

# Planteamientos teóricos de la museología

Francisca HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

EDICIONES TREA, S. L.

# Planteamientos teóricos de la museología

REGISTRADA Y ADMINISTRACIÓN GENERAL 142

© Francisca Hernández Hernández, 2006

© de esta edición  
Ediciones Trea, S. L.  
María González de Pando 18, nave D  
11011 San José de los Ríos (Sevilla)  
Tel. 951 301 801. Fax 951 301 712  
treas.es  
www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Nieto  
Producción: José Antonio Martín  
Corrección: María Fernanda Pablos  
Cubiertas: Impreso Estable  
Maquetación: Patricia Larraque Jordán  
Impresión: Gráficas Apil  
Encuadernación: Cinesidra

Deposito legal: A. 1241-2006  
ISBN: 94-9704-223-5

Impreso en España - Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación o otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

## INDICE

Introducción .....	11
<b>1. La configuración del discurso museológico: museología y museografía .....</b>	<b>17</b>
1.1. El origen del Mouzeion y la época de los museos .....	21
1.2. La etapa precientífica .....	24
1.3. La etapa museográfica .....	33
1.4. La etapa de las investigaciones sobre la museología y la museografía .....	38
1.5. El Comité Internacional para la Museología (ICOMOC) y su contribución al desarrollo de la museología .....	57
<b>2. El estatuto epistemológico de la museología .....</b>	<b>71</b>
2.1. La museología es una ciencia independiente .....	78
2.2. La museología es una ciencia aplicada .....	87
2.3. La museología no es una ciencia .....	91
2.4. Un camino todavía por recorrer .....	99
<b>3. El objeto de la museología .....</b>	<b>103</b>
3.1. Hacia un nuevo concepto de museo .....	103
3.2. La necesaria interrelación entre los museos y la museología .....	107
3.3. El objeto de la museología .....	110
<b>4. El sistema metodológico y estructural de la museología .....</b>	<b>125</b>
4.1. Metodología de la museología .....	126
4.2. Sistema estructural de la museología .....	136
4.3. Necesidad de una formación museológica .....	149

museo ha de pasar, poco a poco, de estar abierto a la recepción de un público monocultural a otro pluricultural, que ha de enriquecer el mundo de los museos del futuro.

El museo tradicional tiene que salir de sus propios muros, dejar de ser un lugar al que sólo tienen acceso unos pocos expertos y no centrarse sólo en los objetos y las colecciones, como reflejo de su concepto de patrimonio. Por el contrario, el nuevo museo abarca todo el territorio, está abierto a la comunidad que, a su vez, se sensibiliza ante el patrimonio natural y cultural, fruto de la selección de la memoria colectiva que le transmitieron sus mayores, que ha de contribuir a entender su propia historia y ha de ayudar a transformar el presente y a diseñar el futuro, que ha de proyectarle hacia el desarrollo integral de todos sus ciudadanos. Si el nuevo museo cumple esta misión, su futuro estará garantizado y habrá recuperado el lugar que le corresponde dentro de la sociedad: ser un medio que ayude a las personas a descubrir que su historia y su memoria pueden ser una oportunidad única para conseguir una mejor calidad de vida y un futuro más esperanzador para toda la humanidad.

#### 5.4. LA MUSEOLOGÍA CRÍTICA

A la hora de estudiar cómo se está desarrollando la museología es preciso analizar cuáles son las tendencias actuales de los estudios interdisciplinarios en el mundo occidental que están dando paso a lo que podríamos denominar la *museología crítica*. Los profesionales y estudiosos de la museología se han dado cuenta de que es necesario adaptar todos los instrumentos utilizados en los diferentes estudios culturales del museo. Es indudable que dichos estudios han facilitado la creación de una estructura intelectual capaz de asumir la tarea de la deconstrucción y de la crítica del museo, al tiempo que han contribuido a elaborar las bases para ofrecer una visión más crítica del concepto y de la práctica del museo. Recientemente se ha publicado en España el libro *Museología Crítica y Arte Contemporáneo* dirigido por J. P. Lorente (2003), donde los autores tratan de elaborar una crítica del museo a partir de sus aportaciones como historiadores del arte. Un intento que hemos de agradecer, aunque nos hubiera gustado encontrar una elaboración más sistemática y fundamentada de qué se entiende por *museología crítica*. No obstante, hemos de reconocer que la crítica de los objetivos y de las funciones del museo no es nueva.

#### 5.4.1. Aproximación terminológica y conceptual

Si el mundo de los museos está en crisis y la museología ha experimentado un gran cambio hasta el punto de plantearse su propia identidad, podemos hablar de la necesidad que se dé una *museología* capaz de expresar cuál ha sido el proceso histórico que ha experimentado hasta nuestros días y cómo ha sido su vivencia dentro de la comunidad museológica y de la sociedad.

Etimológicamente, la palabra *crisis* procede del griego *crisis*, que significa 'decisión', derivado del verbo *krinesthai*, con el significado de 'separar, decidir, surgir'. A su vez, el latín escoge el término *crisis* para designar dicho término. Según Corominas (1989: 245), la palabra *crisis* significaría 'mutación grave que sobreviene en una enfermedad para mejoría o empeoramiento', o un 'momento decisivo en un asunto de importancia'. En efecto, cuando la configuración actual del museo ha percibido cómo se diluye su propia identidad, no puede dejarse influenciar por el carácter patológico de la situación que está viviendo, sino que ha de tratar de distinguir cuáles son las causas que le han llevado a esa situación, analizando la realidad presente y sus efectos negativos para, en un segundo momento, buscar alternativas que potencien una nueva realidad capaz de dar sentido y de expresar que todo puede mejorarse.

Se trata, por tanto, de recrear su propia identidad, no para renegar del pasado, sino para asumirlo y renovarlo intentando descubrir dónde se encuentra la razón última de su ser y analizar aquellas estrategias que se han utilizado en la investigación y discusión de los problemas, procurando descubrir nuevas perspectivas que fundamenten su carácter científico y epistemológico. La *museología* ha de plantearse cuestiones fundamentales propias de una ciencia en formación que le muestren cuál ha de ser su actitud frente a las otras ciencias, qué criterios va a seguir en su relación con ellas y qué metodología se va a aplicar a la hora de elaborar sus propias estrategias de acción, así como su relación con las diferentes corrientes de pensamiento que ponen de manifiesto las problemáticas sociales y culturales que se le plantean hoy a los museos. La *museología* necesita hacerse una serie de planteamientos que, evitando cualquier atisbo de visión particularista, subjetivista y sesgada, proponga un talante sistemático de trabajo y de análisis sobre el porqué de la crisis que está afectando seriamente a sus propios fundamentos.

Cuando se trata de analizar los fundamentos de la *museología* es preciso recurrir a la filosofía de la ciencia para, sin detenerse meramente en los posiciona-

mientos neopositivistas y lingüístico-analíticos, acercarse a otras áreas de investigación como la sociología, la psicología, la historia, la planificación y la crítica de la ciencia, que son formas diferentes y complementarias de estudiar su evolución y desarrollo. Desde un planteamiento integral, percibimos cómo la «teoría analítica de la ciencia» o del «racionalismo crítico» nos pueden ayudar con su metodología y sus puntos de vista a clarificar el desarrollo de la museología crítica. Tendremos que detenernos en el análisis de los fundamentos de la museología no solo partiendo desde posiciones y perspectivas extremas, sino también y, sobre todo, desde el interior de la propia disciplina, en un intento de realización de un ejercicio de autorreflexión clarificadora. Desde este punto de vista, los planteamientos analíticos que nos ofrece la filosofía de la disciplina nos pueden ayudar a profundizar en el estado y la crítica de los cimientos de la museología y a clarificar cuál ha de ser el papel de la ciencia museológica y descubrir los diferentes momentos que se han ido consolidando en el proceso evolutivo de la misma, desde sus orígenes hasta nuestros días, teniendo en cuenta los argumentos que se han dado y las conclusiones a las que se ha llegado.

Partimos, por supuesto, de que el estudio de la museología es una realidad relativamente reciente y que su discusión ha experimentado una dinámica bastante irregular y discontinua entre los especialistas, hecho que ha dificultado llegar a una unificación de pareceres o criterios, pudiéndose hablar de que se da una cierta fragmentación en la forma de concebir y de entender la museología. Cosa que, por otra parte, también se ha dado en las distintas corrientes que han estudiado la teoría de las ciencias naturales (Kroca, 2002: 40). Si queremos profundizar en las raíces de la crisis de la museología hemos de analizar el proceso que le ha llevado a su nacimiento y consolidación como disciplina científica hasta intentar emanciparse de las ciencias empíricas.

Al hablar sobre los problemas de la investigación museológica Teather (1983) introduce el término *critical museology* para explicar cómo la Reinhardt Academic ha tratado de acercarse a la museología. Del mismo modo, Hawes (1986), al estudiar el problema de los mitos, del pasado nacional y las perspectivas de futuro de los museos de historia americana, señala que el museólogo ha de esforzarse por conseguir un verdadero «museo crítico». Brachert (1985) utiliza el término *critical* al referirse al tema de la restauración, rechazando tanto el conservacionismo del conservador científico diplomado, como el renovacionilismo de algunos conservadores modernos para apostar, finalmente, por una restauración crítica. El término *critical* también ha sido utilizado por los norteamericanos

Davis y Gibb (1988) en relación al trabajo del museo, resaltando el papel de los museos de historia como instrumentos capaces de enseñar el pensamiento crítico tanto de las metas que se propone conseguir como de su propia identidad.

Nosotros creemos que la museología crítica no puede ser solo un intento de respuesta a las diferentes formas de entender el museo y a los continuos desencuentros que se han dado entre los teórico-especialistas, los conservadores y el público que se acerca a los museos. La museología crítica ha de ser también, y sobre todo, un intento de acercamiento a la realidad museal con el propósito de analizar y supervisar todas aquellas adherencias que, con el paso del tiempo, han impedido su crecimiento y su revitalización. Sin embargo, según Mensch (1992: 54), parece como si el adjetivo *critical* se usase asistemáticamente como el adjetivo *new*, hasta el punto de que la distinción de ambos términos no estaría clara, puesto que el término *critical curatorship* en el Reino Unido parece que se refiere a una práctica conservadora radicalmente nueva que trata de atraer a la audiencia no especializada. El autor piensa que mientras la nueva museología, recalando su dimensión comunitaria, presenta una imagen positiva, la museología crítica, por el contrario, se detiene con mayor insistencia en dar una imagen más controvertida. Y esto conllevaría una auténtica inversión de prioridades a la hora de conservar las colecciones, en un intento de hacer frente a los conceptos de censura, racismo o internacionalismo.

Por otra parte, Halpin (1997: 53) habla de diferentes nuevas museologías, mezclando diversas opiniones de Mensch y Vergo para, finalmente, concluir el artículo identificando la nueva museología con la museología crítica que ha de estar al servicio de la comunidad y no del estado y de las élites sociales. Con ello, no nos clarifica qué entiende por nueva museología y qué diferencia existe respecto a la museología crítica.

Existe una corriente que concibe el museo como un lugar donde es posible plantearse dudas, preguntas y entablar una discusión dentro de un clima de democracia cultural que, al tiempo que se plantea la genealogía del museo y sus colecciones, fomenta la diversidad de lecturas que de él se pueden hacer. De hecho, los museos nos ofrecen la posibilidad de interpretarlos desde diferentes perspectivas que van más allá del mero objeto, de la exposición o de la colección. Se abre un espacio de libertad que posibilita el diálogo entre todos los que están interesados en la vida de los museos. Nos encontraríamos ante la museología posmoderna o crítica que desconfía de los grandes relatos y está más próxima a los metarrelatos de los diferentes grupos sociales.

La museología crítica pretende descubrir, a partir de un proceso de reflexión y revisión, aquellos contextos que han propiciado la aparición del conocimiento, ya sea en los objetos, textos, talleres, programas o prácticas, cuestionándolos y preguntándose por la razón última de su existencia. Para ello, ha tenido que sufrir un proceso de deconstrucción, tanto desde el punto de vista de las adquisiciones, como de las tareas de conservación e interpretación, que le ha llevado a recontextualizar de nuevo las tareas de los museos. Eso ha supuesto estudiar el concepto de museo desde la visión de Foucault, considerándolos como construcciones sociales y culturales, estudiar las diferentes formas de coleccionismo en relación con las nociones de poder y de prestigio, así como la revisión de determinados museos y su historia institucional. Se han criticado los museos de la ciencia sin tener en cuenta los contextos de conflicto, discusión y controversia, se han revisado los diferentes papeles profesionales y se han estudiado las interpretaciones de algunos artistas que se interesaban por conocer las funciones y los códigos de comportamiento de los museos modernos.

La museología crítica nos hace una invitación a revisar el papel social y cultural de los museos desde diferentes lecturas como el género, la clase social o la procedencia étnica. Nadie pone en duda que hoy existen diferentes maneras de concebir y aproximarse a la museología y que, en consecuencia, se dan diferentes contextos interpretativos que hemos de asumir y aplicar en nuestra práctica diaria. Por supuesto, el museo deja de ser un edificio para convertirse en un ámbito vital donde las experiencias humanas se representan y viven como una nueva forma de ser y estar en el mundo.

Poseemos una cultura museística que ha llegado hasta nosotros y que nos ha dado unas pautas de conducta que se han ido integrando en la vida del museo tradicional. Pero hoy sentimos la necesidad de abriarnos a planteamientos nuevos y diferentes, apostando por un trabajo en equipo que facilite un clima de diálogo entre el museo y la sociedad, abriéndose a la investigación para poder comprender y recrear los contenidos, asumiendo los objetos como metarrelatos que nos hablan desde diversos ámbitos culturales en un intento de aproximarnos al conocimiento de la propia realidad, sin grandes pretensiones que distorsionen el verdadero mensaje que se encierra dentro de los museos.

Huysen (1993) se refiere aquí al modelo de la *Kulturgesellschaft* o Teoría Crítica. Basado en la Teoría Crítica de la Escuela de Fráncfort y con un carácter marcadamente sociológico, el modelo *Kulturgesellschaft* puede definirse como una sociedad donde la actividad cultural se desarrolla como una agencia de socialización

Y, en consecuencia, el museo actúa como un agente cultural de primer orden. La *Kulturgesellschaft* se plantea el problema de la industria de la cultura al manifestar que los mass media están creando en la persona moderna un deseo de experiencias nuevas que difícilmente pueden ser satisfechas por la televisión.

Museos y televisión son medios de comunicación, pero el museo posee algo que lo diferencia de la televisión, aunque no tengamos muy claro qué sea ese algo. Si en cualquier cultura humana resulta imposible encontrar un objeto antiguo anterior a su representación, habrá que deducir que el objeto, cuanto más antiguo sea, más capacidad posee de ofrecernos experiencias y sensaciones nuevas, cosa que no sucede con la televisión.

Ya no tiene sentido afirmar que el museo postmoderno es un instrumento más de simulación, ni siquiera cuando aquel se sirve del vídeo y de la televisión como elementos didácticos y complementarios. Y esto, aunque su propia capacidad de memoria no escape del todo a la simulación, incluso cuando sus obras son representadas. Ante la capacidad de almacenamiento que poseen los bancos de datos, tendríamos que ser capaces de imaginar el museo como un «espacio para el olvido creador», según señala Huysen. Y, al mismo tiempo, habrá que ver cómo pueden el museo y sus exposiciones ofrecer el clima apropiado para que se den diferentes narrativas cargadas de significado en un tiempo en el que los metarrelatos de la modernidad ya no dicen casi nada.

Si el museo sigue con más vida que nunca y gana de amplia popularidad es porque la sociedad occidental ha dejado de creer en el fenómeno de la modernización como si esta fuera la solución a todos los problemas. Habrá que ver, según dice Huysen, si el museo, a través de sus actividades, será capaz de hacernos ver que toda ideología que proclame la superioridad de una cultura sobre las demás no tiene cabida dentro del museo, sino que este está abierto a múltiples representaciones, siendo conscientes de que ha de prestar suma atención a los problemas de representación, narración y memoria que se van planteando en cada una de sus exposiciones.

El papel de los museos no es otro que el de mediadores culturales en un entorno multicultural y cambiante, donde los problemas del racismo y del enfrentamiento étnico y cultural afloran con mucha facilidad. A través de sus estrategias de representación han de procurar ofrecer sus espacios como lugares donde sea posible la contestación y negociación cultural, y los visitantes sean capaces de revivir la memoria a través de la mirada contemplativa. Siempre que la museología ha dirigido su mirada hacia las ciencias del saber ha experimentado un complejo de inferiori-

dad y de baja autoestima, fruto de su desestructuración interna y de su incapacidad para explicar cuál es su propio objeto de estudio. El mismo hecho de que la museología haya sido definida como «la ciencia del museo», la ha conducido, según Navarro y Nator (2001: 2), a una dependencia excesiva frente a las demás ciencias que le ha impedido desarrollar ampliamente todas sus posibilidades. De ahí la necesidad de recurrir a un análisis epistemológico en el que pueda ir descifrando dónde se encuentra el fundamento de su ser como ciencia. Para ello, ha de analizar los contextos en los que se ha ido desarrollando, cómo se ha justificado a lo largo del tiempo y cómo ha sido capaz de aplicar los postulados de su teoría científica. Pero este proceso ha supuesto para la museología una relación conflictiva con las ciencias empíricas, dado que estas han considerado siempre a las ciencias humanas y sociales como meros relatos del acontecer político y social de la humanidad y no como verdadera ciencia. Ahí estaban las ciencias matemáticas y físicas, las ciencias empíricas —biología, economía y lingüística— y la filosofía en un orden bien programado que se resistía a admitir de buena gana las interferencias de las ciencias humanas que, por otra parte, intentarían ubicarse en cualquier rincón que les sea permitido entrar.

De todo ello podríamos deducir que, aunque durante mucho tiempo los museos han sido considerados como instituciones en las que se conservaban y exponían los objetos que eran contemplados por minorías selectas, hoy han dejado de verse como espacios cerrados en los que la cultura tradicional se enmarcaba, para pasar a convertirse en un medio de comunicación de masas a los que se atribuye una función democratizadora y transformadora de la cultura (García Carclini, 1990: 159; Huyssen, 1995: 56). Los museos han pasado a ser espacios y ámbitos de encuentro donde es posible el diálogo, el pasatiempo y el disfrute dando lugar a una serie de cambios dentro de ellos que les han conferido una nueva forma de ser. Atrás quedan aquellos tiempos en que los museos no eran otra cosa que grandes almacenes de obras de arte que el pasado había ido dejando en su interior. Hoy, por el contrario, la interrelación que se ha creado entre ellos, el turismo y los mass media ha hecho posible que el patrimonio cultural no haya permanecido encerrado en sus muros, sino que han contribuido a su mayor difusión. Esto no quiere decir que no sigan existiendo problemas serios a la hora de interpretar cuáles han de ser las funciones de los museos y cómo han de presentar su contenido si pretenden dejar de ser un espacio exclusivo para un grupo elitista de público y llegar a convertirse en espacios abiertos a todos los ciudadanos.

Nos encontramos, por tanto, ante una nueva sensibilidad museística que va abriendo el museo, cada vez más, a nuevas experiencias culturales que nada tienen que ver con el pasado monificado y mucho con el presente y el futuro creativo. De ahí que el museo esté en crisis. Una crisis provocada tanto por quienes lo consideran como el guardián que ha de proteger y garantizar la conservación de la memoria, como por aquellos que lo atacan porque ven en él un instrumento ideológico al servicio del poder político de turno, que ve legitimadas sus funciones, tal como indica Albusser. Atrás queda el pasado imperial que favoreció el coleccionismo, aunque ahora contamos con el patrocinio de las grandes empresas que también ha de ser criticado en aquellos aspectos más negativos.

Pero no podemos dejar de percibir que el museo sigue hoy ofreciendo distintas respuestas a las necesidades que la modernidad y la posmodernidad parecen seguir teniendo. Huyssen (1995: 58) habla de la «necesidad antropológica» que tanto los modernos como los posmodernos tienen del museo. Por consiguiente, las críticas que se hacen al museo parecen ser poco efectivas, porque el público sigue demandando, cada vez con mayor insistencia, una variada oferta de exposiciones y museos que puedan ser visitados. Prese a todo, el museo no ha muerto, sino que sigue más vivo que nunca. Y si esto es así, habrá que explicar por qué se da esa exigencia por parte del público de asistir a los museos y contemplar sus exposiciones. Si nuestra cultura posmoderna exige la presencia de amplios espacios expositivos, habrá que tratar de analizar cuáles son las causas que han provocado esta nueva sensibilidad.

#### 5.4.2. La crisis conceptual del museo

El hecho de que en estos momentos exista un gran debate sobre los museos y que estos sean analizados, tanto dentro como fuera del ámbito profesional, nos está indicando que el museo está en crisis. Es más, podemos afirmar sin lugar a dudas que estamos asistiendo a una verdadera crisis conceptual del museo (Sola, 1997: 10), que está poniendo en crisis también la propia identidad de sus profesionales. Esto no significa que los museos hayan dejado de tener interés para la sociedad. Al contrario, esta los aprecia cada día más y está convencida de que no solo ha de conservarlos, sino potenciarlos y darlos a conocer. No obstante, observamos que los profesionales de los museos se han formado en diferentes disciplinas académicas, como historia del arte, antropología o sociología, pero

no han recibido una verdadera formación sobre su trabajo en el museo, sino que han tenido que adquirirla en la práctica diaria.

En una sociedad donde se están dando continuos cambios, es preciso hacer un análisis profundo para determinar cuál ha de ser el papel que los museos han de desempeñar hoy, cuál ha de ser su perfil y qué responsabilidades han de asumir de cara al futuro. Los museos no pueden seguir siendo centros elitistas en los que se pone de relieve su carácter científico y de prestigio, sino que han de estar abiertos a toda la sociedad para que, desde diferentes visiones, se les haga una crítica constructiva capaz de llevarles a plantearse su propia razón de ser. De ahí la necesaria democratización que ha de darse dentro de los museos. Estos están para servir a la sociedad y, por eso, cuanto más conocidos sean por los ciudadanos, mayor será su enriquecimiento cultural y social.

El mismo Sola (1997: 30) es de la opinión de que para reformar la teoría de los museos se requiere hacer una verdadera autocrítica de los mismos. Hoy nadie pone en duda que los museos están para ayudar a la gente a vivir mejor y a entender el mundo que le rodea. Por esa razón, cualquier intento de reforma de los museos ha de tener en cuenta este objetivo principal y ha de servir para hacer una evaluación de cómo han respondido en el pasado a las necesidades de la sociedad y cómo lo están haciendo en el presente para diseñar lo que han de ser en el futuro.

La crítica del museo, por tanto, es necesaria siempre que vaya acompañada de un deseo de reforma de todos aquellos elementos que se han quedado obsoletos. En su intento de preservar el pasado, el museo ha experimentado sucesivas crisis de identidad que le han ido dando una fisonomía propia a lo largo de su historia. En el fondo, el museo se ha visto obligado a escuchar las interpelaciones de la sociedad de su tiempo y ha tratado de ir dando respuestas a sus necesidades según la etapa histórica que le ha tocado vivir. Hoy no podría ser de otra manera y, por eso, los museos han de estar dispuestos a analizar y detectar cuáles son los problemas fundamentales a los que han de hacer frente si pretenden dinamizarse y renovarse.

Urge descubrir el papel que estos están llamados a desempeñar en nuestra sociedad, cuáles son sus limitaciones desde el punto de vista teórico y práctico y qué pueden aportar de novedoso a la sociedad del siglo XXI. En la era de la globalización, los museos necesitan experimentar una serie de cambios que les permitan servir mejor a la sociedad. Para ello, han de estar dispuestos a reconsiderar su ampliación, reducir sus objetivos y desarrollar sus posibilidades de comunicación

y difusión de los contenidos. Conscientes de que los museos no son «generadores de cultura», sino conservadores y transmisores de la misma, deberían asumir como tarea fundamental el contribuir al desarrollo de la conciencia colectiva de los pueblos. Los museos dejan de ser instituciones pasivas para convertirse en dinamizadores de la sociedad. Los museos están en crisis. Es más, podemos decir que es el mismo concepto de museo el que ya no nos sirve. En un tiempo en el que se habla de los museos de la «tercera generación», es preciso elaborar nuevas síntesis que nos ofrezcan una visión más amplia del fenómeno museológico. No hemos de tener miedo a afrontar la tarea de reconceptualizar la idea de museo, aunque para ello debamos deshacernos de viejos esquemas que pudieron servir en el pasado, pero que hoy han quedado obsoletos. Nos va en ello el futuro de los museos y del significado que estos han de tener para la sociedad de nuestro tiempo.

#### 5.4.3. El comienzo del pensamiento crítico dentro del museo

Ya Duncan Cameron publicó en 1971 un artículo sobre *El Museo: ¿Templo o Foro?*, en el que exponía que los museos antes que santuarios de objetos sagrados, debían convertirse en lugares de encuentro y confrontación donde se pudiera discutir en qué medida los museos han de estar insertos dentro de nuestra sociedad y han de contribuir al desarrollo de las comunidades humanas donde se encuentran ubicados. Pero, de igual modo, las comunidades se han de involucrar y han de asumir las responsabilidades sociales de cara a la programación de los museos. Ahora bien, si los museos están experimentando una crisis de identidad, esta tiene su raíz en el hecho de que aquellos no saben en qué se han convertido, qué son realmente y, además, se sienten incapacitados para dar respuesta a la pregunta sobre qué papel están llamados a desempeñar en la sociedad. En el fondo, esta crítica de Cameron está haciendo referencia a una cuestión fundamental que cuenta con una larga historia en la literatura del museo sobre si hemos de definir a los museos por los objetos que contienen o, más bien, por las ideas y comunidades que esas colecciones representan.

Más recientemente, otros autores críticos proponen que, al encontrarnos en la era de la información, los museos deberían ser reconceptualizados como fuentes de información. En la medida que los museos sean capaces de experimentar un cambio en su orientación, que les lleve desde los objetos hacia la información,

enarian facilitando la integración de las funciones del museo y ofrecerían nuevas oportunidades para que puedan darse los cambios radicales, tanto en el acceso público a los mismos como en la interpretación del conocimiento que sobre ellos se ha de realizar. Este acercamiento de los museos a la sociedad ha de suponer que se da la integración de la información interna y la coordinación de todos los archivos sobre conservación y dirección, con el propósito de ofrecer el acceso a todo tipo de público, así como al personal del museo que ha de coordinar de nuevo los datos que poseen los museos extrayendo toda la información referente al contexto de los objetos y expóniéndola de manera significativa a toda la comunidad, según señala Stam (1993).

Algunos autores argumentan que, aunque los museos pueden considerarse como auténticas fuentes de información, existen también otros importantes focos de información que hacen referencia a la experiencia directa con la cultura material que podrían ser considerados como auténticos suministradores de información distintos de los museos. Este hecho podría, de alguna manera, debilitar la experiencia del museo como lugar de comprensión y de representación significativa.

Como ya hemos visto en un apartado anterior, durante los últimos veinte años, muchas de las ideas comprensivas que trataban de recuperar el concepto y la práctica de los museos han dado lugar a la nueva museología. Esta nueva forma de enfocar el discurso museológico ha llevado a resaltar la estrecha vinculación que los museos tienen con sus contextos sociales, económicos y políticos y les ha hecho situarse desde una perspectiva que les exige, a su vez, asumir la importancia que tienen para las comunidades y los individuos con los que conviven. Se constata, por tanto, que mientras los grandes y consolidados museos representan la museología antigua o tradicional, otros muchos museos, más pequeños y en fase de crecimiento, asumen la filosofía de la nueva museología que está enfocada y dirigida hacia las comunidades locales que han de conservar su propia identidad utilizando el museo como un auténtico agente de acción social.

Desde esta perspectiva, no nos está permitido ver las colecciones de los museos como manifestaciones «neutrales», aun cuando dichas colecciones hayan sido tratadas de una manera culturalmente «sensitiva». Los museos se encuentran en una dinámica de exploración de nuevas formas de trabajo dentro de las comunidades, cada vez más diversas, y eso conlleva un alto grado de dificultad a la hora de encontrar nuevos caminos de aprendizaje.

Durante la pasada década, Canadá se ha destacado por el esfuerzo que ha realizado para elaborar una crítica de la teoría y práctica del museo tradicio-

nal. Diversos autores, tanto dentro como fuera de los museos, han dedicado su tiempo a investigar sobre el papel que la institución museística ha desempeñado en la creación de la cultura y han tratado de describir cómo los museos pueden funcionar como instrumentos de control social sirviéndose de los sistemas de representación y de la apropiación de las culturas para impulsar el desarrollo económico de la industria del turismo y del tiempo libre. De este modo, los museos canadienses, poco a poco, se han ido concibiendo como suministradores de la diversidad cultural existente en Canadá.

Es evidente que las críticas han tomado diferentes formas de manifestación y expresión. Para algunos analistas se dan distinciones cuestionables entre las formas de expresión del *high-art* o arte mayor de Europa occidental y las tradiciones menores valoradas como *craft* (destrezas) o *folk* (pueblos). En los museos etnográficos los antropólogos han hecho algunas observaciones sobre la elaboración de la cultura y la sociedad tecnológica occidental y las culturas no occidentales. Si, por una parte, los principales museos y galerías nacionales y provinciales han sido objeto de un mayor análisis y examen, por otra, se constata que los museos locales y comunitarios, los sitios históricos, las ciudades y los monumentos han recibido también sus críticas.

Dado que los museos llevan a confrontar cuestiones sociales de exclusión, marginalidad y diferencia, surge dentro de ellos un nuevo discurso en el que tiene cabida la noción de hibrididad o identidades múltiples que han de ser analizadas con detenimiento. Frente a las críticas del museo tradicional caracterizadas por asunciones esencialistas, la identidad es considerada como más relacional o contextual. Todos nos movemos en una serie de redes relacionales que nos van conformando hacia un sentido de unión y pertenencia. Desde esta perspectiva, el museo también ha de responder a la exigencia de diversidad aunque ello suponga una cierta dificultad a la hora de decidir qué se ha de representar y qué no como elementos híbridos o como identidades individuales que expresan y ponen de manifiesto lo esencial de un grupo o una comunidad.

#### 5.4.4. Las aportaciones de las teorías constructivista y transformativa del aprendizaje a los museos

Los museos pueden ser considerados como meras restricciones cuyas estructuras han de ser transformadas para adaptarse a las necesidades de los nuevos



tiempos. Pero también podemos contemplar los museos desde una perspectiva más personalizada y psicológica, definiéndolos de manera más abstracta como una idea o como un proceso humano que va adquiriendo una variedad de formas y matices, que se extiende desde lo que entendemos por una colección privada hasta el mismo museo formal. Y en el centro de esta visión encontramos la idea de un proyecto de museo que ha de estar abierto a todos los ciudadanos mediante la aceptación de las diversas culturas que nos aportan diferentes evidencias materiales, ideas o experiencias que son el reflejo del amplio y vasto abanico de expresiones humanas.

De este modo, la definición de museo se ha transformado acercándose de forma progresiva hacia lo que constituye la verdadera experiencia humana, hacia los ciudadanos y hacia aquellos grupos significativos que trabajan dentro del mundo de los museos y a los que, en cierta medida, se puede considerar como «creadores de museos». Esta tendencia dirigida hacia el cambio del concepto de museo pone de relieve que este no es estático ni se agota en un puro vestigio del pasado, sino que más bien está abierto a una dinámica que sea expresión de la vida de la sociedad a la que pertenece y en la que se encuentra ubicado y que está llamada a ir recreándose continuamente.

Esta forma de plantearse y de pensar el museo necesita de una reflexión sosegada y sistemática, porque es un terreno que aún se encuentra por explorar. Según algunos autores, los museos están poniendo de manifiesto la necesidad de responder a cuestiones existenciales, entre las que se encuentra qué significan o representan para las personas que los contemplan. Y esto sucede porque los museos son algo más que un simple edificio, una colección o un conjunto de informaciones elaboradas por expertos. El museo es, más bien, el lugar de las musas, es decir, un espacio sociológico creativo en el que se pone de relieve la experiencia de cada uno de los individuos que lo visitan. El museo físico en el que trabajamos y nos movemos puede ser comprendido mejor como aquel que nos proporciona las condiciones necesarias para que pueda darse una experiencia individual de las musas.

Y en esta dinámica no hemos de olvidar que ha sido durante estas últimas décadas cuando las teorías constructivistas del aprendizaje y de la creación del conocimiento han influido fuertemente en los museos y han contribuido a dar una visión más fenomenológica de los «creadores del museo». Según Carrtero (1993), el constructivismo «es la idea que mantiene que el individuo, tanto en los aspectos cognitivos y sociales del comportamiento como en los afectivos, no

es un mero producto del ambiente ni un simple resultado de sus disposiciones internas, sino una construcción propia que se va produciendo día a día como resultado de la interacción entre esos factores».

El constructivismo como sistema de aprendizaje rechaza la idea de que la mente sea equiparable a una *tabula rasa* de la que hay que partir casi de la nada, sino que, más bien, el aprendizaje es considerado como un proceso activo en el que los estudiantes van construyendo nuevos conceptos e ideas basándose en sus hipótesis y decisiones, poniendo toda su confianza en la propia estructura cognitiva que vayan dando significado y organización a las diversas experiencias y permitan al individuo ir más allá de las informaciones recibidas. Estamos hablando, por tanto, de un proceso activo, de reconstrucción, en el que se van generando ideas que dan sentido al mundo que nos rodea y a las propias experiencias personales. En él se ha de tener presente que, a la hora de programar una exposición, es importante motivar a los visitantes para que sus experiencias sean realmente significativas, propias de un aprendizaje no formal en el que se dé una relación estrecha entre la exposición y los conocimientos previos que poseen los visitantes, facilitando la posibilidad de que puedan poner de manifiesto la relación existente entre el aprendizaje y la interacción social, al tiempo que se evalúan sus comportamientos.

Para los constructivistas radicales, la construcción del pensamiento tiene lugar dentro del pensamiento del individuo, mientras que para los constructivistas sociales la construcción del pensamiento se encuentra mediada por el marco social y por las relaciones políticas y culturales en las que los individuos se ven inmersos necesariamente. En este sentido, el constructivismo de los museos está en sintonía con las ideas relativas al aprendizaje social y que, en cierto modo, se identifica con lo que ha venido en denominarse el aprendizaje transformativo.

El aprendizaje significativo transformativo nos presenta una dinámica y un método que va más allá del propio sistema constructivista. Ha sido Jack Mezirow quien ha desarrollado este campo de la investigación en la educación sobre la teoría transformativa del aprendizaje partiendo de la idea de que cualquier transformación individual supone un cambio en su estructura de referencias o, lo que es lo mismo, en su forma de ver el mundo. Para que pueda darse el aprendizaje transformativo dentro del campo educativo es preciso, según Mezirow (2000), que el educador proporcione un ambiente apropiado para que el estudiante favorezca la reflexión crítica.

Pero, ¿en qué consiste el aprendizaje transformativo? Mezirow (1991: 79-80) lo define como «un sistema o proceso en el que los estudiantes examinan crí-

camente sus opiniones, tomas de posición y valores a la luz de la adquisición de nuevos conocimientos que les lleva a emprender un proceso de cambio social y personal».

Estos cambios conducen a un proceso más extenso en el que tiene lugar la diferenciación de la estructura referencial por la que los estudiantes contemplan e interpretan el mundo. Si los estudiantes han optado por cambiar sus «esquemas de significados», ya sean opiniones específicas, actitudes y tracciones emocionales, tendrán también que dedicarse a la reflexión crítica de sus propias experiencias que les han de conducir hacia una transformación de perspectiva. Y según señala Mezirow más adelante, la transformación de perspectiva no es otra cosa que el proceso de transformación crítica del conocimiento de cómo y por qué nuestras tomas de postura han llevado a elaborar el camino que percibimos, entendemos y experimentamos sobre nuestro mundo. Pero eso exige cambiar nuestras estructuras habituales de perspectiva para dar paso a una perspectiva más inclusiva e integradora que conduzca hacia nuevas elecciones o a actuar sobre las nuevas comprensiones.

Las condiciones necesarias para que pueda darse el aprendizaje transformativo en un determinado grupo de personas, según Nancy K. Franz (2003: 5-6), son: la existencia de una gran facilidad para el discurso reflexivo; la práctica del pensamiento crítico; la presencia de acontecimientos críticos que explican la base del cambio e intensifican la transformación; la diferencia fundamental entre personas unidas por un objetivo común, y la independencia acompañada de una cierta interdependencia. Los individuos o grupos que están dentro de estas coordenadas experimentan una transformación significativa en su forma de pensar y de vivir y, al mismo tiempo, están más capacitados para adaptarse rápidamente a los cambios medioambientales.

El papel que el educador y la escuela han de desempeñar en el aprendizaje transformativo de cara a los objetivos propios del trabajador cultural no ha de ser otro que el de asistir al estudiante para que analice y examine las tomas de posición alternativas y ponga a prueba la validez de las mismas a través de la participación efectiva en el diálogo reflexivo. El aprendizaje transformativo implica riesgo y emocionalmente está cargado de procesos que tratan de profundizar en el aprendizaje, al tiempo que construyen conexiones y capacidades para actuar al servicio de uno mismo y de los demás.

Para Mezirow (1978; 1981) eso significa que una persona llega a convertirse en un aprendiz transformativo cuando reconoce que la cultura en la que ha vi-

vido y se ha socializado le impide desarrollar su capacidad para sobrepasar las limitaciones propias de los roles, las actitudes y las creencias que se le plantan. No es de extrañar que haya dado gran relieve al aprendizaje emancipativo que destaca la comunicación y la reflexión crítica como aspectos clave de la teoría transformativa. Para Mezirow (1996), la teoría transformativa del aprendizaje adulto tiene su fundamento en el paradigma emancipatorio y constituye una síntesis dialéctica de los paradigmas objetivista e interpretativo. Dicha teoría pone sus demandas referidas al aprendizaje en la distinción entre el aprendizaje instrumental y comunicativo y, en particular, en los roles de la reflexión crítica y del discurso en la comunicación humana y el potencial transformativo de nuestras estructuras interpretativas de referencia.

Las tendencias de la educación de adultos y el aprendizaje transformativo conducen hacia una mayor intervención de la educación y los ciudadanos en el proceso de participación democrática. De ahí que aparezcan discusiones sobre el papel que los museos han de desempeñar en la sociedad civil, promoviendo el conocimiento del significado del museo desde una dimensión más amplia que tiene presente los objetivos sociales. Otros autores colocan las tensiones culturales existentes, antes que dentro de la política o de la justicia social, en el papel de la memoria cultural del museo comprometéndose y actuando en la sociedad civil. En el fondo, se trata de examinar aquellas críticas que han llevado a la deconstrucción de las visiones tradicionales de los museos y a poner los esfuerzos necesarios para «reconstruir» nuevas comprensiones de las mismas que sean capaces de responder con mayor efectividad a la diversidad existente en la sociedad. Para ello, la museología ha de servirse de las aportaciones que las diferentes teorías pedagógicas le ofrecen, porque estas pueden ayudarla a presentar y explicar sus contenidos de una manera más didáctica, más crítica y más participativa para los especialistas y para el público en general. Pero pasar de ahí a confundir, como hacen algunos, las teorías pedagógicas constructivista y transformativa con nuevas formas de museología nos parece, cuando menos, un grave error y un no haber entendido de qué estamos hablando cuando nos referimos a ellas.

#### 5.4.5. Diferentes visiones críticas acerca de la teoría expositiva de los museos

A continuación, exponemos dos visiones distintas de entender la teoría expositiva de los museos, haciendo mención al análisis crítico de la museología y de

los museos. Si, por una parte, Shelton parte de una visión más antropológica del museo, desde donde elabora su crítica, por otra, Hanakova se centra, más bien, en la crítica del museo posmoderno.

#### 3.4.3.1. ANTHONY SHELTON Y SU VISIÓN DE LA MUSEOLOGÍA CRÍTICA

Entre los autores que han escrito y enseñado sobre la museología crítica, en la Universidad de Sussex, se encuentran Louise Thyacott y Anthony Shelton. Nosotros nos centraremos en el segundo porque es el más representativo y, además, trabajan juntos. En Europa, Anthony Shelton es uno de los partidarios y defensores de la nueva museología crítica en la que se incluye la democratización de los museos y las exposiciones interdisciplinarias y multidisciplinares, así como la utilización de los museos como crítica social. Recientemente ha sido nombrado director del Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica en Canadá en sustitución de Michael M. Ames, quien fue director del museo durante veintitrés años consecutivos, desde 1974 hasta 1997, y director adjunto a partir del 2002, tras un período de cinco años en que fue nombrada directora Ruth Phillips. Shelton puede considerarse como un gran especialista en museología, crítica cultural y antropología del arte y de la estética y ha prestado gran atención a las artes indígenas y representativas de México y América del Sur.

Shelton (2001: 142), basándose en el libro de Paul Ricoeur (1969) *Le conflit des interprétations*, en el que se hace una distinción entre tres tipos de conocimiento, fundamentada en tres diferentes adscripciones epistemológicas, habla de la crisis de representación y cree que dichas distinciones pueden suponer un buen punto de partida para la discusión sobre las variantes del discurso antropológico y su relación con lo que él ha denominado *las tres museologías*. Ricoeur hace una diferenciación entre los discursos operativos de la cultura, los regímenes disciplinares del conocimiento y la filosofía crítica y señala que esta última somete a las dos primeras formas narrativas a un examen analítico o, en términos posmodernos, a una cierta actitud de reticencia ante los metarrelatos, tal como pone de manifiesto Lyotard.

Es evidente que, pese a algunas tomas de postura en contra, los discursos antropológicos no pueden considerarse como únicos poseedores de una relación singular o privilegio metodológico que los encuadrese dentro de esos tipos de pensamiento, sino que cualquier base epistemológica de la información sobre los

hechos que suceden en el mundo y que son recogidos y presentados al público, han de estar sometidos siempre a un análisis crítico.

Para Shelton (2001: 145), la relación resultante de la adopción de la exposición formalista y comparativista surgida entre los años 1960 y 1980 condujo al museo etnográfico a ignorar la antropología crítica y a ser identificado de modo tan exclusivo como la corriente principal de los paradigmas antropológicos. Además, consta que, fuera de los estrechos límites disciplinares del museo etnográfico, van surgiendo determinadas prácticas innovadoras que exploran la naturaleza de la representación visual y los problemas de significación en el contexto del museo. Estas aproximaciones rompen la relación entre los regímenes de conocimiento comprometidos disciplinar y políticamente y aquellas que han sido denominadas como *museología crítica* y colocadas al mismo borde de la antropología.

Shelton opina que la museología crítica se ha desarrollado desde que Vergo (1989) se refirió a ella como la *nueva museología*, aunque esta suponía algo más que un mero cambio de los métodos del museo, pues se centraba, más bien, en las intenciones y proyectos que estos tenían presentes. Por supuesto, eso podría deberse más bien a las aportaciones concretas de Foucault y de otras corrientes de teoría y antropología crítica que a la propia historia del arte. La museología crítica manifiesta una gran incredulidad ante los metarrelatos de las profesiones convencionales, algunas veces con el propósito de democratizar el museo y los espacios de las galerías, introduciendo una pluralidad de prácticas y desarrollando nuevos géneros de exposiciones que pueden encajar dentro de un amplio abanico de prácticas culturales críticas.

Tendencias críticas similares, que se han dado en antropología y arte, también han refundido visiones de representaciones del museo. Es indudable que el discurso antropológico ha contribuido al estatuto epistemológico del arte y ha creado interesantes correspondencias entre sus diferentes prácticas que tienen importantes implicaciones para los museos. Con la crisis de representación la antropología ha visto cómo su estatuto de arte era puesto en duda, al igual que el arte ha experimentado su propia crisis epistemológica con algunos artistas vanguardistas comprometidos con su campo de trabajo y elaborando el discurso sobre el mismo.

Para Shelton (2001: 147), uno de los efectos de la confluencia epistemológica entre la antropología y el arte ha sido el desarrollo de la *museología praxiológica* en la que se vuelve al movimiento surrealista y es seguido por artistas que asumen el papel de conservadores a través de los cuales el proceso de elaboración del pensamiento

exposito es el mismo que ha sido explorado y problematizado, como puede verse en los trabajos de Britton, Broodthars y Peter Greenaway, entre otros.

Estos autores, con sus exposiciones, pretenden ofrecernos algunos ejemplos de la denominada *museología praxiológica*, considerada como un acto de conservación que los artistas ejercen, en un intento de «deconstruir y poner al descubierto ante la mirada incómoda de los visitantes el trabajo de formas dominantes de expresión cultural, económica y política». En este proceso, tratan de reconfigurar el significado específico que se da a las cosas en la teoría natural del valor, al tiempo que produce nuevos y específicos significados que son generados mediante el proceso de montaje y desmontaje. Es significativo que las preocupaciones y planteamientos compartidos por muchos de estos artistas sean muy semejantes a las de los museólogos y antropólogos críticos, problemáticas que coinciden con cualquier discurso crítico contemporáneo.

Las exposiciones críticas que tratan de cambiar este tipo de museología y antropología no son frecuentes ni en Europa ni en los Estados Unidos, siendo sus exponentes principales Jacques Hainard y Roland Kaeht, quienes, en el museo etnográfico de la ciudad de Neuchâtel, han tratado de seguir un escepticismo epistemológico comparativo, con el propósito de remodelar de alguna forma las nociones occidentales que han conformado la constitución sensible del mundo. La misma Mary Bouquet dirigió tres exposiciones («Melanesian artefacts», en 1988; «Man-ape ape-man», en 1993, y «Bringing it all bac home», en 1996) en las que intenta exponer su proyecto deconstructivista consistente en poner al descubierto aquellas estrategias que hacen que diferentes valores y significados estén adscritos a determinados objetos, al estar insertos dentro de los discursos históricos y culturales.

Sin embargo, Shelton pone su atención especialmente en el Reino Unido, donde, a comienzos de 1990, utiliza las estrategias de enseñanza y práctica expositiva empleadas por los estudiantes de la Universidad de Sussex. Para ello, creó un grupo de estudio sobre los problemas críticos y los tipos de exposiciones no convencionales a partir de las colecciones que tenía el Museo Brighton. Las prácticas teóricas tuvieron lugar, en un primer momento, entre 1991 y 1993, aplicándose al Cultures Project y al programa de exposición temporal fundado por el Green Centre for Non-Western Art and Culture en el Museo Brighton y la Galería de Arte. Un segundo momento se desarrolla entre 1995 y 1998, en el que se organiza un Máster de Museología Crítica y se aplican las estrategias empleadas en el Museo Horniman.

Durante el período 1993 y 1995 tiene lugar la reexposición de las colecciones del Museo Brighton, donde se hace hincapié en las prácticas llevadas a cabo dentro del contexto de las diversas críticas de representación que habían sido hechas por la Academia de Antropología, pero que no habían sido tenidas en cuenta por los museos británicos. La idea clave que está en la base del Cultures Project de Brighton es la yuxtaposición de dos galerías pensadas como una forma de confrontar cualquier otro discurso contestado. La primera de ellas, la Cultures Gallery, utilizó una aproximación temática con el objeto de comparar las prácticas culturales que se daban en las distintas partes del mundo —cambio, culto, conflicto, asociaciones, antepasados, hombres y mujeres, interpretación.

Los textos y las sociedades fueron escogidos con el propósito de yuxtaponer lo familiar y conocido junto a lo exótico, que, con la ayuda de los textos, producirían un efecto de normalización sobre los objetos, con frecuencia valorados por su grado de exotismo, mientras que marginan su contrapunto occidental más familiar. Así, intentan yuxtaponer máscaras y costumbres de la sociedad Mende Sande con estándares de las sociedades de ayuda mutua británicas para manifestar los propósitos de las asociaciones formalmente constituidas. De igual modo, se yuxtaponen el cristianismo junto al budismo, y máscaras de gas utilizadas durante la segunda guerra mundial junto a máscaras de otras culturas para atraer la atención hacia la metáfora representada utilizada en la descripción de la guerra. La intención general no era otra que tratar de presentar un pequeño número de temas culturales en términos indígenas. Esto no era nuevo y, visto con una cierta perspectiva, adolecía de las mismas limitaciones que las exposiciones similares de otros lugares.

Sin embargo, donde la Cultures Gallery difería de esas exposiciones era en la intención que debería ser interpretada en relación a la segunda galería. La Green Gallery, denominada así después de que un importante benefactor presentara seis colecciones que han ingresado en el museo durante los últimos cien años. La estrategia interpretativa pretendía que las dos galerías existiesen en fuerte oposición con cualquier otra, presentando una pluralidad de voces e interpretaciones divididas entre las provenientes de los pueblos que han fabricado los objetos y los coleccionistas, aventureros y antropólogos europeos. Esta yuxtaposición se proponía con el objeto de subvertir la autoridad tradicional y anónima de las representaciones del museo y de problematizar el proceso total a través del significado que había sido generado.

La intención de las distintas exposiciones que se montaron durante el período 1993-1995 no era otra que transformar las galerías en un centro de actividad

creativa que pudiera abrir el camino a interpretaciones y reinterpretaciones que fueran capaces de cambiar de forma provocativa las expectativas y los estereotipos recibidos y fomentar una activa contemplación pública, más que la simple reproducción de galerías de tumbas familiares que congelan el significado y exigen solo una mirada pasiva por parte de su público.

Hasta cierto punto podría decirse que el museo ha tratado de desviar la literatura fuera del criticismo académico de sus propias prácticas legitimadoras hacia el interior de un recordatorio de que todo conocimiento es construido culturalmente y que la base de las propias prácticas del museo tiene su origen en los discursos racionales de la academia. Por eso, el conservador de exposiciones está llamado a revitalizar y transparentar cada vez más la relación entre la academia y los museos, a través de la apertura a una amplia comunicación entre las distintas instituciones que intervienen en una exposición, potenciando la creatividad y el análisis textual en un intento de compaginar las palabras y los objetos, los procesos creativos y sus resultados finales, y las viejas y nuevas tecnologías para descubrir cuáles son los fundamentos de la representación (Levell, 2000). Es indudable que existen otra serie de exposiciones e intervenciones en galerías, potenciadas por artistas que reflexionan críticamente sobre las galerías expuestas y experimentan con la creación de significados a través de un compromiso dialéctico con los objetos dentro de la colección.

Todas estas prácticas nos revelan y juxtaponen dos maneras diferentes en las que los museos pueden actuar. Pueden permanecer como contenedores de objetos o convertirse en lugares de continuos compromisos creativos y culturales. Se necesita, por tanto, según Shelton, que dentro de los museos, bibliotecas y universidades se dé una reconfiguración y fragmentación de los espacios que, abandonando esquemas decimonónicos, abran las puertas a espacios nuevos capaces de presentar una visión distinta de las exposiciones. Y, según esto, no cabe duda alguna de que la antropología, el arte y la museología crítica son, en cuanto producciones culturales ellas mismas, parte activa del cambio que el mundo ha experimentado y al que han contribuido con su trabajo de coigénesis y de análisis.

#### 5.4.5.1. PETRA HANÁKOVÁ Y LA CRÍTICA TEÓRICA DEL MUSEO

Por otra parte, Petra Hanáková (2002) ha escrito un artículo sobre la crítica teórica del museo en el que trata de presentar algunas de las tendencias actuales de los estudios interdisciplinarios que se dan en el mundo occidental y que son co-

nocidas como museología crítica. La misma parte de una consideración previa, es decir, que el *avistrellungomacherei* rítorico o disturbador de exposiciones rítorico ha constatado solo parcialmente que el cambio de estructura y de paradigma conceptuales, mencionado en conexión con el posmodernismo, ejerció una gran influencia sobre la museología.

Hablando de la museología, la autora quiere señalar que las diferentes obras de arte están estructuradas dentro de una exposición permanente y que los discursos escritos y estrategias sobre la narración de historias son presentados a través de las exposiciones diseñadas. Por ejemplo, una de estas tendencias es la sustitución de una exposición permanente o de la presentación de una colección en el sentido del *Grand récit* de Lyotard por exposiciones temporales a favor de pequeñas historias regionales, más parciales y menos autoritarias. Otra de las tendencias que se dan es una cierta conformidad acerca de las exposiciones lineales y cronológicamente estructuradas en favor de unas exposiciones generalmente temáticas y ahistóricas y también un cierto movimiento desde las presentaciones puramente formalistas hacia la evocación dentro de un contexto cultural más amplio del arte.

A pesar de que la creación de un museo o de la presentación de una exposición es hoy día un tema candente en Occidente, que cuenta con una gran cantidad de literatura escrita, en Eslovaquia el tema se discute solo raramente. Al mismo tiempo, el museo de arte es considerado como una de las expresiones más cruciales de la historia del arte y su representante más significativo. En especial, la forma de pensamiento es también una creación de la historia del arte. En este aspecto, Donald Preziosi (2004) habla de la dependencia recíproca que existe entre la invención del arte y la del museo de arte.

De igual modo, podemos afirmar que se da la misma relación de reciprocidad entre la crítica del museo como una institución representativa o institución de la representación y la crítica de la historia misma del arte. El campo imaginario del discurso de la crítica del museo es considerado así un supuesto campo de batalla de nuevas ideas dentro de la historia del arte. La autora opina que el campo del discurso relacionado con las exposiciones críticas o con los textos críticos es sumamente amplio como para abordarlo en su artículo y, por ese motivo, reduce su marco de estudio a un museo que es ejemplo ilustrativo de cómo pueden darse algunas de las características dominantes no solo de la crítica del museo posmoderno, sino también de la museología modernista. Se está refiriendo al Museo de Arte Moderno de Nueva York (moMA), que ella ha elegido porque es la única institución que puede ofrecernos muchas posibilidades de lectura y aprendizaje

constructivista sobre las características estructurales de la historia del museo de arte contemporáneo.

Manakova hace un breve examen sobre cómo se ha ido desarrollando la institución y cuáles fueron las actividades de su primer director, A. H. Barr Jr., así como las primeras grandes exposiciones del MOMA que le van marcando el perfil para seguir como institución. Un primer periodo se da con el modernismo temprano, que estará centrado en el llamado *Radón period*, caracterizado por la institucionalización vanguardista. Después, el tema se relaciona con la historia más reciente, bajo la dirección de Varmedoe, expresando ya las características estructurales de la historia del museo de arte moderno.

De forma pasajera, el artículo trata de analizar la historia crítica de la institución leída a través del filtro de los textos críticos más importantes sobre esta institución realizados en las últimas décadas del siglo XX, como la crítica feminista del MOMA escrita por Carol Duncan, la crítica de Allan Wallach, la crítica del museo llamado *cabo blanco* de O'Doherty y la crítica posmoderna de los estereotipos escogidos por Reesa Greenberg. El texto sigue la continuidad de las ampliaciones y de las reinstalaciones que el edificio ha ido experimentando a lo largo de los años. Al final, presta atención especial a las actividades actuales de la institución que en el pasado sirvieron como tendencias de autor dentro del arte moderno y de su museología y ayudaron también a construir su historia moderna. El objeto del artículo pretende articular, y en el caso del MOMA ilustrar, la estrecha y recíproca conexión que existe entre el museo y la historia del arte y entre los cambios en el marco del museo y los que tienen lugar en el marco de la historia del arte.

Una relación similar a la de un espejo puede darse entre la escritura y la reescritura actual de la historia del arte a través de los textos de sus historiadores y la escritura de la historia del arte a través de las exposiciones y de la disposición revisionista de los objetos en la exposición. Es decir, que la realización de una exposición tiene también su fase de nueva historia del arte y el final de dicha historia, tradicional y teleológica, tiene su paralelo en la exposición. Dicho paralelo, dentro del contexto de los museos de arte actuales, es el fin o la meta de la exposición permanente.

#### 5.4.6. ¿Cómo elaborar el pensamiento crítico dentro de los museos?

Analizando la dinámica que han seguido los museos a la hora de exponer sus colecciones, percibimos de inmediato la presencia activa de los museólogos y con-

servadores que han dejado su impronta, más o menos visible, en todas ellas a través de su interpretación personal del pasado. Ellos decidían qué se debía exponer y qué no, cómo exponerlo y por qué. Sin embargo, echamos en falta la intervención, en esas mismas exposiciones, del público, quien, por otra parte, no ha sido educado para intervenir de forma crítica en la interpretación de las mismas.

Los visitantes debían acudir al museo para contemplar y admirar las obras, pero no necesitaban saber nada más porque todo se les daba hecho: ante sí les eran mostradas de manera ordenada las escuelas artísticas, los autores, las épocas y el lugar de procedencia. Por el contrario, los conservadores y museólogos eran quienes, a través de un proceso de selección, investigación e interpretación, decidían posteriormente las obras que debían exponerse. De esta manera, el museo tenía la misión de preservar los objetos y de educar al público a través de las exposiciones. El público debía limitarse a contemplar las exposiciones sin necesidad de participar a través de su evaluación crítica de las mismas, mientras que los profesionales del museo serían los encargados de investigar e interpretar las obras y lo que éstas significaron en su tiempo.

Según Davis y Gibb (1988: 41), las bases del pensamiento crítico dentro de los museos se encuentran en las tareas de selección y pertenencia, en los métodos empleados y en las visiones alternativas que pueden darse a las interpretaciones públicas del pasado. Cuando el museo elige un objeto para exponerlo debe explicar por qué lo ha elegido, ofreciendo su propia interpretación, pero dando por sentado que cualquier interpretación que se haga del pasado no puede ser estática, sino dinámica y, en consecuencia, ha de estar abierta a una crítica continua. Si los museos quieren desempeñar su tarea educativa, necesariamente han de tratar de crear un lazo de unión entre el pasado que representan los objetos y el presente que viven los visitantes.

Por eso, si en la exposición no se intenta que exista una interrelación directa entre la función que el objeto desarrolló en el pasado y el significado que puede tener para la sociedad actual, difícilmente lograremos que los visitantes se interesen e interpreten lo que están viendo. El museo debe educar al visitante haciéndole consciente de que el pasado no es una realidad que se dé independientemente del presente y que, por tanto, en sus análisis de la exposición ha de afrontar la tarea de evaluar críticamente las interpretaciones que, desde ella, se hacen del pasado y del presente.

Pero, ¿qué metodología seguir para que el visitante de un museo de historia pueda entender lo que ve y situarse de manera crítica ante las obras que contem-

plaz? Los visitantes deben saber cuál es la misión de la historia para, en un segundo momento, poder analizar críticamente los acontecimientos que en ella se han desarrollado. Por eso, el museo está obligado a presentar la exposición mediante un relato que demuestre la existencia de una relación entre el pasado recordado y el presente vivido. Aquello que se expone tiene un sentido y una razón de ser, una intencionalidad. Además, el museo ha de saber explicar al visitante que la investigación e interpretación del pasado posee una dimensión creativa que no se queda en la mera contemplación pasiva del pasado, sino que empuja e invita a caminar transformando el presente en dirección al futuro. Los visitantes no están dispuestos a escuchar extensas explicaciones, fruto de elaborados métodos científicos de investigación, sino que prefieren la presentación lúdica e, incluso, metafórica de aquellas ideas que se quieren transmitir.

El museo debe enseñar a sus visitantes que aprender del pasado es fundamental si queremos desarrollar un pensamiento crítico y no la mera contemplación estética, sin ninguna implicación en la vida de cada día. Si para llegar a unas determinadas conclusiones, el profesional de museos ha de utilizar todos los materiales de que dispone y servirse de una metodología apropiada para poder llegar a conclusiones válidas, el visitante de los museos ha de ser consciente de que puede tener visiones alternativas del pasado (Davis y Gibb, 1988: 43). Todo esto significa que el visitante ha de jugar un papel importante en la elaboración de cualquier trabajo expositivo, en un intento de aportar otras visiones distintas del pasado a una determinada exposición.

Pero, por otra parte, cualquier museo debería fundamentar su programa educativo en la tarea de enseñar a pensar de manera crítica, valorando las reconstrucciones que se han hecho del pasado y planteándose la posibilidad de revisarlas para adaptarlas a las necesidades actuales. La crítica, por tanto, supone la existencia de un análisis bien elaborado y suficientemente argumentado que, sirviéndose de las características de una exposición, intenta llegar hasta el público y trata de ver de qué manera le ha afectado en lo más íntimo. De hecho, cuando un crítico se pone ante una exposición, trata de analizarla desde su punto de vista particular.

Por eso, es necesario elaborar un proceso de investigación que ayude a preguntarse por qué han sucedido determinados acontecimientos en un momento concreto de la historia, también han de experimentar por sí mismos como se elabora un método de trabajo para conocer el pasado y, por último, se han de interpretar, a través de la contemplación de los objetos, los cambios de estilo de

vida que tienen lugar en la historia. En el fondo, de lo que se trata es de que, en la forma de expositor el museo, se llegue a dar un verdadero encuentro físico, intelectual y emocional entre la obra y el visitante, cosa que no siempre suele lograrse. Según Chambers (1999: 31), gran parte de la crítica de la exposición se reagrupa, actualmente, en tres escuelas de pensamiento: la Yankee Trader Criticism, la Houdini Criticism y la LEGO Criticism.

La escuela Yankee Trader Criticism pone su énfasis didáctico en la transmisión del mensaje. La exposición es contemplada con relación al éxito que aquella tiene a la hora de vender su mercancía al visitante, mercancía que consiste en el mensaje. Por eso, importa que la información o el mensaje de una exposición sea claro y coherente. A partir del momento en que se desarrolla la publicidad americana como ciencia, los museos comienzan a diseñar sus nuevos criterios de presentación de los objetos, en un intento de aumentar su poder de persuasión y de convocatoria. Partiendo de los primeros estudios sobre visitantes que se realizaron durante los años treinta del siglo XX, descubren que, según los estudios de psicología, es posible manipular las técnicas publicitarias. Y, en consecuencia, el discurso crítico que se hace sobre las exposiciones tratara por todos los medios de concienciarlos de la importancia de transmitir el mensaje.

La escuela Houdini Criticism se centra en los paradigmas culturales que condicionan y modelan los mensajes y sus significados. La postura crítica defendida por Houdini se fundamenta en un cambio de perspectiva acerca de la naturaleza del conocimiento (Chambers, 1999: 33). Durante el siglo XX, los científicos e intelectuales humanistas comprendieron que el conocimiento no era algo inmutable y objetivo, sino que está sujeto a las influencias de la interpretación subjetiva. De ahí que consideren que los condicionantes históricos, culturales y sociales influyen y modifican, de algún modo, su pensamiento y su trabajo. Y, en consecuencia, la naturaleza interpretativa y cambiante del conocimiento posee un efecto liberador. Los métodos de análisis que utiliza la crítica literaria consideran el texto como un todo orgánico que ha de ser examinado en sus diferentes partes, con el objeto de llegar a la comprensión total del mismo. El texto es considerado como un sistema cerrado, con vida propia, donde el sentido del trabajo se encuentra en el mismo y no en la mente de sus intérpretes.

La LEGO Criticism o Escuela Crítica LEGO considera el significado realizado (meaning-making) como un proceso social compartido. Mira las exposiciones en relación a la teoría educativa constructivista. En lugar de ver el conocimiento como algo que existe independientemente del que enseña y aprende, el construc-

tivismo ve el conocimiento como una construcción mental que constantemente nosotros derribamos y reconstruimos al encontramos con nuevas experiencias. El constructivismo nos ofrece la oportunidad de aprender a comparar y evaluar las diferentes historias que todos nosotros nos contamos, en un intento de dar sentido al mundo. Eso nos hace ver la posibilidad de que existen otras perspectivas y que se pueden encontrar formas distintas de implicar a los visitantes en la construcción de significados (*meaning-making*). Como teoría educativa, el constructivismo ve perfectamente adecuada la clase de aprendizaje no formal, que entendemos es intrínseco a la experiencia del museo.

Dado que el constructivismo tiene en cuenta la variedad de historias que los visitantes traen consigo, eso estimula un espacio mayor de experiencia posible, resultado de la visión tradicional de la visita al museo como primera experiencia educativa didáctica. El constructivismo permite a los visitantes ampliar y reconstruir su visión del mundo en su propio medio para experimentar la exposición social, emocional, espiritual, imaginativa, intelectual y estéticamente. Pero habrá que preguntarse si existen elementos de la exposición que animen a la exploración, al pensamiento crítico y al diálogo. Habrá que ver si la exposición identifica plenamente sus propios puntos de vista como un trabajo en progreso, abierto a seguir el debate y la revisión. Habrá que demostrar si las exposiciones que se programan encuentran formas de demostrar que los objetos tienen significados para gentes diversas y que los significados de los objetos cambian con el tiempo y las culturas.

## 6. LA MUSEOLOGÍA ANTE LOS RETOS QUE PLANTEAN LAS NUEVAS TEORÍAS DEL PATRIMONIO

Ante un mundo que se enfrenta a profundas transformaciones sociales, políticas, económicas y religiosas es comprensible que vayan apareciendo también nuevos valores, con un cargado significado cultural y estético, que ponen de relieve la existencia de una gran variedad de culturas, que se nos presentan con un marcado carácter fragmentario y que, en cierta medida, estamos llamados a recomponer. No es de extrañar, por tanto, que los teóricos de la museología, al proponerse la elaboración de una nueva teoría del museo, se hayan visto obligados a constatar la presencia de diversas formas de patrimonio que están dando paso a nuevas teorías que van más allá del patrimonio material.

Inmersos en una sociedad multicultural, multiétnica y multidiversificada, toda realidad humana es contemplada desde una dimensión plural, que pone de manifiesto la presencia de un proceso en el que están estrechamente relacionados el tiempo, el espacio, la memoria y los valores de diferentes culturas existentes en la humanidad. Y los museos están llamados a acoger los diferentes modelos culturales que van surgiendo como consecuencia de los diversos sistemas de pensamiento elaborados, en un intento de dar respuesta a los nuevos interrogantes de la sociedad.

A partir de ese momento, cada persona puede acercarse al museo desde su propia visión existencial del mundo y de la vida en estrecha relación con la realidad que le circunda. De esta manera, el museo no está ahí solo para exponer los objetos, en un intento de representación modelica de los mismos, sino también para descubrir nuevos significados que vayan más allá de la mera materialidad de los objetos. Si el museo no es una realidad estática, sino dinámica y en continuo proceso de reconstrucción, ha de estar abierto y ser capaz de representar todos