedades infantiles que otras disciplinas ya han superado hace tiempo. Pero, a pesar de su incipiente vida, encuentra inaceptable que todavía existan especialistas que nieguen la teoría como base fundamental de la actividad museal, dado que cualquier actividad de carácter social no sería rentable sin un conocimiento amplio de la teoría que comporta. De hecho, los principios de cualquier actividad práctica vienen determinados por la teoría que es la que le da consistencia. De la misma manera sucede dentro del campo museal, donde la base teórica ha de fundamentar el trabajo del museo. No obstante, existe una contradicción importante al no coincidir los diferentes especialistas en la definición y comprensión de la museología, siendo muy diversos los enfoques desde donde se aborda su estudio y análisis.

Para Flora S. Kaplan (1981: 39), tal vez fuera más conveniente considerar la museología como una «ciencia social», antes que «una ciencia física» e, incluso, mejor aún, colocarla dentro del marco de una disciplina ya existente como la antropología o la sociología, teniendo en cuenta el papel que juega en la sociedad y en los museos, en cuanto son considerados como instituciones humanistas. No en vano, los métodos y las técnicas que han sido tomados prestados de otras disciplinas para ser empleados en los museos pueden aplicarse a todos los tipos de museos y a las diferentes disciplinas que participan en las distintas actividades de estos.

Del mismo modo que, al analizar la naturaleza de la antropología y el concepto de cultura, se ha de tener en cuenta que aquella puede ser considerada como un conjunto de disciplinas diferentes donde, tanto la antropología física, social y cultural, como la arqueología, la lingüística, el folclore y la geografía humana tienen mucho que decir en su desarrollo, también es posible plantearse la cuestión de la naturaleza de la museología y ver qué relaciones puede tener con el resto de las disciplinas.

Para Ilse Jahn (1981a: 13), puede decirse que existe una amplia literatura sobre museología, aunque la mayor parte de ella se detiene en el análisis del museo considerado como la institución que se encarga de realizar las diversas actividades que la sociedad le demanda. En la práctica, casi todos los estudios se centran en los aspectos prácticos y en el enfoque metodológico y técnico de los trabajos

que se llevan a cabo dentro del museo. Aunque la museología se ha mantenido en este estado durante los últimos cien años, hoy está experimentando un cambio de perspectiva en su desarrollo que, traspasando el ámbito internacional, se esfuerza por crear una base teórica que responda a los contenidos cognitivos y gnoseológicos de una verdadera disciplina científica. De ahí, la necesidad de contar con institutos universitarios de museología, que pongan las bases de una teoría y unos métodos de trabajo sobre la conservación, documentación y exposición, que sean socialmente aceptadas por museólogos y especialistas en el campo de las ciencias. Porque es evidente que mientras la museología posee ya las características específicas de una verdadera ciencia, en muchos países aún no ha conseguido dicho estatus.

Judith K. Spielbauer (1981: 16) está de acuerdo en considerar, con el resto de autores, que la museología es una ciencia en evolución, con todas las dificultades y perspectivas que tal denominación conlleva. Es evidente que, dentro de la profesión, aún no se ha llegado a alcanzar un consenso a la hora de diseñar la esencia, las perspectivas y la visión que se han de dar a la museología. Y mientras no seamos capaces de dar respuesta a este problema, elaborando un sistema formal de teorías, estructuras y contenidos, será difícil que sea reconocida en los medios universitarios y, a través de ellos, en el resto de la sociedad.

Para esta autora, el hecho de que muchos especialistas insistan en la necesidad de que la museología sea considerada una disciplina sólida e independiente, que tenga su puesto en el ámbito universitario, es un tanto arriesgado, porque, si la museología es verdaderamente una ciencia, debe serlo a partir de una teoría estable, sólida e independiente y de una metodología consistente para que, en un segundo momento, pueda encontrar su puesto en el museo y en la universidad.

Por otra parte, si la museología existe como ciencia, ha de ser algo más que la simple suma de los elementos que la componen —generalmente las diferentes funciones que realizan los museos—, y bastante más que la toma de conceptos de una teoría y metodología procedentes de un conjunto de disciplinas. Para Spielbauer, la museología debe ofrecer un cuadro teórico global en el que la interrelación de todos esos elementos sea interpretada en el sentido más amplio, a la hora de explicar los problemas propios del museo.

Si la ciencia es un proceso dinámico en el que se van desarrollando una serie de datos, hechos y observaciones bien organizados, aquella ha de tratar de explicarlos según van evolucionando con el tiempo. Y la museología debe ser capaz de realizar este proceso de manera independiente si pretende ser considerada

como una ciencia. De hecho, muchos de los problemas que se le plantean a la museología como ciencia se fundamentan en la manera de formular esta teoría y en el conocimiento del papel que ha de desempeñar en el contexto general de la metodología científica. Pero, para que la museología sea una ciencia, la estructura teórica actual debe ser capaz de presentar una formulación simple, clara y sin equívocos. Como ciencia independiente, la museología debe estar dispuesta a compartir con las demás ciencias los «postulados esenciales» que tratan de definir los conceptos fundamentales del desarrollo uniforme de la naturaleza, así como los fundamentos del comportamiento humano respecto a la posibilidad o no de demostrar sus propios axiomas.

Los planteamientos que, en el momento actual de consolidación de la teoría museológica, hemos de formularnos no son el «cómo» del método y de las técnicas que se han de emplear en la práctica del museo, sino el «porqué» y el «cómo» metodológicos. Puesto que, si la museología es una ciencia, ha de funcionar como una ciencia social, dado que su existencia y significación solo pueden constatarse dentro del ámbito social, donde las personas se mueven y actúan. Por eso, los museólogos han de ser capaces de comprender el comportamiento humano y todas sus manifestaciones dentro del campo museal, del que nos ofrecen la mayor parte de los datos museológicos que aquellos tratan de interpretar y comprender. Y han de servirse del método científico crítico para conseguir un conocimiento objetivo de los datos que poseían y poder transmitirlos académicamente.

Otro de los aspectos que había que tener presente dentro de la museología como ciencia es el del valor. La museología puede estudiar las cuestiones que sobre el valor se plantean y que se fundamentan en la naturaleza de las relaciones existentes entre el museo y la sociedad. Para Spielbauer, el concepto más provocador de la museología es la consideración del museo como vehículo que nos posibilita descubrir las relaciones del hombre con la realidad. Esta nueva orientación conceptual tendrá repercusiones muy positivas para el desarrollo de la museología como ciencia. Pero se ha de tener presente que el museo no es, ni puede llegar a ser, una «institución panhumana», sino que, más bien, lo que es panhumano es la necesidad de que exista una relación entre la sociedad y la realidad, independientemente de cuál sea su definición.

Según Jerzy Swiecinski (1981: 23), para llegar a una definición selectiva de la museología, es necesario contar con las diferentes definiciones dadas por los museólogos y con la totalidad de los fenómenos museales. Así, todas las opiniones que se den sobre la museología serán aceptadas como otros tantos fenóme-

nos museales que se han ido formando dentro del medio museal o extramuseal, pero muy unidas a este. El autor pretende demostrar que es posible llegar a una síntesis, ofreciendo una definición selectiva de la museología. Para ello, parte del supuesto de que pueden distinguirse tres tipos de aproximaciones al concepto de museo: la aproximación del visitante, la creativa, técnica y administrativa y la científico-analítica.

- a) La aproximación del visitante se sitúa ante el museo desde una perspectiva extramuseológica al detenerse, fundamentalmente, en el aspecto estético y cognitivo de las colecciones y en la relación que se crea entre aquel y estas últimas. En este caso, el museo no es considerado como el objeto central del conocimiento, sino como un elemento práctico.
- b) La aproximación creativa, organizativa y técnica está orientada hacia unos objetivos concretos que se ponen de manifiesto en unas actividades prácticas relativas a la concepción de los museos, programaciones y elaboración de nuevas estructuras y creación de elementos nuevos. Todo ello queda englobado dentro de los «trabajos museológicos». Ahora bien, así como el arte, a pesar de poseer unos fundamentos científicos, no puede considerarse como una ciencia, también podría dar la razón a aquellos autores que destacan el carácter no científico de los trabajos realizados en el museo. Pero este axioma es inexacto, porque surge de la confusión producida por dos enfoques diferentes que responden a dos tipos de actividades distintas. De ahí que el autor deduzca que el carácter no científico de la museología contiene una «contradicción terminológica fundamental».
- c) La aproximación científico-analítica está orientada tanto a un objetivo teórico, en el que se intenta comprender los hechos que tienen lugar dentro del museo a la luz de unos determinados aspectos científicos, como a un objetivo práctico, en el que se tratan de establecer los fundamentos científicos en los que han de apoyarse los trabajos del museo.

Finalmente, concluye diciendo que si comparamos los problemas que surgen dentro de los museos con el arte, la museología ocuparía el mismo lugar que la teoría o historia del arte, que necesitan de un conjunto de hechos para desarrollarse. De la misma forma que la teoría y la historia del arte son necesarias para comprender el arte y ayudan al artista a concienciarse sobre lo que está a punto de crear, sin que sean creadores de arte ni coincidan con el

Swauger cree que, para crear una auténtica ciencia de la museología, sería preciso comprobar si las teorías han sido puestas a prueba, cumpliendo de manera satisfactoria todos sus fines dentro de los museos. Si los fines del museo son coleccionar, conservar, estudiar y difundir sus fondos, puede afirmarse que solo el primero sería tarea propia del museo, mientras que el resto pueden ser realizados por otras instituciones. Incluso puede decirse que el estudio de los objetos del museo no tiene por qué ser monopolio exclusivo de los conservadores, sino que tanto los historiadores de arte y antropología, como los geólogos o biólogos suelen realizar su trabajo dentro del museo porque los objetos que desean estudiar se encuentran en dichas colecciones. Eso significa que sus fundamentos filosóficos y sus fines corresponden a sus propias disciplinas y no tienen por qué coincidir con los fines propios del museo. Además, suele suceder que la formación y explicación del museo está en manos de personas especializadas en educación que, en principio, no forman parte de la plantilla del personal de museos.

Para Swauger hoy no es posible elaborar una filosofía de las colecciones que sirva para el conjunto del mundo de los museos. Es verdad que la museología puede entenderse como un conjunto de principios universales que hacen referencia a los medios con que ha de contar un museo para cumplir sus funciones, pero habría que poner en duda el hecho de que esto constituya una ciencia. Podría hablarse, más bien, de una buena doctrina, pero no de una auténtica ciencia.

El autor llega a afirmar que la mayor parte de los trabajos que ha estudiado, que son considerados como científicos y que pretenden ofrecer un saber sistemático sobre el que poder construir los principios universalmente aplicables, no suelen tratar de los fines y organización de los museos, sino de la mejora de las técnicas empleadas. Eso significa que la museología y la museografía son dos fases distintas de la actividad del museo y, en consecuencia, no es posible elaborar una ciencia de la museología en cuanto tal. Mientras que el estudio y las experiencias científicas llevadas a cabo dentro del museo no cuentan con una serie de medidas que verifiquen una comparación rigurosa sobre la validez de los fines y la organización del museo con respecto a otras ciencias, no podemos hablar de resultados científicos del museo. Swauger cree que sería mucho más positivo considerar la museología como un conjunto de técnicas del museo que intentan potenciar los fines y la organización de este y que han resultado muy positivas para quienes trabajan dentro del mismo. Termina diciendo que, tal vez, un día la museología pueda alcanzar el estatuto de ciencia, aunque lo pone en duda. Pero, en todo caso, ese día aún está muy lejano.

Barrie Reynolds (1980: 34) se pregunta si los museos pueden considerarse como instituciones muy diferentes a otras con las que se les puede comparar, como bibliotecas, escuelas, prisiones u hospitales, hasta el punto de que no puedan ser reconocidas como un campo de estudio independiente. Y, si la respuesta fuera positiva, habría que analizar qué criterios se han de tener en cuenta, porque los museos, al igual que otras instituciones, abarcan una amplia gama de disciplinas científicas especializadas y un conjunto diversificado de profesionales, técnicos y administrativos. Él está convencido de que si la museología es una disciplina científica, ha de serlo dentro del campo de las ciencias sociales y, para ello, debería reunir las siguientes condiciones:

- Tener un objetivo global y poder ser definida en relación a otras disciplinas que tienen que ver con los museos.
- Poseer un conjunto de publicaciones en las que exponer sus teorías.
- Contar con una estructura teórica y con una metodología propias.
- Ser capaz de evaluar sus investigaciones, conclusiones y experiencias.
- Recibir el reconocimiento de las otras disciplinas y de la misma profesión museística.

Sin embargo, más adelante precisa que no resulta fácil dar una definición de la museología porque esta es algo más que el estudio de los métodos utilizados en la administración, comunicación y conservación de los museos. Aunque si la museología ha de considerarse una disciplina, todos estos datos han de ser analizados y evaluados, porque son los que han de dar consistencia al desarrollo de su estructura teórica y de su metodología investigadora.

Partiendo de estos supuestos, Reynolds asegura que la museología es un campo específico de interés, si bien sus parámetros no han sido aún bien definidos. Por eso, se pregunta si la museología es una ciencia o una disciplina independiente, dado que carece de una base teórica y metodológica seguras, que pueda considerar como propias. Pero, además, la museología centra todo su esfuerzo en una serie de actividades que son propias de los museos, paliando sus lagunas y problemas. Por todo ello, está convencido de que la museología es solo «una ciencia en embrión».

Soichiro Tsuruta (1980: 48), al publicar su libro *Principios de Museología*, en 1950, definía a esta última como «una especie de ciencia aplicada altamente desarrollada, que estudia los objetivos de los museos y sus métodos de realización. Sus

resultados deberían tratar de desarrollar los museos y contribuir al bienestar de la humanidad y a la paz mundial». En este aspecto, la museología sería el resultado de la «combinación sistemática entre teleología y metodología de los museos».

Si bien la museología ha pasado por una serie de procesos en el desarrollo de su naturaleza, hasta el punto de que podemos decir que primero han existido los museos y en un segundo momento han aparecido las teorías, es necesario que, en el futuro, avance y se desarrolle la investigación científica y sistemática de la museología. Por supuesto, la museología es una ciencia, pero necesita del esfuerzo, la coordinación y cooperación de todos los museólogos y especialistas para que el estudio de la museología se desarrolle plenamente y adquiera el estatuto de auténtica ciencia.

Bachir Zouhdi (1980: 50) afirma que la museología es una verdadera ciencia del museo, dado que posee su historia, sus métodos, sus actividades y sus investigaciones que han sido elaborados por los museólogos y especialistas, quienes han contribuido a su desarrollo por todo el mundo. Por eso, hoy se le presenta a la museología la posibilidad de demostrar que tiene derecho a ser considerada como ciencia y de que puede jugar un papel importante en la asignación de nuevas tareas a los museos que favorezcan el desarrollo de la sociedad. No hemos de olvidar que el museo posee una misión humana, científica, pedagógica y social, que ha de realizar con ayuda de los especialistas, hasta que la visión de la museología como ciencia sea una realidad universalmente reconocida y aceptada como tal.

Jurij P. Pisculin (1980: 30) opina que el nivel profesional de la actividad de los museos se ha visto reforzado por las relaciones existentes entre la ciencia y la práctica. Hoy nadie pone en duda que cualquier conclusión teórica ha de fundamentarse en una auténtica investigación del trabajo práctico del museo, basado en una metodología adecuada sobre los diferentes campos de investigación. Cualquier elaboración de un método de trabajo dentro del museo requiere el mismo nivel de exigencias que la ciencia moderna impone para cualquier disciplina científica y ha de estar sólidamente fundamentada. Por eso, la museología es una disciplina científica aplicada, que ha de asegurar todos los aspectos del funcionamiento del museo, tanto en el ámbito de la metodología general como de los métodos aplicados a un determinado campo del museo.

Joseph A. Scala (1980: 37), partiendo de la definición de museología como el «estudio completo de todas aquellas funciones —estéticas, comerciales, prácticas, universitarias, de gestión y de relaciones públicas— necesarias para comprender el museo en el mundo complejo de hoy», afirma que aquella es una profesión que cuenta con unos principios de estudio que han de fundamentar la preparación

universitaria que sea capaz de dar respuesta a las diversas situaciones a las que el conservador ha de hacer frente en nuestros días.

El conservador o el personal de museos debe contar con una formación museal teórica básica que le ayude a desempeñar con eficacia su trabajo dentro de los museos. Pero también ha de poseer un conocimiento práctico que le capacite para poner en práctica dichos conocimientos. Por todo ello, ante la pregunta de si la museología es una ciencia o una práctica del museo, responde que es las dos cosas e, incluso, más. Y eso han de tenerlo en cuenta quienes se ocupan de la educación de los futuros profesionales del museo y comprendan que están formando a unas personas que han de llevar adelante una auténtica labor profesional que conllevará una serie de necesidades y de exigencias a las que han de dar respuesta partiendo de unos supuestos auténticamente científicos y prácticos.

Según Bengt Hubendick (1980:22) las tareas que hacen posible el funcionamiento de un museo pueden llevarse a cabo sin que exista de base un conocimiento filosófico, quedando reducidas a un mero trabajo práctico. Pero también se pueden fundamentar científicamente dichas tareas desde una base filosófica de fondo que se apoye en la asimilación de la experiencia adquirida. En consecuencia, afirmar que la museología sea una ciencia o un trabajo práctico, sería una cuestión de enfoque. Y el problema estaría en saber compaginar, de forma equilibrada, la investigación de las colecciones del museo con la conservación del potencial científico que ellas representan para el futuro. Por eso, la museología, entendida como aquellos principios, métodos y técnicas que hacen posible el funcionamiento del museo, es una «ciencia pobre» si se la considera como investigación. Sin embargo, el trabajo de un museo puede ser considerado también como una ciencia, más que como un trabajo práctico o, en todo caso, como un trabajo práctico realizado con espíritu científico.

2.3. LA MUSEOLOGÍA NO ES UNA CIENCIA

Entre los que opinan que resulta un tanto extraño e, incluso, extravagante pretender justificar que el trabajo del museo pueda sustentarse en una base teórica, se encuentra el conservador americano Wilcomb E. Washburn (1967), quien no ha dudado en utilizar el término *grandmotherology* para referirse a la museología de un modo un tanto irónico. Este autor no está de acuerdo en que se pretenda crear una profesión del museo y cree que el no haber contado nunca con

una discusión teórica sobre el derecho que el museo tenía a reclamar un estatuto profesional para sus trabajadores es una prueba más de lo inútil que puede resultar el reclamar un estatus profesional para la filosofía fundamental del museo.

Washburn opina que el papel del profesional del museo no tiene nada que ver con el contenido de la museología como disciplina académica, y si no es posible que exista una profesión del museo, mucho menos puede darse una teoría que lo fundamente. El profesional del museo no cuenta con una identidad autónoma propia, sino que depende de las disciplinas auxiliares que aportan sus conocimientos a este campo. El conservador de museos, lo mismo que el conservador de las bibliotecas o archivos, está para prestar un servicio al usuario y para facilitarle su tarea de investigación. Mensch (1992: 9) cree que su crítica responde a su reacción frente al cambio que se ha dado en el equilibrio de poderes dentro de la organización del museo, ocasionado por la toma del control de una parte del mismo por los administradores y educadores profesionales. Ante semejante peligro, trata de argumentar por qué rechaza la idea de que la museología pueda ser considerada como una ciencia independiente.

Para Louis Lemieux (1980: 24) la museología no es una ciencia. Aunque la metodología propia de la investigación científica está bien establecida y es ampliamente conocida, pudiéndose evaluar fácilmente los resultados de las investigaciones, no puede decirse lo mismo de los museos, que constituyen, por sí mismos, un organismo complejo en el que es difícil evaluar sus contenidos.

La museología es para Lemieux algo más que una actividad práctica del museo, es decir, es el resultado de un conjunto de conocimientos, comprensiones, aptitudes y oficios que van acompañados de una buena dosis de inspiración, desvelo, paciencia y visión de las cosas. Él compara el museo a una orquesta, donde las funciones del museo son la equivalencia a los instrumentos de la orquesta. De la misma manera que el director de la orquesta no sabe tocar a la perfección todos los instrumentos, sino que son los músicos los especialistas, con los que comparte el conocimiento de la música, así el director de un museo no es especialista en todos los campos, sino que lo que tiene en común con los miembros de su equipo es el conocimiento de la museología. La museología sería, por tanto, el arte de administrar un museo o una de sus secciones.

Según André Desvallées (1980: 17), cada vez que se plantea el debate sobre la museología o ciencia del museo y la museografía o actividad práctica del mismo, se nos presenta el problema de saber si existe una especificidad museal y si, desde el punto de vista epistemológico, nos podemos preguntar cómo se han de situar las

actividades del museo entre el resto de la ciencias humanas. Por una parte, podemos afirmar que la museografía está constituida por el conjunto de prácticas que ponen en acción los diversos conocimientos adquiridos dentro del museo. Por otra, al tratar de definir los conocimientos fundamentales del museo y sus propuestas de clasificación de las colecciones, hemos de remitirnos a las ciencias humanas.

Ahora bien, ¿puede decirse que tanto las ciencias humanas como las ciencias experimentales y el arte de expresión forman todas ellas un conjunto homogéneo que dan origen a la museología como disciplina científica? Desvallées cree que si las disciplinas científicas han de ser tratadas independientemente, sería el arte del lenguaje quien constituiría la museología. Pero entonces, la museología no se podría considerar como ciencia, sino como un arte que posee sus leyes y normas. El autor concluye diciendo que si existe la especificidad museal y una disciplina ha de distinguirse claramente de las simples prácticas museográficas, corresponderá al personal de museos precisar si está dispuesto a aplicar el término *museología* al lenguaje que le sirve para comunicarse con el público o al conjunto de investigaciones que le permiten ejercer su oficio.

Para Daniel R. Porter (1980: 32), en este campo existe una gran confusión y caos porque los responsables de la enseñanza museológica no se ponen de acuerdo a la hora de decidir si el trabajo del museo ha de considerarse una profesión o si la museología es una disciplina. Considera que la respuesta a estos interrogantes no es fácil por el carácter informal que poseen los museos, que, en muchas ocasiones, ha obstaculizado la elaboración, por parte de los profesionales, de una reglamentación adecuada. A los museos les cuesta comprender cuál es su propia naturaleza y no saben cómo establecer una clasificación uniforme que les dé consistencia, al tiempo que carecen de una formación objetiva sobre las prácticas que ha de realizar cada tipología de museos.

Al tratar del estatuto de la museología, Bernard Deloche (1999: 12) se pregunta en primer lugar si la museología es una ciencia por su objeto, planteándose dos hipótesis. La primera surge cuando se reflexiona de manera no crítica y se llega a pensar que el objeto de la museología es el museo, al igual que otras instituciones como el hospital, la escuela y la prisión se consideran instituciones secundarias. Por tanto, el museo sería la única institución secundaria que estaría considerada como una ciencia autónoma, prevaleciendo el carácter institucional sobre el funcional. La segunda hipótesis se basa en el hecho de que el objeto de la museología no ha de ser el museo, sino lo museal, puesto que el museo institucional no es más que un caso particular. En este sentido, lo que Deloche entiende por museal

puede confundirse con lo patrimonial o con la documentación. Esta última posee su propia ciencia, la ciencia documental, que no debe confundirse con la museología. En ambas hipótesis llega a la conclusión de que la museología no sería una ciencia por su objeto.

En segundo lugar, se pregunta si la museología es una ciencia por sus métodos. Para Deloche, existen tres criterios propios de la gestión de las ciencias sociales: el método de modelización, la producción de conocimientos y la objetividad. En cuanto a la modelización, piensa que no existen modelos que puedan dar razón de la relación museal del hombre con la realidad, a excepción de los modelos concebidos con fines didácticos. Por otra parte, los modelos presentados por Mensch (1992: 138), tanto el PRC (*Preservation, Research, Communication*), como el CC (*Collections management, Communication*), le parecen sugerir más un inventario de posibles funciones del museo que una forma de explicación del fenómeno museo. En todo caso, los modelos dirán lo que debe ser el museo, pero no explicarán qué es.

Respecto a la producción de conocimientos, trata de analizar si la museología posee un carácter cognitivo o no cognitivo. Para Deloche, si toda ciencia es un instrumento, más o menos preciso, de explicación y de previsión de los fenómenos fundado sobre un determinismo razonado, la asimilación de la museología a una ciencia es inadecuada, puesto que es el museo quien, al reunir los documentos que él mismo elabora, sirve de instrumento de previsión. En cambio, si consideramos la museología como «metateoría», aquella no genera contenido alguno de conocimiento, puesto que solo es una reflexión sobre un paso del conocimiento. Pero si la consideramos como «epistemología», trataría de los fundamentos de la ciencia y solo sería una ciencia de la ciencia o una ciencia secundaria.

Finalmente, referente a la objetividad, no puede decirse que la museología la practique, sino que, por el contrario, no cesa de intervenir sobre su objeto para modificarlo y conocerlo mejor. Pero en ningún caso lo modifica para conocerlo mejor, como si se tratase de una manera de experimentación, sino que lo modifica para actuar mejor como intermediario. Es decir, el museo no constituye para la museología un fenómeno que se ha de comprender o explicar, sino una institución o conjunto de instrumentos que se han de definir y modificar. Por tanto, no se trata de determinar qué es lo museal —la función documental concreta—, sino de establecer cómo se ha de ejercer esta función social reconocida.

Pero, ¿qué es la museología? Deloche cree que la museología se define por la conjunción de teoría y práctica. Y, si esto es así, ¿a qué género pertenece una disciplina, la museología, que asocia teoría y práctica en relación con una insti-

tución —el museo—? Para explicarlo, Deloche trata de analizar varios aspectos de la museología.

Primero, se detiene en el carácter fundacional de la museología y sostiene que esta es la filosofía de lo museal en cuanto se encarga de comprender la especificidad de esa relación y de definir las modalidades concretas de su aplicación. Por eso, se la puede considerar igual que otras filosofías, como la filosofía política, educativa, del derecho, de las ciencias, etcétera. Pero entonces se trataría de una «metateoría» y no de una ciencia. Después, considera el carácter práctico de la museología. El museo, al ser un medio al servicio de otra realidad, constituiría para la museología una especie de filosofía práctica, que determina cuáles han de ser los fines, cosa que no puede hacer una ciencia.

En tercer lugar, define la museología como la ética del museo. Al ser el museo una realidad en continuo cambio, del que se pueden determinar los objetivos y sobre el que se puede actuar, no posee un modelo normativo único que debería respetar. Él busca los medios que le ayuden a resolver las necesidades específicas de la sociedad. De ahí que se pueda hablar de la ética del museo. No hemos de olvidar que la museología se ha practicado siempre como una ética, como una moral o como una filosofía práctica y el único reproche que se le puede hacer a su forma tradicional es el haber sacralizado determinados valores humanistas como si se tratara de valores absolutos y definitivos.

El cuarto momento lo constituye la negación de los valores impuestos por parte de la nueva museología, que se convierte en la auténtica figura de la ética museal. Aparecida a comienzos de los ochenta, se manifiesta como una «protesta ética» en contra del sistema de valores que poseía el museo tradicional, poniendo en tela de juicio sus objetivos. De este modo, el patrimonio reemplaza a la colección, el territorio a la institución o edificio y la población al público (Mensch). Y así el museo se abre a toda la realidad natural y cultural, dando paso a la aparición de los museos de ciencias y técnicas, de antropología y de sitios protegidos. Finalmente, se encontraría la dimensión histórica de la museología en cuanto que pertenece a la ética y, al estar relacionada con lo museal, todos deberían crear juntos un nuevo orden de valores dentro del museo.

Muchos son los que se preguntan qué es la museología y qué respuestas puede ofrecer ante la crisis que el museo ha experimentado a lo largo de las últimas décadas. Porque nadie pone en duda que el museo tradicional no está en condiciones de responder de forma adecuada a las exigencias que plantean los nuevos cambios sociales y que, por tanto, pueden ser considerados como una realidad

obsoleta. Se han convertido en lugares poco sugestivos para la inmensa mayoría del público, que ve en ellos una especie de santuario, templo o cementerio donde se encuentran depositadas numerosas obras de arte.

Por eso, Tomilav Sola (1992: 11) se atreve a llamar a los museos tradicionales auténticos *templos de la vanidad*, incapaces de dar respuesta a las nuevas necesidades que el mundo plantea. El autor opina, más adelante, que antes que hablar de *museología*, sería mejor hablar de *misología*, que podría considerarse como la repugnancia que se experimenta cuando se pretende dejar la solución de algunos problemas a la investigación intelectual y a la especulación. Y está convencido de que solamente los museos de la «tercera generación» han aceptado el reto de reconocer las inquietudes de nuestro mundo y tratan de participar activamente en la búsqueda de soluciones. De ahí que dichos museos vean la conexión entre sus tareas y la teoría que trata de explicar dichas tareas como algo normal, y la necesidad de contar con un cuerpo teórico que les guíe y ayude en su investigación: los museólogos son los teóricos de la museología, pero no están para cambiar los museos, sino para ayudar a aquellos que han de reformarlos, ofreciéndoles soluciones prácticas.

Según el mismo autor, antes era fácil decir que la museología era la ciencia de los museos, pero se pregunta qué es ahora. No estamos muy seguros de qué es un museo y si existiera una teoría, esta debería aplicarse a todas las formas de institución. Pero tendríamos que hacernos más preguntas. ¿Nos estamos refiriendo a dichas instituciones o hemos de tener en cuenta solamente el círculo que rodea a los museos? Sola cree que la museología no es una ciencia de los museos, de la misma manera que *Moby Dick* no es un manual de pesca de ballenas. Existen numerosas definiciones que nos enriquecen, pero solo en los últimos años el profesional de museos ha sido capaz de aceptar la noción o, incluso, la discusión sobre la museología.

Si los museos están en crisis, la museología no puede por menos que estarlo también, aunque tal vez el término *crisis* no sea el más adecuado para expresar la situación de ambos. Sobre todo, si entendemos por *crisis* un sistema que ha sido puesto en situación de peligro durante una corta duración de tiempo, mientras aquí debemos hablar, más bien, según Sola, de defectos «estructurales» y «conceptuales». En todo caso, hemos de admitir que la museología tradicional no es aplicable universalmente, lo que significa que solo las funciones lo son regionalmente, aunque esto no se considere un problema importante si constatamos que nuestra historia del arte en África sería considerada un sinsentido como museología. Pero nadie pone en duda que la «disciplina científica» tenga su razón de ser.

La base teórica que se sustenta en la investigación sobre la museología y sobre la crítica que se ha hecho ante tanta frustración personal ha abierto nuevos caminos. Ahí tenemos a la nueva museología, que ha dado paso a una nueva era en la que se han creado los ecomuseos, coincidiendo con un proceso similar en el que el museo invita a la gente a mirar alrededor de sus instituciones con una nueva conciencia, proyectándose hacia el exterior. Según Sola, el común denominador de cualquiera que se proponga utilizar la nueva teoría museológica es el fenómeno del patrimonio (*heritage*), no solo cultural, sino también natural. De ahí que el cambio que se experimenta de la institución al fenómeno patrimonial sea el mayor cambio que se ha podido dar en el proceso de repensar la museología.

La nueva ciencia, sigue diciendo el autor, nos ha de proporcionar la estrategia que mejor nos sirva para cuidar, proteger y comunicar el patrimonio. Este debe ser el objetivo de una nueva perspectiva de lo que ha de ser la base de la museología considerada como ciencia del patrimonio o *heritology*. Si consideramos las aspiraciones científicas de la museología, hemos de afirmar que, como tal, esta no existe. Pero si nos detenemos en su contenido usual, concentrándonos en la historia del museo como institución, la metodología de trabajo y la tecnología que lo hace funcionar, la museología debería ser considerada, más bien, como un hecho museográfico. Por tanto, para el autor, la museología (*heritology*) es una «filosofía cibernética» del patrimonio.

La ardua tarea de aquellos que han intentado hacer de la museología una disciplina científica, desde el siglo XIX hasta nuestros días, se ha visto interceptada por múltiples dificultades que han hecho que aún no haya logrado que se la reconozca como una auténtica disciplina independiente. Esto ha llevado a la museología a una situación de desidentificación en la que no se sabe quién es y hacia dónde debe caminar, al carecer de una identidad propia que le haga reconocerse a sí misma y le descubra su verdadera razón de ser. Esta situación se manifiesta en la falta de un sistema museológico específico que pusiera de manifiesto las características propias de su razón de ser como ciencia, al igual que lo hacen las demás ciencias.

Según Sola (1987: 46), si la museología pretende convertirse en una ciencia, ha de afrontar antes que sus conceptos y métodos de trabajo académicos no están en condiciones de responder a los nuevos retos que la sociedad plantea, porque se han quedado obsoletos. Urge, por tanto, que la museología deje de fijar la mirada sobre sí misma para ir más allá en la búsqueda de soluciones nuevas y respuestas eficaces que sean capaces de aportar nueva vida al mundo de los museos. Si los museos tradicionales centraban su razón de ser en los objetos, el nuevo museo ha

de plantearse qué ideas desea transmitir al público que se acerca a él en busca de respuestas a sus interrogantes.

Por otra parte, Gaynor Kavanagh (1992: 93) se niega a aceptar la museología como una ciencia distinta e independiente y como una «disciplina científica coherente». Más bien, estaría dispuesto a hacer suyo el concepto de «museum studies», entendido como un campo intelectual donde puede darse la exploración y el descubrimiento. El autor parte del supuesto de que el estudio de los museos y el desarrollo de una aproximación seria y consistente, tanto teórica como metodológica, se han de afrontar desde diferentes posiciones intelectuales que sean capaces de abrirnos los ojos y la mente a todas las posibilidades que dentro de sí guarda el museo. A veces, nos pone sobre aviso ante la profunda ruptura que existe entre la práctica conservadora y el pensamiento, al tiempo que nos provee de un marco seguro desde el que los museos pueden acercarse más fácilmente a los cambios experimentados en nuestra época. Pero si queremos que el proceso de crítica, revisión y discusión, que es fundamental para el estudio de los museos, tenga un cierto valor, ha de abordarse intelectualmente desde fuera.

Esto lleva al autor a afirmar que las áreas de estudio del museo son muy diversas, incluyendo no solo la estructura legal y financiera de los museos, sino también la relación existente entre las diferentes disciplinas académicas y su presencia en la práctica del museo, así como los cambios producidos por las condiciones culturales y políticas que han de contribuir a formar nuestras ideas y transformar nuestros museos. Nosotros pensamos que la museología necesita experimentar una ruptura epistemológica radical que la posibilite abrirse a los nuevos cambios y necesidades que la sociedad está experimentando y que está exigiendo a los museos. Pero, ¿cómo ha de afrontar los nuevos cambios?, ¿desde qué perspectiva ha de situarse? y ¿con qué medios ha de contar para llevar a término dicha transformación?

Entre los españoles, podemos destacar cómo en los años cincuenta Joaquín María Navascués (1959: 14) comienza a hablar de la museografía española convencido de que la museología aún no estaba preparada para explicar sus fundamentos doctrinales o, al menos, él se sentía incapaz de tratarla como una verdadera ciencia, dado que esta todavía no había traspasado los «límites del empirismo» ni del «oportunismo», hecho que le hubiera impedido considerarse como una auténtica teoría y doctrina científicas. Como hemos podido comprobar, las distintas reflexiones que, de manera individualizada, se han realizado sobre la museología, coinciden a la hora de definir un cuerpo metodológico que la considere como

ciencia. Scheiner (1999) afirma que la búsqueda de un estatuto científico para la misma se encuentra con la dificultad que tienen los profesionales de los museos a la hora de diseñar un corpus teórico, sobre todo cuando dichos profesionales se basan en el museo institución. Si bien es cierto que hoy la museología figura como disciplina académica en diversas universidades y han sido importantes los trabajos de algunos profesores en el campo de la museología, en estos últimos años el interés por profundizar en el estatuto científico de la museología se ha ido perdiendo a favor de temas más relacionados con aspectos concretos del museo.

2.4. UN CAMINO TODAVÍA POR RECORRER

A manera de conclusión, es significativo el hecho de que Deloche (2002) afirme que el debate sobre si la museología es o no ciencia está totalmente cerrado, aunque algunos profesionales como Peter van Mensch e Ivo Maroevic siguen aún con este planteamiento. Concretamente, el primero, en su artículo «Museology as a field of knowledge» (2000), se pregunta si el trabajo del museo es una profesión y si la museología es una ciencia. Uno de los puntos de partida es la X Conferencia General del ICOM, celebrada en 1974, que abre nuevas perspectivas en el campo de la formación y de la museología. Así, la resolución tercera refleja un apoyo creciente a la museología como disciplina, que ha de servir de referencia teórica para la profesión del museo. Se ve la necesidad de desarrollar, de manera continua, la enseñanza de la museología y no limitar los programas a las técnicas museográficas. Frente a la figura del conservador tradicional están surgiendo los «nuevos profesionales», también conocidos como *museógrafos* o *museólogos*. Estos últimos están considerados como especialistas en la gestión de las colecciones y de la comunicación del museo o como generalistas en las tareas del museo.

Mensch (2000) opina que es difícil diferenciar entre el museólogo y el conservador, pues presupone tener un concepto de museología claro y definido sobre si la museología es una ciencia o una serie de técnicas. Aunque existen diversos programas de formación, aún falta una base filosófica que fundamente los estudios museológicos y, en este sentido, el trabajo del museo debería ser reconocido como una profesión basada en la museología. Por su parte, Maroevic (2000) piensa que la museología, como cualquier disciplina científica, ha adoptado diferentes formas a lo largo del tiempo. No puede considerarse como una disciplina científica

básica, a pesar de tener algunos fundamentos conceptuales que le han servido para desarrollar la investigación junto a otras disciplinas semejantes y junto a la epistemología de las ciencias de la información y de las ciencias sociales.

El hecho de que durante casi treinta años se haya venido estudiando, desde el ámbito internacional, el posible estatus científico de la museología, nos lleva a ser precavidos a la hora de afirmar o negar de forma contundente si es o no una verdadera disciplina científica. La falta de coincidencia a la hora de opinar no debería llevarnos a la conclusión de que la cuestión está definitivamente cerrada, como sugiere Deloche (2002: 105). Es verdad que durante todos estos años se ha podido practicar una museología «salvaje», obligados ante la urgencia de preguntarse sobre cuál es la finalidad de una institución como el museo y que, por tanto, es necesario seguir realizando un estudio reflexivo y sistemático capaz de sacar unas conclusiones válidas y bien fundamentadas. Máxime cuando él mismo parte del supuesto de que es preciso aceptar que la museología, como disciplina, existe y es practicada por los especialistas, aunque sepamos que no se da una definición unitaria y satisfactoria. Para llevar a cabo su tarea, quiere proceder por analogía con otras disciplinas afines, constatando que no existe un consenso a la hora de definir la museología ni su objeto, hecho en el que se apoya para afirmar la «dificultad de constituir un campo de objetividad museal».

Ahora bien, que no se haya llegado todavía a un consenso no significa sino que es una ciencia que aún está en evolución y, en todo caso, el que se den opiniones diversas no supone que exista «mayor confusión», como él afirma, sino que se da un intento de mayor clarificación y eso es positivo. Si nosotros hemos presentado un resumen de las diferentes posturas que se han ido exponiendo a partir de los años ochenta del pasado siglo, es debido a que creemos que en España este tema ha sido escasamente conocido y muy poco tratado.

Si, por una parte, reconoce que no es fácil determinar el objeto de una disciplina que no ha sido suficientemente definida, ni definir una disciplina cuyo objeto es desconocido, dando lugar a que no exista acuerdo entre los investigadores, por otra, afirma que el resto de autores parten de supuestos no demasiado aceptables. Ante tales incertidumbres con que se encuentra la museología y su mismo objeto de estudio, Deloche se dirige a la filosofía para ver qué aportaciones puede hacer esta. La filosofía definiría los campos de especificidad, formularía problemas y elaboraría conceptos que se traducirían en soluciones posibles a los problemas. Esto posibilitaría el hacerse varias preguntas. ¿Es posible definir el campo museal?, ¿qué clase de problemas pueden surgir del campo museal?,

¿existe realmente un concepto de museo y, en su caso, a qué problemática ha de responder?

Deloche opina que la problemática específica del museo se ha de plantear a partir del proceso de problematización. Para ello, parte de tres supuestos. El primero hace referencia a la analogía existente entre el campo museal y político. Si Stránský fue quien primero afirmó que era inadecuado considerar el museo como objeto de la museología, también se adelantó a la hora de exponer que era necesario definir cuál era la especificidad del campo museal, porque estaba convencido de que el museo era un aspecto más junto a los ecomuseos, museobús, museos de reproducciones o bases de datos informáticas, en cuanto que todos pertenecían al campo museal. Stránský se refiere a la musealidad, pero Deloche prefiere hablar de lo museal al igual que se habla de lo político. Si cualquier cosa puede llegar a ser expuesta, es debido a que existe un punto de vista museal desde el que puede ser contemplada, aunque no todo sea museable y, en consecuencia, haya que recurrir a sustitutos.

Fue precisamente Gregorová (1980: 20) quien, siguiendo la misma idea de Stránský, trató de concretar la especificidad del campo museal al afirmar que el museo podía definirse como una relación específica del hombre con la realidad. Y esta consistiría en la «colección y conservación conscientes y sistemáticas y la utilización científica, cultural y educativa de objetos inanimados, materiales, móviles (sobre todo tridimensionales) que documentan el desarrollo de la naturaleza y la sociedad». Que Deloche reduzca el pensamiento de Gregorová sobre la especificidad de lo museal a la «función documental intuitiva» nos parece no solo una interpretación demasiado forzada, sino también poco fidedigna, además de incompleta, porque la autora pretende que los objetos expuestos sean el soporte esencial del discurso como expresión real y no solo documental e intuitiva, del proceso de desarrollo de la naturaleza y de la sociedad.

El segundo supuesto se refiere al problema de la homogeneidad del campo museal. El hecho de que existan dos concepciones distintas de lo museal, una que resalta lo patrimonial, en la que se separan y protegen los objetos y que responde a la idea del museo imaginario, y otra que se detiene en la documentación visual, en la que se trata de conocer y mostrar, propia del museo institucional, no quiere decir que no puedan ser complementarias y, por tanto, no creemos que sean excluyentes como parece entender Deloche. Que sean diferentes y puedan entrar en rivalidad no tiene por qué ser negativo. Tal vez sea muy bueno contrastar las diferentes posibilidades con que se encuentra el museo y llamar la

atención del peligro que puede correrse al defender una concepción monolítica propia del museo institucional, que es el que ha estado vigente hasta nuestros días. Que la propuesta de Gregorová de caracterización del campo museal no sea la única no da pie a descartarla sin más. Sobre todo si tenemos presente que, hasta tiempos muy recientes, solo se ha tenido en cuenta el concepto del museo institucional. Si el modelo patrimonial se ha detenido en el problema de la selección y protección, preguntándose qué es lo que se debe conservar, en el modelo documental se plantea el problema de la presentación, sobre el qué y el cómo presentarlo. Dentro del campo museal global tenemos, por tanto, dos concepciones distintas, pero no contradictorias.

El tercer supuesto se detiene en la intersección de los dos planos, el patrimonial y documental. Si ambos planos se complementan, habrá que analizar cuál es el estatuto de la disciplina que ha de gestionar el campo museal heterogéneo. No se trata de entrar en disquisiciones sobre qué fue antes, si la museología o el museo, sino de analizar en profundidad esta realidad y tratar de dar respuestas válidas que ayuden a clarificar su objeto y su fundamento. En consecuencia, la cuestión no está cerrada y es positivo que se siga reflexionando e investigando sobre el tema porque ello redundará en beneficio de un mejor desarrollo de la museología y de la función que esta está llamada a desempeñar, en el futuro, dentro de la sociedad.

Todo esto nos lleva a plantearnos la necesidad de estudiar los museos teniendo en cuenta tanto la teoría como la práctica, en un intento de englobar en una misma realidad los dos aspectos que deberían haber ido siempre estrechamente unidos. Nuestra tarea no puede ser otra que la de reestructurar el estudio de la museología evitando cualquier enfrentamiento innecesario entre la teoría y la práctica, conscientes de que el estatuto epistemológico trata, en cierta medida, de cosificar los saberes jerarquizándolos y haciéndolos depender de una instancia de poder. Pero si la verdad científica no está dada de una vez para siempre, sino que se va construyendo poco a poco, hemos de convenir en que la museología puede ser considerada como una ciencia en devenir que va descubriendo su propia fundamentación a través de su recorrido histórico como una parte del conocimiento científico que es preciso descubrir, justificar y aplicar de manera equilibrada, razonable y progresiva. Podríamos añadir que la museología es una ciencia *in fieri* que se va haciendo, con su carácter marcadamente dinámico, en sintonía con las necesidades de la propia sociedad, en una constante tensión entre teoría y práctica, con una clara actitud de justificación científica y con una evidente capacidad creativa, interpretativa y reflexiva.

3. EL OBJETO DE LA MUSEOLOGÍA

Cuando las personas se acercan a los objetos lo hacen conscientes de su valor museal, es decir, del valor documental que se les concede como fuentes de información. Los objetos representan aspectos concretos de la realidad que están influenciados por una serie de factores sociales y culturales que les otorgan un valor especial y los rodean de una determinada aceptación general que hace que se los considere como una realidad cultural capaz de concentrar dentro de sí la memoria colectiva de los pueblos. Este hecho nos lleva a plantearnos la necesidad de elaborar un nuevo concepto de museo que, en estrecha relación con la museología, nos impulse a estudiar con detenimiento cuál es el verdadero objeto de la misma. Este no puede ser solo coleccionar y conservar aquellos objetos de la realidad que encontramos a nuestro paso, sino que ha de implicar, sobre todo, un movimiento creativo capaz de generar nuevos sentidos sociales y culturales para la humanidad.

3.1. HACIA UN NUEVO CONCEPTO DE MUSEO

Aunque el ICOM define la museología como «el estudio de la historia y del contexto de los museos, de su papel en la sociedad, de los sistemas específicos de investigación, conservación y organización de la relación con el entorno físico y de la planificación de los diferentes tipos de museos», habría que preguntarse si la definición es válida hoy y si puede servir igualmente para todos los museos. La aparición de diferentes tipos de museos con características estructurales diferentes a los criterios dados por el ICOM nos lleva a hacernos nuevos planteamientos de cara al futuro de los museos. En consecuencia, antes de analizar cuál es el obje-

to de la museología, es preciso ver cuáles han sido las causas que han contribuido a la evolución del concepto de museo. No hemos de olvidar que los museos, al igual que cualquier otra institución social, han evolucionado con el tiempo, tanto en la forma, como en su función y concepción de base.

Peter van Mensch (1987: 25) enumera varios aspectos importantes que deberíamos tener presentes. Un primer aspecto es el desplazamiento que se ha dado del interés centrado en el objeto al centrado en la comunidad, sobre todo a partir de la nueva museología. Hoy, tanto los museos como la museología concentran su atención más sobre las personas que sobre los objetos, las colecciones, los edificios o las actividades y, según Spielbauer (1987: 279), eso hace que la visión del mundo sea muy diferente. El museo deja de ser un depósito de obras de arte para convertirse en un elemento dinamizador de la cultura y de la educación, al ofrecer al público la oportunidad de acceder a su contenido. Además, ya no va a ser el museo un privilegio para unos pocos, sino que estará al servicio de todos. Los museos dejan de ser considerados testimonios pasivos para pasar a ser contemplados como participantes activos en la configuración sociocultural a la que pertenecen. De igual manera, el papel del visitante ha evolucionado pasando de ser un invitado apenas tolerado dentro de una institución bastante cerrada, a convertirse en participante activo dentro de la vida del museo. Este cambio no se ha producido de manera aislada, puesto que los museos forman parte de un amplio entorno social que los lleva a responder a las modificaciones que se dan dentro de la sociedad y que son reflejo de los comportamientos que aquella tiene en un momento histórico determinado.

Un segundo aspecto es la ampliación del concepto de objeto de museo, que va más allá del propio objeto elegido por sus cualidades —musealidad— para formar parte de una colección del museo, abarcando todas aquellas realidades que pueden ser modificadas por el comportamiento cultural humano, como pueden ser las labores del campo, la danza, la música o el propio lenguaje. El mismo Desvallées (1987: 90) señala que se ha pasado de la noción de objeto a valorar la noción de objeto expuesto (*expôt, exhibit*). El objeto de museo no es un fin en sí mismo, sino un medio de decir o de significar algo, o sea, un elemento del lenguaje. A partir del momento en que se pasa de dar prioridad a la conservación, a dársele a la exposición, todos los medios de expresión son posibles.

Para Maure (1987: 195), existe un denominador común, es decir, una característica esencial que nos permite diferenciar al museo de otras instituciones culturales, y esta no es otra que el objeto. El objeto es un elemento esencial para el mu-

seo porque este no existe sin aquel. El museo está formado por una colección de objetos y, por eso, podemos decir que, entre todas las instituciones existentes en nuestra sociedad, el museo es el territorio del objeto. Sin embargo, es verdad que el objeto no juega ya el papel importante que jugaba otras veces en los museos, porque estos coleccionan hoy otros tipos de documentos diferentes a los objetos, como son la informática y los medios audiovisuales, que han dado un gran vuelco a la idea de colección. Tanto los ecomuseos como los museos de vecindad y otros nuevos museos han escogido como campo de acción el territorio, donde se utilizan toda clase de medios, distintos al objeto, como elementos de exposición. No obstante, para este autor, la aproximación contextual que caracteriza al museo de hoy no supone una negación del objeto, sino una aproximación diferente al mismo. Por eso, sería conveniente elaborar nuevas definiciones que establezcan cuál ha de ser el contenido de este concepto museal del objeto. El objeto adquiere un carácter simbólico que justifica su presencia dentro del museo y que puede ser de diferente naturaleza: estética, histórica, científica, etcétera. Además, hoy podemos añadir los sustitutos que son de naturaleza tangible y los virtuales que sustituyen a los objetos concretos y que también son expuestos en los museos.

La tendencia a la conceptualización es otro de los aspectos que hemos de tener presente. Este sobrepasa el interés centrado en el objeto y se fija más en las exposiciones temáticas donde lo menos importante es el objeto auténtico y lo que más preocupa son las ideas que se pretenden presentar. En este aspecto, constatamos, como señala Benes (1987: 73), que los museos suelen diferenciarse según su concepción de base, de manera que los nuevos museos crean continuamente modelos museales según las necesidades de la sociedad actual. Para ello se sirven de nuevas adquisiciones y tratan de presentar ideas nuevas que reflejen la identidad de las propias comunidades donde se ubican. De ahí que sea importante, para el futuro desarrollo de la museología, ver qué contenido ideológico queremos que fundamente nuestra concepción de los nuevos museos y cómo vamos a presentar al público las ideas que pretendemos transmitirle. Ciertamente, el concepto de museo ha influido, de manera significativa, en el pensamiento museológico al considerarlo desde un punto de vista tradicional. Pero es necesario reconsiderar dicho concepto, liberándolo de las ideas de adquisición y colección, ampliándolo para incluir dentro del mismo una gama de realidades mucho más rica y variada.

La racionalización de la gestión del museo ha dado paso a una división del trabajo dentro del mismo, donde tiene lugar una especialización interna y externa del museo. Una buena gestión del museo ha de programar cómo se han de admi-

nistrar los medios existentes, tanto físicos como humanos, para el buen desarrollo de las colecciones. En los Países Bajos, algunos museos de historia natural no han dudado en poner a disposición sus colecciones para convertirse en centros de interpretación y, de esa manera, hacer más rentables todos sus fondos. En última instancia, los museos han de analizar qué servicios pueden prestar a la sociedad y en qué condiciones se encuentran para poder llevarlos a cabo. Eso nos demuestra que no existe una única forma de museo válida para todos los demás, simplemente porque cada sociedad posee unas características diferentes y cada una, a su manera, atribuye sentido y valor al mundo que le rodea. Por tanto, las respuestas que el museo ha de dar a las necesidades de la sociedad han de estar en relación directa con los objetivos programáticos que, desde su origen, el museo se propuso como tarea imprescindible que ha de llevar a cabo mediante una gestión acertada y competente.

Finalmente, la musealización de las instituciones culturales y comerciales ha dado lugar a una nueva categoría de coleccionistas, cuyo fin primordial es invertir su dinero en obras de arte. También se utilizan las salas de entrada de algunas empresas como galerías que dependen de un determinado museo, que es quien presta las colecciones. De hecho, el Whitney Museum de arte americano posee una serie de galerías satélite en diferentes oficinas de Nueva York, a las que presta sus obras de forma rotativa, y las firmas que las patrocinan se hacen cargo de todos los gastos relativos al traslado, exposición y sueldos del personal.

Ante esta situación, Mensch (1987) opina que los museólogos proponen situarse frente al museo de diferentes maneras, con el objeto de dar posibles soluciones, nunca con carácter definitivo, a los problemas que plantea el museo. Unos piensan que se debería presentar una definición clara de los museos, contemplados como instituciones según la concepción tradicional. Otros toman como punto de partida la distribución de las funciones básicas en cuanto tareas y actividades. También están quienes parten de un fundamento filosófico y afirman que la museología abarca el campo de la realidad que no ha sido estudiada científicamente. Por último, habría que recordar a aquellos que parten de la referencia al fin o meta del museo institución. Todas ellas no se excluyen, sino que se complementan y contribuyen al desarrollo del museo como una realidad plural, dinámica y abierta, en un proceso de continuo cambio. Pero, como señala Bellaique (1987: 56), cualquier proyecto de museo no puede entenderse hoy sin tener en cuenta su contexto geográfico, histórico, étnico y social y, en consecuencia, a la hora de programar su creación, habría que preguntarse quién ha de decidir so-

bre el museo y el mensaje que desea transmitir. La respuesta no es otra que todos los integrantes del museo en su conjunto (etnógrafos, técnicos, conservadores, etcétera), puesto que nos estamos refiriendo al museo total.

Precisamente, sigue diciendo la autora, es lo real, tanto dentro como fuera de los museos, lo que constituye las colecciones del museo total; es decir, todo lo cotidiano, lo utilizado y lo que puede llegar a desaparecer. Todo objeto posee un sentido, pero hemos de ser conscientes de que el museo no produce la cultura, sino que revela la identidad, el cambio de preguntas, de conflictos o de solidaridad que tienen lugar en la realidad social. La obra de arte es una especie de mensajero de una posibilidad de vivir la vida, mezcla de trabajo y placer, creación y ejecución, apremio y libertad. Todo ello forma parte del museo total que trata de poner en tela de juicio cualquier expresión cultural que pretenda presentar al público.

Por otra parte, la concepción de un museo según las necesidades de una determinada sociedad puede ser, según Benes (1987: 75), amplia o restringida. La primera abarcaría todas las instituciones que hacen accesibles las diferentes colecciones fruto de creaciones tan variadas, que van desde las que se fundamentan en el análisis científico de los objetos, considerados fuentes de conocimiento primario de la realidad, hasta los lugares de descanso o el préstamo de las colecciones a las empresas con carácter lucrativo. La segunda, hace referencia a las instituciones culturales sin ánimo de lucro que conservan y exponen las colecciones, fruto de creaciones auténticas de la naturaleza y del hombre, haciendo hincapié en el servicio que prestan a los investigadores más que en el interés por el público o por los programas educativos.

3.2. LA NECESARIA INTERRELACIÓN ENTRE LOS MUSEOS Y LA MUSEOLOGÍA

A veces nos preguntamos si pueden existir los museos sin museología o la museología sin museos. Es indudable que sí, aunque hemos de señalar que ya en la historia del coleccionismo privado aparecía una cierta tendencia a la creación de una base teórica que daba consistencia a la práctica. El mismo Stránský (1987: 297) indica que es posible que, desde un punto de vista contemporáneo de la ciencia y del trabajo científico, no se aceptasen las ideas de Major o de Neickel como propiamente museológicas, pero si las confrontamos con el nivel de la ciencia y del pensamiento científico de la época no habría ninguna dificultad en admi-

tir su valor incuestionable. El hecho de que se haya dado una cierta negligencia por parte de la museología ha significado, según Benes (1987: 78), que esta había perdido la visión de la sociedad que se reflejaba en los museos, desperdiciando, así, la oportunidad de participar en el desarrollo de la misma. Al mismo tiempo, los museos se veían expuestos a errores innecesarios debido a su falta de conocimiento sobre el tratamiento que había que dar a las colecciones y a los principios museológicos de organización y gestión dentro de una concepción global, al tiempo que impedían el desarrollo técnico y cualificado de los conservadores.

Benes afirma que si el objetivo de la museología es hacer del trabajo del museo una realidad óptima en todos los aspectos; si se justifica como sistema filosófico de saberes a partir de una parte específica de la realidad, y si, como en cualquier otra teoría, no puede contentarse con adquirir algunos saberes de la práctica, sino que debe anticiparse a ella previniendo las nuevas tendencias, preguntarse si se puede dar la museología sin museos es pura retórica. Los museos han existido, existen y existirán siempre y, en consecuencia, tendrán necesidad de la museología y estarán obligados a aplicar sus principios en la práctica.

Sin embargo, eso no quiere decir que no existan diferentes niveles de relación entre ambos, lo que implica, según Scheiner (1987: 258), hacer las siguientes observaciones:

- a) En el caso de que consideremos la museología como un conjunto de prácticas relativas al museo y, además, como un instrumento de la organización y mantenimiento del mismo, podemos afirmar que la museología ya existía desde la creación del primer museo.
- b) Si, por el contrario, entendemos la museología como una disciplina teórica que pretende establecer los fundamentos metodológicos entre quien hace posible la práctica del museo, entonces la museología puede entenderse como generadora de la existencia de los museos. En este caso, podríamos encontrar museos sin museología, como sucede en aquellos museos que son creados y sostenidos por personas particulares, no especialistas y sin experiencia museológica. Pero también puede darse una museología sin museos, es decir, una teoría que hace uso de los museos como un ejemplo para, desde ellos, desarrollar su metodología, que sería aplicada a los museos después de que estos hayan sido creados. Entonces, la relación museo/museología sería meramente intencional, porque el museo puede o no usar la museología de acuerdo con sus deseos y posibilidades.

- c) Pero, si consideramos la museología como un sistema de ideas que aspira a crear una nueva estética y un nuevo lenguaje de comunicación, específico para los museos, sirviéndose de la aplicación de los métodos y técnicas específicas, podríamos entender la museología como una ciencia y, en este caso, la museología no solo sería capaz de desarrollarse por sí misma, sino también de generar nuevas concepciones y formas de museos. El museo es considerado como un instrumento de la museología, como un campo de experimentación de la ciencia museológica. Y es aquí cuando corremos el riesgo de disociar teoría y práctica, es decir, cuando el museo adquiere existencia propia a partir de la teoría, del concepto y de la idea, más que de la acción. Aquí percibimos que se da una contradicción del pensamiento museológico al contemplar cómo la museología, mientras se desarrolla como ciencia, pasa a través de un proceso de racionalización de los hechos museológicos, al tiempo que su dimensión se amplía y sus horizontes también hasta llegar a entender el museo como un fenómeno social real. Pero, al mismo tiempo, ese riesgo se pierde en su propia teoría una vez que las ideas no son siempre trasladables a la práctica. En este sentido, la relación museo/museología está por construir y debe ser objeto de un cuidadoso trabajo donde las diferentes ideas contribuyan a clarificar cómo queremos que sea dicha relación en el futuro.

El mismo Stránský (1987: 297) piensa que los museos no han podido existir sin un programa que sea consecuencia de la intencionalidad del ser humano. Indudablemente, el grado de intencionalidad será diferente según la importancia que la sociedad y el pensamiento de la época hayan dado a los museos. Si hoy pretendemos hacer de la museología una ciencia, es una prueba de que hemos tomado conciencia de que la existencia ulterior de los museos no es posible desde una dimensión puramente práctica o desde el pensamiento empírico, que es el que domina hoy dentro de la práctica museal.

En consecuencia, podríamos afirmar que los museos contemporáneos y las nuevas formas que se creen en el futuro no podrán existir sin tener en cuenta a la museología como ciencia. Y, por tanto, tampoco las formas históricas que nos han precedido podrían haberse dado sin la influencia de una cierta línea de pensamiento. La museología no es posible si no se dan unas determinadas formas de realización, que son los museos, porque una teoría sin aplicación práctica está abocada a perder su sentido y su misión social. No es de extrañar que Spielbauer

(1987: 284) asegure que es difícil imaginar que la museología exista sin tener contacto con los museos y que estos puedan funcionar sin la ayuda de la museología. Pero si se diera una separación entre ambos no sería positivo para ninguno de los dos, porque una sufriría la ausencia de la otra. En el momento en que los museos prescindan de la museología experimentarán una situación incómoda de cara a la comunidad que los sostiene, y la museología perderá su lugar de trabajo más importante. Además, tanto los museos como la museología no deben situarse al margen de otras instituciones que están relacionadas con el campo de la conservación y de la educación, como son los centros de investigación, las universidades, los archivos y las bibliotecas, porque la interdisciplinariedad es un aspecto que puede enriquecer la relación de la museología con los demás campos de la investigación.

3.3. EL OBJETO DE LA MUSEOLOGÍA

Para aquellos que aceptan que la museología es una ciencia y que, como tal, ha de realizar su investigación teniendo en cuenta a la persona humana, que se encuentra rodeada de manifestaciones sociales y culturales que condicionan su forma de existir en el mundo, es preciso analizar hasta qué punto dicha investigación tiene presente no solo el desarrollo conceptual de su propio campo de estudio, sino también los resultados conseguidos por las diferentes ciencias que pueden servirle en su aplicación al tema de investigación de los museos.

La investigación museológica, propia de esta ciencia, no solo permite, sino que nos exige una reflexión teórica y filosófica que nos lleve a las bases que fundamentan la realidad del fenómeno museístico. Ahora bien, si cualquier disciplina científica cuenta con su propio objeto de estudio, que ha de orientar todo el trabajo de investigación y le ha de ayudar a escoger la metodología más apropiada para conseguir sus objetivos, es necesario aceptar que la museología ha de contar también con su propio objeto de estudio. El problema está en determinar cuál ha de ser ese objeto y en qué medida puede ser aceptado por la mayoría de los museólogos. Porque, al igual que sucede con la definición de la museología, a la hora de concretar su objeto de estudio, existen diferentes visiones y opiniones. Las características especiales de una disciplina que se encuentra en fase de elaboración y que ha de hacer frente a numerosas reticencias por parte de algunos estudiosos hacen que no resulte fácil determinar cuál sea su objeto de estudio.

Si se acepta definir la museología como ciencia, es necesario analizar cuál es su objeto de estudio, tarea imprescindible para poder determinar la existencia de cualquier rama científica. Porque, según Stránský (1981b: 20), cuando delimitamos un campo dado del conocimiento no solo estamos determinando su propia identidad o razón de ser, sino que también potenciamos el conjunto de la estructura de la disciplina científica al seleccionar sus métodos y crear un sistema de conocimientos que son de gran importancia para la ciencia y la práctica social. Por tanto, hemos de admitir que, para que pueda darse una teoría museológica, es necesario que esta responda a las necesidades y exigencias de la sociedad actual.

De hecho, son diversas las maneras de entender y explicar cuál es el objeto de la museología. Por una parte, para algunos, sería el estudio de los fines y de la organización de los museos. Por otra, mientras para unos consistiría en el estudio de la realización e integración de un determinado número de actividades básicas relativas a la preservación y utilización del patrimonio natural y cultural dentro del contexto del museo, para otros sería la misma actividad fuera del contexto del museo. Finalmente, hay también quienes piensan que el objeto de la museología es el estudio de las colecciones del museo, de la musealidad o de la relación específica entre el hombre y la realidad.

En primer lugar, nos encontramos con los partidarios de la museología tradicional, para quienes su objeto de estudio no es otro que el museo en cuanto trata de presentar y difundir el patrimonio a toda la sociedad. Para ello, intentará explicar cuál ha sido su trayectoria histórica hasta llegar a la situación actual en la que desempeña unas determinadas funciones culturales. Y en ese proceso histórico irá reconstruyendo, de manera objetiva, todos aquellos elementos que contribuyan a un mejor conocimiento del museo y sus contenidos.

En segundo lugar, están quienes se proclaman defensores de la nueva museología. Para estos, su objeto de estudio es el museo considerado como medio para conseguir el desarrollo de una determinada comunidad territorial a través de la toma de conciencia del valor que, para ella, posee el patrimonio natural y cultural. Los museos, por tanto, dejan de ser el objeto de la museología para convertirse en el medio que hace posible acercar aquella a la realidad.

Según Sola (1987: 47), el hecho de que un programa museológico no deba basarse en los objetos que posee la sociedad o en los que desearía poseer, sino en las ideas que se pretenden transmitir, tiene como consecuencia una mayor clarificación de las diferentes esferas a las que pertenecen la colección y el objetivo de la labor museológica. Si la primera pertenece a la esfera de la física, el segundo po-

see un carácter metafísico y la distancia entre ambos ha de cubrirse recurriendo a la creatividad. El verdadero objeto del museo ha de ser la transmisión de toda la información que posee y que está llamado a presentar, pero teniendo en cuenta que aquella no se reduce, de manera exclusiva, al objeto tridimensional.

Poner el acento en uno u otro aspecto ha dado lugar a que se haya profundizado en las diferentes características que presenta la museología. Así, mientras los museólogos de Europa del Este han estudiado con mayor detenimiento el aspecto teórico de la museología, recalando su dimensión filosófica, otros países, como Francia y Canadá, han asumido este aspecto al que han enriquecido añadiéndole una dimensión social, renovándola con la creación de los ecomuseos y museos comunitarios que, posteriormente, se han difundido por los otros continentes. Eso significa que hemos de entender la museología como un todo y debemos acercarnos a su estudio desde distintas perspectivas que nos vienen dadas según definamos su objeto.

Partiendo de que la museología, como cualquier otra disciplina científica, ha de contar con una autonomía propia que la capacite para elaborar, de forma sistemática, una serie de principios y una teoría que avale su carácter universal, hemos de concluir que el carácter científico de aquella se fundamenta en la sintonía que ha de darse entre su objeto y la metodología utilizada en la investigación, con el propósito de hacer progresar, de forma objetiva y constatable, el campo propio de su estudio, que es el patrimonio integral.

En todo caso, la importancia del objeto de la museología reside, según Jensen (1980b: 11), en que es la clave que pone de manifiesto cuál es la posición de la museología dentro del sistema de las ciencias. Uno de los primeros museólogos que, ya en los años cincuenta, comenzó a plantearse si la museología tenía o no un objeto especial de conocimiento fue Neustupný (1950). Una década más tarde, en los sesenta, un grupo de museólogos de la antigua República Democrática Alemana llegó a la conclusión de que debía considerarse como objeto de conocimiento «la totalidad del trabajo realizado dentro del museo» (*Gesamtheit der Museumserbeit*), conclusiones que siguieron profundizando en el primer simposio que se celebró en Brno en el año 1965, con el propósito de estudiar la museología teórica, pero sin llegar a conclusión alguna. Puede decirse que, a partir de 1965, son diversas las visiones que se tienen sobre cuál ha de ser el contenido de la museología, dando paso a diversas escuelas de pensamiento. Por esta razón, algunos autores han intentado sistematizar las distintas tendencias o líneas de pensamiento, resaltando, entre otros, Jahn (1979), Jensen (1980a), Benes (1978 y 1981),

Gluzinski (1983), Hofmann (1983), Schreiner (1986), Razgon (1978) y Stránský (1966, 1974 y 1986).

La concepción más extendida entre los museólogos es la que considera al museo y su organización como el objeto principal de la museología, tal como venía considerándose desde que, en 1959, en el Seminario Internacional Regional sobre Museos, celebrado en Río de Janeiro, se trata de definir el concepto de museología. La misma definición dada por el ICOM en 1972, al considerar la museología como el estudio de los antecedentes históricos del museo, su función en la sociedad y sus sistemas específicos de investigación, conservación, educación, organización, relación con el medio ambiente y su diferente tipología, contribuiría a que muchos estudios académicos se centrasen más en los museos que en la museología. Durante la década de los años setenta, la museología es considerada como la ciencia de los museos y los museólogos orientan sus esfuerzos hacia el estudio del museo, considerado como un conjunto de actividades cuya función va encaminada a la conservación y utilización de los objetos (Gluzinski, 1983: 33).

Según Stránský (1981b: 20), para poder definir la museología como ciencia es necesario resolver primero el problema de cuál es su objeto de estudio, porque es este, precisamente, el que determina la existencia de cualquier rama científica. De hecho, cuando intentamos delimitar una esfera del conocimiento, no solo estamos determinando su entidad, sino que también motivamos el conjunto de la disciplina científica, tanto en lo que se refiere a la selección de los métodos, como en lo que respecta a la creación de un sistema de conocimientos y su importancia para la ciencia y la sociedad.

Por eso, al hablar de las cuestiones metodológicas de la documentación moderna, califica al museo como «una institución documental que reúne, conserva y comunica los testimonios antiguos de la realidad concreta» (Stránský, 1974: 28). Según esto, Stránský no duda en afirmar que el sujeto de la museología no es otro que la «musealidad», entendida como un «valor documental específico» de los elementos concretos y perceptibles de la naturaleza y de la sociedad, el valor de la auténtica evidencia de la realidad. Pero, en 1980, definirá el objeto de la museología como «un acercamiento específico del hombre a la realidad». Sin embargo, Stránský se queja de que, a pesar de los muchos especialistas que han abordado diferentes aspectos esenciales del «acercamiento museológico de la realidad», casi todos, a excepción de Gregorová, vuelven al museo.

Jensen (1980b: 11), en su análisis detallado del concepto de museología, ha logrado ahondar en el problema y ha intentado delimitar el concepto del objeto

de la museología. Así, explica que su objeto no es otro que seleccionar, investigar y difundir todos aquellos objetos que el hombre considera dignos de ser protegidos y conservados de cara al futuro. Pero, a pesar de caer en una cierta imprecisión terminológica al utilizar su propia formulación, el hecho fundamental es que el estudio propiamente dicho, es decir, el objeto de los estudios museológicos, descansa sobre el conocimiento de «todas las cosas que el hombre juzga dignas de proteger y conservar para el futuro». Sin embargo, a pesar de esta delimitación, Stránský (1981b: 21) opina que el hecho de que estas funciones sean aplicables al museo le atraen finalmente y llega a definir la museología como una «ciencia del museo y de sus roles y funciones en la colectividad».

Schreiner (1980: 39) ha trabajado de forma sistemática en la solución del problema haciendo referencia a los diversos autores que se han ocupado del tema y critica sus posiciones. Si por objeto de una disciplina científica se ha de entender «el conjunto de atributos, estructuras y leyes de desarrollo de determinados campos de la realidad que son analizados por la respectiva disciplina», la tarea principal de cualquier disciplina científica ha de consistir en encontrar y formular las leyes concretas de su objeto de estudio particular. Pero, ¿cuál ha de ser el objeto de estudio de la museología?

Según Schreiner, el objeto de la museología solo puede establecerse desde una base gnoseológica y teórico-científica que utilice los principios y criterios propios del objeto de estudio de cualquier disciplina científica. Por esa razón define el objeto de estudio de la museología como el «conjunto de atributos, estructuras y leyes en evolución que determinan el complejo proceso de adquisición, conservación, documentación, investigación y exposición de los objetos originales elegidos de la naturaleza y de la sociedad en tanto que fuentes primarias del conocimiento».

Pero si estas fuentes primarias del conocimiento constituyen la base del trabajo imprescindible de cualquier disciplina científica y no solo de la museología, entonces aquellas no son específicas del museo. Según esto, la taxonomía y el estudio de las fuentes históricas son elementos propios de una disciplina científica especializada, pero no son específicas de un museo. Esto significa que las mismas fuentes primarias en sí mismas no son, por principio, el sujeto específico de la museología, sino el complejo proceso de las fuentes primarias del conocimiento. De ahí que el objeto de la museología se encuentre perfectamente delimitado y perfilado por el hecho de ser interpretado por ese conjunto de atributos, estructuras y leyes ya mencionados. Pero esto para Stránský (1981b: 21) supone caer también ante el museo en funcionamiento.

Sin embargo, Schreiner le replica preguntando si es justo, como hace Stránský, poner al mismo nivel el objeto específico de la museología y el valor documental general de los objetos perceptibles de la naturaleza y la sociedad. Y lo razona diciendo que existen otras disciplinas científicas que se fundamentan también sobre los objetos concretos y perceptibles de la naturaleza y de la sociedad y, sin embargo, desde el punto de vista gnoseológico, no poseen, en principio, un valor documental, sino solo en cuanto está relacionado con la disciplina especializada correspondiente y con sus objetivos.

De la misma manera que los objetos naturales constituyen la base de trabajo de la ciencias naturales y los objetos de la evolución de la sociedad forman la base de las ciencias sociales, constituyéndose ambas en disciplinas especializadas, así sucede con los objetos del museo. Pero eso significa que resultará muy difícil probar la pretensión de que las fuentes primarias del conocimiento científico de la naturaleza y la sociedad poseen una existencia intrínseca y que estas son descubiertas para formar el objeto específico de la museología.

El mismo Herbst (1972: 9) ya advertía del peligro de tal error, porque «se quiera o no, el objeto de estudio se convierte en un sujeto científico independiente con sus propias leyes», de manera que la especificidad del museo adquiere existencia propia al verse liberado de situaciones históricas concretas, y cuenta con una disciplina científica individual de mayor importancia que las disciplinas especializadas, mientras que estas estarán subordinadas a la museología, convirtiéndose en ciencias auxiliares.

Por otra parte, el trabajo de Jahn (1979) se fundamenta en un análisis crítico de las distintas opiniones y aportaciones que sobre el tema del objeto de la museología se han presentado, tanto en el ámbito nacional como internacional, y recalca las dificultades que se encuentran a la hora de dar una definición sobre dicho objeto, así como de clarificar las diferentes partes de que consta.

Si bien, en un primer momento, Jahn (1980: 78) opinaba que el contenido de la museología era el objeto museal, más tarde, pasará a considerar que dicho contenido lo constituían aquellas actividades específicas que tenían que ver directamente con la transformación del objeto *Sachzeuge* en *museal Sachzeuge*. De hecho, refiriéndose a la posición del museo-institución, no duda en afirmar que «La institucionalización de las actividades específicas del museo como “museal” son parte de la museología, pero no su objeto principal» (Arbeitsgruppe Museologie, 1981: 47).

Para Sofka (1980: 12), el objeto de estudio de la museología es cualquier actividad humana que se realiza a través del museo como institución, o de otras instituciones, con el propósito de conservar, estudiar y clasificar el patrimonio natural y cultural de la humanidad. Esta diversidad de actividades dan al museo institución el carácter de un conjunto de reserva de objetos, de base de información, de institución investigadora y de medio de educación, que lo convierten en el principal punto de referencia de la investigación museológica.

Sin embargo, Razgon (1980: 11-12) piensa que el objeto de la museología comprende tres aspectos distintos:

- a) «El museo como sistema y el museo en sí mismo considerado en cuanto institución social condicionada históricamente, con una función y organización propias». Eso implica la tarea de coleccionar los objetos, clasificarlos científicamente, conservarlos como fuentes originales y potenciarlos como instrumentos de educación científica y de difusión del saber.
- b) «Los rasgos específicos de las fuentes primarias reunidos y conservados en las colecciones de los museos con fines científicos y educativos». Constituyen el objeto específico de la museología:
 - El estudio de las fuentes primarias como medio de descubrir cuáles son sus funciones informativas, su estructura para decidir la conveniencia de que las colecciones puedan exponerse en un museo general o particular.
 - El estudio de esas mismas fuentes con el objeto de determinar su régimen de conservación y los métodos de restauración.
 - La documentación científica de dichas fuentes en relación con las tareas de protección de los objetos y con su preparación para la utilización científica, educativa y cultural.
 - El análisis de las posibilidades que los objetos poseen de ser expuestos con fines educativos.
 - El estudio de las posibilidades expresivas y estéticas de las fuentes.
- c) Los aspectos particulares que aparecen en el análisis de los fenómenos y acontecimientos naturales y sociales que tienen que ver con el museo y que, en consecuencia, pasan a formar parte de las colecciones científicas que ha de acoger y conservar el museo.

Por su parte, Tsuruta (1980) hace referencia no solo al contexto histórico del pensamiento museológico, sino que elabora un esquema evolutivo de sus diferentes períodos, de donde habrían de surgir los postulados cualitativos de la concepción actual de la museología. Habría que resaltar que el autor no había tenido ocasión de conocer los trabajos museológicos que habían ido apareciendo en el contexto de la evolución histórica en Europa. Según Stránský (1981b: 21) no sorprende que, al proceder por analogía, Tsuruta trate de definir la posición de la museología dentro de la estructura general de las ciencias. Aunque puede ser objeto de críticas por delimitar a dos esferas la aproximación científica de la realidad, el hecho más positivo estaría en que define la esfera específica del acercamiento museológico de la realidad.

No es extraño que dicho autor se dé cuenta del valor que posee el factor del acercamiento museológico y llegue a afirmar que «la combinación sistemática de los valores de los objetos y de los seres humanos es el único método en museología» (Tsuruta, 1980: 48). Sin embargo, para Stránský es igualmente sorprendente que el autor no fundamente el sistema propio de la museología sobre esta esfera definida gnoseológica y axiológicamente, sino que de nuevo lo haga sobre el museo. Por tanto, su sistema, aunque original y sugestivo, está en contradicción con las premisas que ha definido y explicado anteriormente.

Está claro que el museo, como institución, continúa siendo el centro del sistema del museo, girando todo a su alrededor sin que nada haga posible cambiar esta dirección. Stránský se pregunta si esta es la prueba de que el objeto de la museología no puede ser otro que el museo. Sin embargo, el mismo Stránský (1971, 1972, 1980) ha intentado demostrar en diversas ocasiones por qué el museo no puede convertirse en el objeto de la museología. Y Gregorová también está de acuerdo, basándose en el aspecto específico de la «aproximación del museo a la realidad».

Pero es preciso darse cuenta de que el museo no es sino una de las «formas históricas de la objetivación de esta relación específica del hombre con la realidad». Este presenta unas primeras formas que pueden cambiarse por estructuras totalmente nuevas, lo que significa que el museo no constituye una estructura única, sino que está abocado a sufrir numerosas modificaciones en el futuro. Según Stránský (1981b: 21), no debemos confundir el conocimiento del fin o de la misión social con el medio que nos debe permitir alcanzar dicho fin. En cuanto ciencia, la museología «no puede existir únicamente bajo la dependencia objetiva del museo», porque entonces «su aportación del conocimiento estaría limitada

únicamente a esta esfera y a las necesidades prácticas de su desarrollo». Pero entonces no serviría a las exigencias objetivas del desarrollo del conocimiento científico. La museología no puede evolucionar si sigue anclada en el museo, sino que ha de preceder al museo mismo, estar dentro de él y seguir su propia dinámica.

Horta (1987) ve el contenido de la museología como un «proceso de memorización cultural» en el que se integran las colecciones y todos los demás elementos que han sido creados por las diferentes sociedades y que están llamados a conservarse en el futuro.

Algunos autores conciben el objeto de la museología como una actividad, ya sea relacionada con el coleccionismo (Hodge, 1983) o con la comunicación (Myles, 1983). Así, mientras para Myles esta actividad estaría referida exclusivamente a los museos, para Hodge el deseo de coleccionar objetos estaría fuera de la institución del museo, dado que este es solo una manifestación más de la museología. Por su parte, Swauger (1980) también apuesta por una museología basada en el coleccionismo, aunque este está restringido a los museos.

Otros autores han tratado de diferenciar el contenido de la museología del contenido propio de otras disciplinas y, para ello, han procurado precisar con claridad cuál es la orientación cognitiva de la museología a partir de determinados aspectos de los objetos museales. Por una parte, Stránský ha sido quien primero introdujo el término *musealidad*, entendido como «el valor documental específico, condicionado por la cualidad del portador». O en otras palabras, «Bajo el concepto de autenticidad y, por tanto, de musealidad del documento, entendemos sus propiedades concretas y perceptibles, su valor informativo como una fuente de información original, indiferente a su naturaleza o carácter» (Stránský, 1974: 33). Sin embargo, el concepto de musealidad de Stránský ha ido cambiando y en 1986 lo define como el valor categorial y como expresión de la relación especial del hombre con la realidad, conectada con el deseo de preservar y utilizar objetos seleccionados. Aunque el objeto museal es el portador de la musealidad, el término se refiere a una actitud del observador más que a una cualidad del artefacto.

El concepto de musealidad lo siguen tanto Maroevic como Schubertova. Para Maroevic (1986: 18) la musealidad es un rasgo característico de un objeto que le permite, separado de su entorno original y colocado en el contexto del museo, convertirse en el documento de esa realidad de la que es separado. Para Maroevic la investigación específica del objeto en museología es la musealidad. Distingue dos clases de información: científica y cultural. La información científica solo define los hechos científicos, mientras que la información cultural se ocupa del valor

atribuido al objeto en su contexto social. De esta manera, podría decirse que el contenido de la disciplina hace uso de la información, mientras que la museología está interesada en la información cultural (Mensch, 1992: 41).

Por otra parte, para Schubertova (1979 y 1982) la musealidad sería «un cierto aspecto específico de la realidad», que «emerge» en el proceso de musealización. Años más tarde, siguiendo el nuevo concepto de Stránský, Schubertova (1986: 115) distingue la musealidad en dos niveles: musealidad potencial y musealidad actual. La musealidad potencial sería «la valoración del aspecto sensorial concreto de la realidad, es decir, la musealidad como una posibilidad fundada en las propiedades objetivas de los objetos». Musealidad actual sería «la objetivación de la adopción humana de la realidad, es decir, la musealidad realizada en la forma de musealia». Podemos decir que, de una u otra manera, la musealidad se refiere al papel cultural de los objetos, especialmente al papel de los objetos museológicos.

Para Russio (1981: 56) el objeto de la museología es el «hecho museal o hecho museológico», entendido como «la relación profunda entre el hombre, sujeto conocedor, y el objeto, parte de la realidad, a la que el hombre pertenece y sobre la que tiene poder de actuar».

Según Benes (1981: 11-12), el objeto de la museología es «el conjunto de actividades especializadas por las cuales el sistema museal realiza su misión social, es decir, su medio de trabajo y su sistema institucional». Y explica por qué el objeto de la museología no puede ser el museo, ni el objeto de museo, ni la musealidad, ni una disciplina concreta, ni la relación específica del hombre con la realidad:

- a) «El museo no puede ser el objeto de la museología porque solo es un elemento ejecutivo, una parte del sistema». El museo como institución se ajusta, solo parcialmente, a la aportación general del sistema museal a la sociedad, dependiendo del perfil y de la extensión de su actividad. Y no lo es, de la misma manera que la escuela no puede constituir el objeto de la pedagogía, puesto que solo es una parte del conjunto del sistema educativo en cuanto que rama del saber.
- b) El objeto de museo no puede serlo porque solo es «un medio de trabajo, propio de un determinado campo». Este permite distinguir el sistema museal de otros sistemas, como el de las bibliotecas y archivos, que trabajan también con objetos muebles. En todo caso, se trataría de un criterio de diferenciación con respecto a otros campos documentales con los que guarda relación.

- c) «La musealidad, en cuanto característica determinante del medio de trabajo en el sistema museal, no puede serlo», porque esta solo constituye uno de los criterios que permite distinguir entre objetos museales y otros artefactos, que no poseen el valor documental necesario y, por tanto, no pueden ser incorporados a las colecciones.
- d) Una disciplina particular que utiliza algunos objetos como fuentes primarias de conocimiento científico y que encuentran en el museo su lugar no puede serlo, porque el carácter científico del campo de otras ciencias, como la arqueología, geología o historia, se distingue, fundamentalmente, del carácter científico museológico en que el principio reside en la aproximación, teóricamente fundada, de los objetivos, medios y formas de la compleja actividad museal. Ninguna disciplina estudia la museología bajo este aspecto y la comprende en su programa.
- e) La relación específica del hombre con la realidad que desemboca en la necesidad de conservar los objetos de valor documental no puede serlo tampoco, porque condiciona el carácter del conjunto del patrimonio cultural sin especificación del medio de trabajo. Y este constituye una base común a todos los campos que conservan y aseguran una aplicación social de los valores culturales elegidos.

Para Deloche (1995), el objeto de la museología sería «lo museal», entendido como «el campo museal», que posee una dimensión «universal e ilimitada», porque puede aplicarse a cualquier objeto, costumbre o utensilio. En otras palabras, «lo museal» es entendido como «la función documental intuitiva concreta» que posee la fuerza original de hacer surgir históricamente la institución del museo, de la misma manera que la política crea históricamente el estado como medio de acción. Deloche (2002: 122) entiende la museología como una filosofía de lo museal. Para él no deben confundirse el museo y la museología. Al primero le corresponde el tratamiento de todas las informaciones, la interdisciplinariedad y la presentación de los objetos, mientras que a la museología le corresponde una misión centrada en tres aspectos:

- a) Construir la teoría museal, que consiste en que la museología debe decidir sobre los *musealia*. Es decir, reunir los distintos tipos de objetos: visuales, sonoros, táctiles, olfativos y gustativos, estudiarlos y exponerlos al público.

- b) Determinar los objetivos. Es necesario concretar los fines del campo museal, creando un nuevo sistema de valores en relación con el contexto cultural y social del momento con la apertura a nuevos ámbitos y a nuevas culturas, ampliando así el campo de los *musealia* (sustitutos, multimedia, informática).
- c) Elaborar los medios. Esto supone contar con los instrumentos más adecuados para conseguir los objetivos fijados. Fundamentalmente, los medios son dos: uno teórico, también conocido como *ciencia documental*, y otro práctico, que es la museografía.

Sin embargo, Gregorová (1980: 19) opina que el objeto de la museología es el estudio de las relaciones del museo institución con la sociedad, de manera que puede afirmarse que es la función social del museo la que se convierte en el verdadero objeto de estudio de la museología. Dicha función social implica tener en cuenta tres aspectos importantes de la función del museo: su dimensión cultural, educativa y sociológica o sociopsicológica. Estas dimensiones suponen el estudio de los problemas que pueden darse desde el punto de vista de la teoría de la documentación y de las informaciones científicas, del proceso educativo y sus posibilidades dentro del museo, y de la influencia social y cultural que los museos pueden tener dentro de la sociología y la psicología social.

Partiendo de la definición de la museología como «una ciencia que estudia la relación específica del hombre con la realidad», que consiste en la conservación sistemática y en la utilización científica, cultural y educativa de los objetos que ponen de manifiesto el desarrollo de la naturaleza y la sociedad, excluye cualquier posibilidad de confusión del objeto de estudio con otra ciencia cualquiera y reafirma el carácter sintético e interdisciplinar de la museología en relación con otras ciencias cercanas a ella o descriptivas.

Según Gregorová, ni las instituciones son el objeto de la ciencia, dado que pueden concebirse como una arquitectura o un edificio; ni las colecciones pueden ser el objeto de la museología como ciencia, puesto que son objeto de estudio de otras disciplinas; ni las investigaciones científicas de los museos como tales pueden ser objeto de la museología, porque constituyen no solo el objeto de la ciencia, sino también de la metodología y de la historia del museo; ni la actividad cultural y educativa pueden ser el objeto de la museología, porque otras instituciones también realizan dichas tareas y son objeto de preocupaciones teóricas de otras disciplinas.

En opinión de Maure (1987: 195), la museología tiene dificultades cuando se propone definir con exactitud los límites de su ámbito de estudio. Si el objeto de la museología es el estudio del museo, habrá que preguntarse de qué estamos hablando, porque el término *museo* se aplica hoy a una gran variedad de instituciones que muestran bastante heterogeneidad en lo que se refiere al tamaño, contenidos, objetivos y métodos, y, por tanto, tendríamos que analizar qué tienen en común todas ellas.

Si admitimos que una característica esencial del museo es la de ser una colección de objetos conservados y expuestos por razones de orden simbólico, habrá que ver qué diferencia existe entre un museo propiamente dicho y otro tipo de colecciones que también poseen un carácter simbólico. Será necesario establecer cuál es lo específicamente propio de cada uno de ellos. Según el autor, los criterios utilizados son de dos órdenes diferentes. En primer lugar, el museo es una institución pública, accesible a toda la sociedad. Por tanto, una colección privada, por muy importante que esta sea, no es un museo. En segundo lugar, el museo debe regirse en su funcionamiento por objetivos y métodos científicos. En consecuencia, un gabinete de curiosidades no es un museo, como tampoco lo es un tesoro de una iglesia. Estos criterios son los que fundamentan el sistema museístico actual, es decir, la concepción del museo en cuanto institución caracterizada por su dinámica científica, siendo su aspecto público la característica normativa dominante. Resta saber si una definición basada en estos criterios nos puede ayudar a delimitar el campo de la investigación museológica. Evidentemente, esta concepción del museo surgió a finales del siglo XVIII y se desarrolló durante el XIX, dentro del contexto de la sociedad occidental moderna y, por tanto, refleja los valores ideológicos de dicha sociedad.

Al final, Maure se inclina por utilizar el término *museo* de una manera restrictiva y en el sentido tradicional. En todo caso, el dominio de la museología no puede limitarse al museo, sino que debe abrirse ampliamente para incluir toda manifestación que esté relacionada con la institución museística. El objetivo de la museología debe ser el estudio del fenómeno cultural del que el museo es una expresión más entre otras muchas. Nos estamos refiriendo a la constitución y utilización de las colecciones de objetos como función simbólica. La museología debe identificarse y analizar este fenómeno, independientemente de la variedad de formas que pueda tomar de los diferentes contextos socioculturales. En definitiva, una de las metas prácticas de la museología debe ser comprobar que pueden darse diferentes formas museísticas y, desde esa constatación, contribuir

al desarrollo de los museos sin olvidar la variedad de factores sociales y culturales que en ellos se incluyen.

De igual manera, Petr Suler (1987: 303) opina que fue durante el siglo XIX cuando las instituciones museísticas se convirtieron en los representantes más significativos de las tendencias de conservación y exposición de las colecciones privadas más importantes y de otras manifestaciones que intentan atesorar obras de arte. Se da una fuerte tendencia a la institucionalización que hace que ella misma dé nombre a la disciplina que estudia la relación específica entre el sujeto y el objeto de la museología. Así es como surge la falsa idea de que la museología es la ciencia del museo. De hecho, resulta fácil probar que la tendencia a la tesaurización existía mucho antes del nacimiento de los museos, como puede verse en la creación de los tesoros de las iglesias y las reliquias de los santos durante la Edad Media.

Según el autor, las reliquias juegan un papel muy importante en los sistemas ideológicos y culturales de comienzos de la Edad Media, aportando la clave de la comprensión del mundo al poseer un claro valor documental, muy semejante al de las colecciones de nuestros museos. ¿En qué sentido o desde qué perspectiva? Desde la perspectiva de la fe, entendida como el medio principal de conocimiento en la Edad Media. El valor documental de los objetos se realizaba, sobre todo, en el campo de las emociones. El conocimiento del mundo no llegaba a través de sus manifestaciones y representantes típicos, sino a través de unas mediaciones que se manifestaban en los objetos anómalos, especiales y curiosos. Para el hombre de la Edad Media lo importante no era documentar la evolución de la naturaleza y de la sociedad, sino dilucidar la lucha incesante entre el bien y el mal. Y las reliquias eran la prueba de que el bien había triunfado sobre el mal.

Por eso, si hacemos un análisis semántico, descubrimos que el objeto de colección del museo corresponde a la reliquia en lo que respecta a la materia de la expresión y el contenido. Sin embargo, el objeto se diferencia en la sustancia y expresión del contenido, debido a que se da una distinta concepción de los objetos. Mientras en la Edad Media, la reliquia es asumida en su acepción pragmática, el objeto de colección museal de hoy lo es en su acepción semántica.